

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPOGRAPHIE, CRITIQUE ET OPINION :
LES DISCURSIVITÉS DU SALON DE L'ACADÉMIE DE PARIS (1750-1789).

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ISABELLE PICHET

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à Claudette Hould, professeure associée à l'Université du Québec à Montréal, qui a su me transmettre sa passion pour l'histoire de l'art et plus particulièrement celle du XVIII^e siècle et qui, de plus, a toujours généreusement laissé sa porte ouverte. Je tiens également exprimer ma dette envers Olivier Asselin, professeur à l'Université de Montréal, qui lors d'une rencontre préparatoire au doctorat m'a prodigué de judicieux conseils qui m'ont permis de moduler les fondements de ce projet.

Je remercie tout spécialement mes deux codirecteurs qui ont, chacun à leur manière et dans leur singularité, accepté de diriger ce travail, et dont les recommandations autant que la rigueur m'ont permis de progresser et de produire une thèse dont je ne soupçonnais pas tout à fait, à l'origine, la complexité. D'abord, je veux exprimer ma reconnaissance envers Laurier Lacroix, professeur au département d'histoire de l'art à l'UQAM, pour sa confiance, son perfectionnisme et la justesse de ses multiples commentaires tout au long de mes recherches et de la rédaction de la thèse. Il a aussi été le premier à se lancer avec moi dans cette aventure avant que Pascal Bastien, professeur au département d'histoire à l'UQAM, se joigne à nous. Je demeure admirative et redevable envers M. Bastien pour sa générosité, intellectuelle et personnelle, sa présence et sa confiance infaillible en mon projet et en ma personne.

Je dois souligner l'apport financier de deux organismes qui m'ont permis de défrayer les coûts de déplacement lors de mes voyages de recherche en France : le Centre de coopération interuniversitaire Franco-Québécois (CCIFQ) où Madame Renée Merzi est en charge des appels d'offres, et la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle (SCEDHS) avec la Bourse D.W. Smith. Je tiens à remercier Anne Lafont, maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université de Marne-la-Vallée, et Isabelle Flour, doctorante en histoire de l'art à l'Université de Paris-1 – Panthéon Sorbonne, pour avoir facilité mon

III

premier séjour à Paris et permis de participer à leurs activités pédagogiques en tant que conférencière invitée. Je veux également exprimer ma reconnaissance à Juliette Jestaz, conservateur responsable des archives de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, qui m'a accueilli et ouvert les portes pendant la période des vacances estivales, sans quoi je n'aurais pu compléter mes recherches. De plus, ma participation à certains événements scientifiques internationaux fut rendue possible grâce à la contribution de la Société internationale d'étude du dix-huitième siècle (SIEDS), le programme Initiatives de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal et le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris (DFKG). À ces occasions, j'ai eu la possibilité de donner des conférences et de faire des rencontres professionnelles et amicales intéressantes et importantes. Parmi ces dernières, je tiens à remercier particulièrement Jean-Christophe Abramovici, professeur à l'Université de Valenciennes, qui m'a généreusement accordé son appui à certains moments.

Que soient remerciés également ici tous mes amis(es) de la *Grotte* : Antoine, Marie-Claude, Normand, Peggy, Rachel et Simon, pour leur participation ponctuelle et leur soutien moral et amical. Plus particulièrement, je suis reconnaissante envers Julie Allard pour son support, ainsi que pour l'énergie et le temps qu'elle a sacrifié afin de relire et corriger ce texte. Je veux aussi souligner la fidélité du support et de l'amitié indéfectible de Cynthia Imogen Hammond, professeur à l'Université Concordia.

Une pensée spéciale pour ma mère, Denise, afin de lui exprimer ma reconnaissance pour sa présence et sa confiance. Je suis infiniment redevable à Jean-François, mon conjoint, sans qui cette thèse n'aurait probablement jamais été achevée et qui durant toute la durée de cette recherche a su m'encourager sans ménager ses efforts afin de faciliter mon travail. Enfin, je dédie cette thèse à mes deux enfants, Camille et Félix, qui m'ont permis de garder les pieds dans la réalité et qui sont et resteront à jamais ma plus grande réussite.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	VIII
LISTE DES TABLEAUX.....	XII
RÉSUMÉ	XIII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LES AGENTS DE LA DISCURSIVITÉ DU SALON.....	17
Introduction.....	17
1.1 L'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris (1648-1793)	18
1.1.1 La naissance de l'Académie.....	18
1.1.2 L'organigramme de l'Académie	21
1.1.3 L'époque glorieuse.....	23
1.1.4 Le déclin.....	25
1.1.5 Une tentative de réforme	27
1.2 Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris	29
1.2.1 La Fête de l'Académie et les premières manifestations de l'exposition	30
1.2.2 La fréquence plus régulière du Salon.....	34
1.2.3 La durée du Salon : ouverture, fermeture et prolongation	37
1.2.4 L'espace d'exposition au Salon	40
1.2.5 Le Salon, un espace pédagogique	45
1.2.6 Le Salon, un outil de propagande.....	53
1.2.7 Le Salon : un espace public.....	58
1.3 Le tapissier	61
1.3.1 Le tapissier : définition et rôle	61
1.3.2 Les tapissiers des Salons	77
1.3.2.1 Jacques-André Portail de 1741 à 1759.....	78
1.3.2.2 Jean-Baptiste Siméon Chardin en 1755 et de 1761 à 1773	81

1.3.2.3	Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné de 1777 à 1781	83
1.3.2.4	Amédée Van Loo de 1783 à 1789.....	86
1.4	Le Public des Salons	89
1.4.1	La fréquentation des Salons.....	92
1.4.2	Le public spécialisé.....	93
1.4.3	Le public : hétérogène et pluriel	96
1.4.4	Le visiteur singulier	102
	Conclusion.....	104
CHAPITRE II		
	LE DISCOURS EXOGRAPHIQUE AU SALON	106
	Introduction	106
2.1	Le discours expographique au Salon	107
2.1.1	Les conventions	110
2.1.1.1	L'accrochage à touche-touche.....	113
2.1.1.2	Le goût.....	115
2.1.1.3	La symétrie.....	116
2.1.1.4	Les caractères	118
2.1.1.5	La hiérarchie des genres	121
2.1.1.6	L'harmonie.....	123
2.1.2	Le discours académique.....	124
2.1.3	Le discours du tapissier.....	128
2.1.3.1	Jacques-André Portail.....	129
2.1.3.2	Jean-Baptiste Siméon Chardin.....	130
2.1.3.3	Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné.....	134
2.1.3.4	Amédée Van Loo.....	135
2.2	La présence du discours expographique	137
2.2.1	L'utilisation des conventions par le tapissier.....	138
2.2.2	L'émergence du discours expographique et du discours des tapissiers	145
2.2.2.1	Salon de 1753 : Jacques Portail	147
2.2.2.2	Salon de 1767 : Jean-Baptiste Siméon Chardin.....	160

2.2.2.3	Salon de 1779 : Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné	172
2.2.2.4	Salon de 1785 : Amédée Van Loo	187
Conclusion		205
CHAPITRE III		
LA RÉCEPTION DU DISCOURS EXPOGRAPHIQUE PAR LA CRITIQUE.....		207
Introduction.....		207
3.1	Le discours de la critique	208
3.1.1	Le modèle de lecture du discours : la comparaison	209
3.1.2	La faculté de juger.....	219
3.1.3	La critique d'art.....	221
3.1.4	La logique d'écriture des critiques.....	228
3.1.5	Les représentations visuelles des Salons.....	238
3.2	La présence du discours de la critique	251
3.2.1	L'impact de la mise en exposition sur le discours de la critique.....	252
3.2.1.1	Salon de 1753 : Jacques-André Portail	253
3.2.1.2	Salon de 1767 : Jean-Baptiste Siméon Chardin	262
3.2.1.3	Salon de 1779 : Louis-Jean Lagrenée l'aîné	271
3.2.1.4	Salon de 1785 : Amédée Van Loo.....	280
Conclusion		290
CHAPITRE IV		
LE SALON, UN FOYER DU DÉVELOPPEMENT DU DISCOURS DE L'OPINION.....		291
Introduction.....		291
4.1	L'opinion publique.....	292
4.2	L'opinion au Salon.....	295
4.2.1	Un champ discursif commun	297
4.2.2	L'opinion personnelle	298
4.2.3	L'opinion collective.....	300
4.3	Le développement du discours de l'opinion	302
4.3.1	L'importance de l'opinion personnelle	303
4.3.1.1	L'opinion de l'auteur	304

	VII
4.3.1.2 L'opinion sous-jacente.....	310
4.3.1.3 L'opinion manifeste.....	319
4.3.2 L'importance de l'opinion collective	334
Conclusion	346
CONCLUSION.....	348
APPENDICE A	
LISTE DES SURINTENDANTS ET ORDONNATEURS GENERAUX DES BATIMENTS, ARTS, TAPISSERIES ET MANUFACTURES DE FRANCE OU DIRECTEURS GENERAUX DES BATIMENTS DU ROI.	366
APPENDICE B	
TABLEAU DES CRITIQUES	367
APPENDICE C	
DIVERSES REPRESENTATIONS DES SALONS ENTRE 1753 ET 1787.....	376
APPENDICE D	
LOGIQUE D'ÉCRITURE DU DISCOURS EXPOGRAPHIQUE DES AUTEURS	382
BIBLIOGRAPHIE.....	390

LISTE DES FIGURES

Figure	Page	
1.1	Anonyme, <i>Exposition des ouvrages de Peinture et de Sculpture par M^M. de l'Académie, dans la Galerie du Louvre en 1699, 1700</i> , gravure sur cuivre. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, n° d'inventaire Va 218c. Photo : BnF (CROW 2000 (1985) : fig. 9, 48).	34
1.2	[Charles-Nicolas Cochin], [<i>Salon de 1753</i>], 1753, gravure à l'eau-forte, 2,6 x 1,7 cm. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, n° d'inventaire YD-2-8-8. Photo : BnF (Crow 2000 (1985) : fig. 4, 8)..	43
1.3	Plan de Brebion, <i>Le nouvel escalier du Salon</i> , 1780. (AULANIER 1950 : planche 13).	44
1.4	<i>Extrait du livret du Salon de 1767</i> . (JANSON 1977-1978 : 1767, 12-13).....	48
1.5	Frédéric Legrip, <i>Jacques André Portail d'après le dessin de Jean-Martial Frédou</i> , 1853-1856, lithographie, 45,2 x 31,5 cm. École nationale supérieure des Beaux-Arts, n° d'inventaire Est 6524. Photo : http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/voir.xsp?id=00101-61155&qid=sdx_q0&n=15&e= , consulté le 3 août 2009.....	79
1.6	Maurice Quentin de La Tour, <i>Portait de Jean-Baptiste Chardin</i> , 1760, pastel, 44 x 36 cm. Musée du Louvre, n° d'inventaire INV27612. Photo : Michèle Bellot, RMN	82
1.7	Jean Laurent Mosnier (1743/44-1808), <i>Portrait de Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné</i> , 1788, huile sur toile, 133 x 100 cm. Château de Versailles et de Trianon, n° d'inventaire MV 5819. Photo : Jean Popovitch, RMN	85
1.8	Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), <i>Charles Amédée Van Loo</i> , 1785, huile sur toile. Collection Château de Versailles et de Trianon, n° d'inventaire MV 5870. Photo : RMN.....	87

1.9	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Livret du Salon de 1761</i> , 1761, dessin à la mine. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, n° d'inventaire Yd2-1132-8°. Photo : BnF (DACIER 1929 : fig. XXXV, 124).....	97
2.1	Cochin Charles Nicolas (le Jeune) (1715-1790), <i>Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression</i> , n.d., pierre d'Italie, rehauts de craie, 30 x 39 cm. Musée du Louvre, n° d'inventaire RF 2054. Photo : Jean-Gilles Berizzi, RMN.....	114
2.2	Maurice Quentin de La Tour, <i>Madame de Pompadour</i> , 1755, pastel, 175 x 128 cm. Collection du Louvre, département des arts graphiques, n° d'inventaire INV 27614. Photo : Musée du Louvre/M. Beck-Coppola	123
2.3	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon de 1765</i> , 1765, aquarelle, 24 x 46,7 cm. Collection du Musée du Louvre, département des arts graphiques, n° d'inventaire INV 32749. Photo : Musée du Louvre, Département des Arts graphiques	127
2.4	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon de 1753</i> , 1753. Art Institute of Chicago.	149
2.5	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon de 1767</i> . (ADHEMAR 1963 : fig. 4bis, 2bis et 3 bis)	164
2.5.1	Gabriel de Saint-Aubin, Mur ouest, <i>Vue du Salon de 1767</i> . (ADHEMAR 1963 : fig. 4bis)	165
2.5.2	Gabriel de Saint-Aubin, Mur nord, <i>Vue du Salon de 1767</i> . (ADHEMAR 1963 : fig. 2bis)	166
2.5.3	Gabriel de Saint-Aubin, Mur est, <i>Vue du Salon de 1767</i> . (ADHEMAR 1963 : fig. 3bis)	167
2.6	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon du Louvre en 1779</i> . (SAHUT 1996 : 140).	180
2.7	Pietro-Antonio Martini, <i>Le Salon de 1785</i> , 1785. Bibliothèque nationales de France	194
3.1	Gabriel de Saint-Aubin, <i>Vue du Salon de 1753</i> , gravure, 15,2 x 18,1 cm. Art Institute of Chicago, n° d'inventaire 2005.4. Photo : http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/182965 , consulté le 3 août 2009.	241

- 3.2 Gabriel de Saint-Aubin, *Exacte vue du Salon du Louvre en l'année 1767*, 1767, gravure, 15,2 x 18,1 cm. Collection particulière. Photo : gracieuseté de la Frick Collection, New York.....243
- 3.3 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, 1767, dessin à la plume, encre noire, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache, 25 x 46,5 cm. Collection particulière. Photo : <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/GenerateurNotice.php?numnotice=A0130>, consulté le 3 août 2009.244
- 3.4 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779*, 1779, huile sur trois feuilles de papier marouflées sur toile, 19,9 x 44 cm. Collection du musée du Louvre, département des peintures, n° d'inventaire RF 1993-9. Photo : RMN246
- 3.5 Gabriel de Saint-Aubin, *Page d'études pour le Salon de 1765*, 1765, encre brune, pierre noire et plume, 18,2 x 13,3 cm. Musée du Louvre, département des Arts graphiques, n° d'inventaire RF 29344, 41 (fol. 20 verso) dans le carnet Groult. Photo : Isabelle Pichet248
- 3.6 Pietro-Antonio Martini, *Le Salon de 1785*, 1785, gravure, 37,1 x 51 cm. Bibliothèque nationale de France, département des Estampes, no d'inventaire EB-33 (A) FOL. Photo : http://www.a-website.org/mnemosyne/arrange/pages/1pting_salon.html, consulté le 3 août 2009250
- 3.7.1 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1753 (détail)*, 1753, gravure, Art Institute of Chicago.....256
- 3.7.2 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1753 (détail)*, 1753, gravure, Art Institute of Chicago.....256
- 3.8 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767 (détail)*, Collection particulière.....263
- 3.9 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779 (détail)*, 1779, Collection du musée du Louvre.....274
- 3.10 Pietro-Antonio Martini, *Le Salon de 1785 (détail)*, 1785, gravure. Bibliothèque nationale de France.281
- 5.1 Gabriel de Saint-Aubin, *Intérieur d'un salon*, 18^e siècle, pierre noire sur vélin, 7,4 x 11,3 cm. Musée du Louvre, département des Arts graphiques, n° d'inventaire INV 32746. Photo : Michèle Bellot, RMN.....354

- 5.2 Pietro-Antonio Martini d'après Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787, gravée et rehaussée de couleur, 37,8 x 53,2 cm. Collection particulière. Photo : <https://www.myartprints.com/a/ramberg-johann-heinrich/the-exhibition-of-the-roy.html>, consulté le 3 août 2009.....362

LISTE DES TABLEAUX

Tableau.....	Page
1.1 Organigramme de l'Académie.....	22
1.2 Liste des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture.	32
1.3 Tapissiers, ventes de livrets, nombre de peintres et de tableaux par genres exposés aux Salons entre 1759 et 1781	56
1.4 Liste des tapissiers ou décorateurs du Salon.....	68
3.1 La logique d'écriture du discours expographique des auteurs	237

RÉSUMÉ

J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde, et les propos du peuple [...]

Denis Diderot, *Salon de 1765*
(ADHEMAR 1960 : 56)

L'objet central de cette étude se définit autour de la mise en exposition des Salons de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les Salons ont toujours été considérés comme le lieu de l'éclosion de la critique d'art, mais très rarement perçus comme une exposition du point de vue muséologique. Dans cette optique, la distribution des tableaux en tant que discours construit, par le tapissier d'une part et par le public d'autre part, servira de fil conducteur à cette thèse.

L'objectif premier est d'analyser un fragment de l'histoire de l'art en France, celui des Salons entre 1750 et 1789, et de l'étudier comme agent et culturel de cette époque. Le but ultime de la thèse est de démontrer que la mise en exposition au Salon est productrice de discours et que ceux-ci permettent aux publics des Salons de se forger une opinion personnelle ainsi que collective. Pour ce faire, j'entends examiner les tenants et les aboutissants de cet arrangement (discursif) afin de démontrer que la disposition des œuvres proposée au Salon n'est pas gratuite mais structurée et intentionnelle.

L'hypothèse centrale propose que la mise en exposition des Salons de l'Académie contient un discours et, par conséquent, offre un espace discursif public, favorisant l'émergence de l'opinion personnelle et collective, ainsi que le développement d'une pensée sociale. Il s'agit de déterminer comment l'arrangement des œuvres aux Salons se matérialise en discours. Une analyse de la structure langagière de la mise en exposition s'impose et permet de relever certaines règles de base ou conventions qui régissent l'organisation des peintures : l'accrochage à touche-touche, le goût, l'harmonie, la symétrie, les caractères et la hiérarchie des genres. L'utilisation de ces conventions dans l'organisation de l'espace d'exposition semble donner lieu à la production et la diffusion d'un discours spécifique aux expositions. La distribution des œuvres et la reconnaissance des codes par le visiteur le guident dans la lecture d'un message et lui suggèrent des relations entre les objets exposés. Les échanges de similitudes et de contrastes à propos des œuvres, qui apparaissent dans les commentaires des Salonnières, livrent une lecture spécifique de la mise en exposition et produisent un modèle de lecture : la comparaison. Les choix faits par le tapissier dans la

distribution des œuvres et l'utilisation de conventions dites « familières » dirigent le visiteur dans la lecture du message proposé au Salon.

En confrontant les représentations visuelles des Salons et les textes critiques, il semble possible de faire ressortir l'impact de la mise en exposition du Salon sur le visiteur. Pour ce faire, je propose une analyse des Salons de 1753, 1767, 1779 et 1785, soit un par décennie, et du discours de chacun des tapissiers s'y rapportant, soit Jacques-André Portail (1695-1759), Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné (1724-1805) et Amédée Van Loo (1718-1795). L'utilisation des conventions et du modèle de lecture comme points de repère permettent aux visiteurs de circonscrire la construction de l'arrangement des œuvres dans ce Salon. Ainsi, le pouvoir discursif de l'exposition amène le public à développer ses connaissances artistiques, à exercer sa capacité de juger et à formuler un discours critique et une opinion personnelle. Les multiples observations faites par les auteurs des écrits sur l'exposition, les artistes et les œuvres, démontrent l'influence du discours muséal sur leur point de vue et leur opinion. L'usage répété de cette aptitude à critiquer, la fréquentation régulière du Salon, les échanges entre les particuliers et la diffusion oralement et par l'écrit des idées et des modèles artistiques laissent entrevoir la formation d'un jugement ou d'une opinion personnelle et même collective. Dans cette optique, la mise en exposition des Salons et son pouvoir discursif deviennent un catalyseur de la pensée sociale de cette période.

Les résultats de l'analyse du Salon de 1753, par exemple, permettent d'appuyer mon hypothèse et ma méthode de travail, même si les conclusions diffèrent de celles recueillies au sujet des Salons de 1767, 1779 et 1785. Contrairement aux trois autres Salons, les comparaisons entre les œuvres ne s'établissent pas tout à fait de la même manière, les différences naissent plutôt dans le ton ou dans les éléments critiqués. De plus, toujours en 1753, une grande majorité des Salonnières discute et critique l'opinion manifeste : celle des autres commentaires et écrits qui paraissent sur le Salon, tandis qu'en 1779, notamment, un plus grand intérêt est porté sur l'opinion sous-jacente : celle de l'autre, d'un accompagnateur ou des autres visiteurs. Ces différences mettent en relief les particularités des commentaires des quatre Salons mis à l'étude et définissent les caractéristiques du discours expographique et des opinions personnelles ou collectives pour chacun des Salons afin de proposer un portrait plus général de l'évolution et de l'impact du discours expographique des Salons dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Salons, Académie royale de peinture et de sculpture, exposition, discours, tapissier, critique, opinion, espace public, Paris, XVIII^e siècle.

INTRODUCTION

Depuis la publication des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* d'Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) en 1747 (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747), la volonté de mettre en place un musée où serait exposée en permanence la collection royale pour le bénéfice de la collectivité est régulièrement reprise tout au long de la seconde moitié du XVIII^e siècle. En vue de répondre à cette demande grandissante et de démontrer une certaine volonté de changement, une partie infime de la collection royale est présentée au palais du Luxembourg à partir de 1750. Une réflexion sur les conditions de l'accrochage public des oeuvres se développe dès l'ouverture de cette espace d'exposition, « placé sous la responsabilité d'un conservateur, le garde des tableaux du roi, Jacques II Bailly » (GAEHTEGENS 2001 : 190). Un intérêt marqué pour la disposition des oeuvres et, surtout, sur les effets qu'elle provoque sur la perception des visiteurs, apparaît dans les choix que fait le conservateur en voulant construire « un nouvel arrangement si utile aux artistes » (GAEHTEGENS 2001 : 190-191). Sans prétendre qu'une vision muséographique soit totalement consciente et déterminée, il faut admettre que le fait d'adopter une approche plus libre¹, où les confrontations, les comparaisons et les oppositions entre les caractéristiques formelles des œuvres priment, révèle l'existence des prémisses d'une réflexion sur l'accrochage des oeuvres dans les espaces d'exposition au siècle des Lumières.

S'il est vrai que les Salons ont toujours été considérés comme le lieu de l'éclosion de la critique d'art (CROW 2000 (1985) ; CHARTIER 1990 ; LEMAIRE 2004), jamais ont-ils été perçus comme une exposition du point de vue de la muséologie (DAVALLON 1999) ; c'est dire que l'on a peu considéré le pouvoir discursif de ces expositions. L'hypothèse centrale de

¹ Le conservateur a palais du Luxembourg se questionne non seulement au niveau conceptuel sur l'accrochage des oeuvres, mais aussi sur l'espace physique des salles d'expositions et sur l'éclairage des oeuvres et des espaces (GAEHTEGENS 2001 : 185-209).

la thèse suggère d'envisager le Salon de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris², entre 1750 et 1789, comme un espace qui offre un champ rhétorique³ public. Dans son commentaire sur le Salon de 1767, Denis Diderot (1713-1784) cerne bien les qualités intrinsèques des effets que provoque la mise en exposition des oeuvres au Salon sur sa perception lorsqu'il écrit : « J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer » (ADHEMAR 1960 : 56). Cette remarque met bien en perspective les sensations produites par l'exposition et les discours inscrits en son sein qui marquent et rythment la réception de tout visiteur au Salon. En considérant le Salon comme un agent social du monde artistique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'objectif de cette thèse est de démontrer que la mise en exposition au Salon est productrice de plusieurs discours, et que ceux-ci amènent le public du Salon à se forger une opinion personnelle qui participe à l'émergence de l'opinion collective. En ce sens, considérer que la disposition des œuvres proposée au Salon n'est pas gratuite, mais structurée et intentionnelle, est le postulat sur lequel se repose ma démarche.

Le cadre temporel déterminé par les dates de 1750 et de 1789 s'explique, d'une part, par l'implantation régulière et bisannuelle du Salon dès 1751 et, d'autre part, par les changements sociaux, politiques et culturels qui émergent au lendemain des premiers événements révolutionnaires. Cette étude prend donc fin avec le Salon de 1789, car dès 1791 les règles internes de l'Académie sont changées⁴ et le Salon, tel que le conçoivent les artistes au XVIII^e siècle, n'est plus. Durant cette période, plus d'une vingtaine d'expositions sont officiellement présentées au public par l'Académie dans le Salon carré du Louvre. La sélection de quatre Salons : 1753, 1767, 1779 et 1785⁵, soit un par décennie, permet de poser

² Tout au long de la thèse, l'usage du terme « Académie » sera employé pour désigner l'Académie royale de peinture, de sculpture et de gravure de Paris.

³ Concernant la rhétorique de l'image, je renvoie le lecteur à deux ouvrages qui la définissent et l'utilisent pour cerner le développement silencieux d'un discours au sein de toutes productions artistiques : théâtre, architecture, peinture ou sculpture (FUMAROLI 1994 ET SURGERS 2007).

⁴ Un rapport du Comité de constitution & des Domaines remis à l'Assemblée nationale le 21 août 1791 stipule à l'article 1 que : « Tous les artistes François ou Etrangers, Membres ou non de l'Académie de Peinture & de Sculpture, seront également admis à exposer leurs Ouvrages dans la partie du Louvre destinée à cet objet » (JANSON 1977-1978 : 1791, 2).

⁵ J'avais tout d'abord décidé d'étudier l'ensemble des Salons entre 1750 et 1789 : vingt-et-une expositions au total. À l'examen de synthèse, les évaluateurs m'ont fortement suggéré de diminuer le

un regard général sur le développement des discours au sein du Salon dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le choix de ces expositions est fort simple et a été déterminé par quelques critères précis. Il existe, tout d'abord, pour chacun d'eux de très belles illustrations de l'espace d'exposition⁶. Même si ces images proposent une interprétation de l'accrochage, elles permettent de poser un regard sur le déploiement des oeuvres exposées. Enfin, l'arrangement des œuvres pour chacun de ces Salons est confié à différents tapissiers : Jacques-André Portail (1753), Jean-Baptiste Siméon Chardin (1767), Louis-Jean-François Lagrenée dit l'aîné (1779) et finalement Charles Amédée Philippe Van Loo (1785)⁷, ce qui diversifie aussi les points de vue. De plus, une quantité de documents écrits de type et de provenance divers ; des livrets⁸, correspondances, mémoires, archives de l'Académie, plus précisément les procès-verbaux et la comptabilité de cette institution et textes critiques, proposent l'éloquence d'un témoignage singulier et d'un regard particulier sur la mise en place de ces événements et la disposition des tableaux⁹.

Un dépouillement des données recueillies sur chacun de ces Salons, et leur comparaison, permet de circonscrire l'unicité de chacun d'eux et de mieux cerner les discours et les opinions qui en émergent. En d'autres termes, les attributs de chacun des quatre Salons définissent les particularités des uns face aux autres et mettent en perspective l'évolution et le développement des caractéristiques des Salons de 1750 à 1789. Je dois

nombre afin de cerner plus en profondeur les Salons sélectionnés et, ainsi, de limiter l'ampleur du travail.

⁶ Gabriel de Saint-Aubin a représenté les Salons de 1753, 1767 et 1779 et Pietro-Antonio Martini le Salon de 1785. Voir les figures 3.1, 3.2, 3.3, 3.4 et 3.6.

⁷ Le poste est d'abord occupé par Jacques-André Portail de 1741 à 1759, puis Jean-Baptiste Siméon Chardin en est titulaire de 1761 à 1773, Joseph-Marie Vien en 1775, Lagrenée l'Aîné de 1777 à 1781 et, enfin, Amédée Van Loo de 1783 à 1789. Seul Joseph-Marie Vien, qui est chargé de l'arrangement des œuvres au Salon de 1775, ne fera pas l'objet d'une analyse, car il n'existe pas de représentation visuelle pour cette exposition, et qu'elle ne fait donc pas partie du corpus retenu pour la thèse.

⁸ Ces petits opuscules contiennent des informations sur les artistes, leur statut et les œuvres exposées. Ils proposent un ordre topographique avant 1738, idéologique jusqu'en 1755 et hiérarchique par la suite. Les livrets sont vendus à l'entrée du Salon et deviennent l'une des plus importantes sources de revenus de l'Académie : « Le livret est vendu dix sols puis, à partir de 1771, douze sols » (VAN DE SANT 1984 : 81).

⁹ Plusieurs des auteurs font référence aux expositions passées dans leur texte, proposant ainsi un paysage plus global de l'implantation de l'événement dans l'esprit des lecteurs.

préciser que l'arrangement discursif dont il est question dans le développement de la thèse prend en charge uniquement les œuvres bidimensionnelles : tableaux, gravures et dessins, qui forment l'exposition proposée sur les murs, et non les sculptures qui sont disposées sur des tables et dans la cour de la Reine, et ce, en raison du peu d'informations disponibles sur cet aspect de leur présentation et l'instabilité de leur disposition, car « leurs auteurs tentaient sans cesse de les déplacer pour les présenter de la manière qui leur paraissait la plus avantageuse » (VAN DE SANDT 1984 : 80). Il se peut que le tapissier ait considéré des relations et des interactions entre les oeuvres accrochées aux murs et celles présentées sur les tables, mais comme les sculpteurs avaient, semble-t-il, pris l'habitude de les déplacer, il devient presque impossible de retracer le discours prescrit par le tapissier.

La mise en exposition des Salons de l'Académie et le travail du tapissier comme sujet global ou partiel n'ont pas encore fait l'état d'une étude, d'un ouvrage ou même d'un texte. Cette piste prometteuse encore vierge débouche donc sur une infinité de possibilités d'interprétation et d'analyse. L'accrochage des œuvres au Salon en tant que discours, l'importance de cette exposition comme espace public et son impact sur l'émergence de l'opinion dans la société française de la deuxième moitié du XVIII^e siècle sont les voies que j'ai choisi d'approfondir. La littérature propre à ce sujet étant inexistante ou presque, la revue en sera donc assez brève. En contrepartie, une littérature florissante et abondante permet de mettre en perspective, entre autres, l'histoire des Salons de l'Académie et des autres lieux de diffusion en Europe en terme d'événements et d'espaces publics au XVIII^e siècle. Ces diverses études traitent également de l'émergence de la critique d'art, du public qui fréquente ces lieux et des premiers balbutiements de la muséologie comme discipline dans la société française et européenne au siècle des Lumières. Les auteurs de ces ouvrages ont choisi d'emprunter différentes avenues : sociale, artistique, littéraire et parfois même politique, afin de découvrir et d'investir d'autres horizons.

Un regard sur la littérature de la mise en place du Salon en tant qu'exposition, temporaire et régulière, permet de comprendre que ces expositions n'apparaissent pas de manière structurée. Dès le XVI^e siècle, les Académies se constituent en Italie et les artistes tentent, par diverses tentatives sporadiques, d'exposer leurs oeuvres, mais malheureusement,

ces expositions ne semblent pas avoir connu de très grand succès, tel que le démontre Gérard-Georges Lemaire dans *Histoire du Salon de peinture* (LEMAIRE 2004). Ce n'est qu'en 1648 qu'est fondée l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris et, en 1673, une première expérience d'exposition est mise de l'avant par les académiciens. Ce ne sera pourtant qu'au milieu du XVIII^e siècle que les Salons deviendront réellement réguliers et bisannuels. Udolpho Van de Sandt dans son texte *Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781* (1984) reprend les grandes lignes de l'histoire de la mise en place des Salons en apportant une multitude de précisions et d'informations sur les dates importantes, les tapissiers, les livrets de Salon et la fréquentation de ce lieu par la population parisienne. De plus, certains ouvrages traitent plus spécifiquement de l'histoire générale du palais du Louvre, auquel est rattachée l'histoire du Salon carré, et des diverses transformations tant physiques que fonctionnelles que ce lieu a connues au cours des siècles. Les descriptions historiques des modifications ainsi que les différentes étapes de construction et de reconstruction du bâtiment sont retracées par Christiane Aulanier dans son ouvrage *Histoire du palais et du musée du Louvre : Le Salon Carré* (1950). Une approche plus humaniste, qui relate la vie des différents occupants de l'édifice et qui met en perspective l'impact qu'ont eu leur présence et leurs diverses occupations sur le bâtiment, est proposée par Yvonne Singer-Lecocq dans *Un Louvre inconnu; Quand l'État y logeait ses artistes 1608-1806* (1986).

Une fois l'histoire et les conditions matérielles d'apparition des Salons de l'Académie mises en place, une analyse des écrits concernant le monde des expositions à Paris et en Europe au XVIII^e siècle apparaît nécessaire. D'un point de vue général, l'histoire du monde muséal de cette époque demeure presque exclusivement liée au projet du *Museum* du Louvre et aux quelques musées qui font leur apparition en Europe au XVIII^e siècle. Comme la muséologie en est encore à ses premiers balbutiements, l'importance accordée au *Museum* comme projet d'envergure monopolise en grande partie la littérature contemporaine. L'idée lancée publiquement par La Font de Saint-Yenne en 1747 dans ses *Réflexions* (DEMORIS 2003) marque un moment important de l'histoire de la critique d'art et la naissance du projet du *Museum* du Louvre. Dominique Poulot dans son ouvrage *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815* (1997), ainsi qu'Édouard Pommier dans *Le projet du Musée royal (1747-1789)* (2001) témoignent des multiples étapes du développement de ce projet et traitent

inévitamment des Salons de l'Académie comme d'un lieu d'exposition présent à Paris durant cette période. Dans ces différents écrits, les références aux Salons restent toujours superficielles. L'impact social de ce lieu, qui n'apparaît que pour souligner l'émergence de la critique d'art, et l'arrangement des œuvres ne sont jamais considérés du point de vue de la muséologie. La mise en exposition comme productrice de discours ne semble pas être une préoccupation pour les auteurs.

Il est bon de souligner que Paris n'est pas le seul endroit en Europe à voir apparaître des lieux de diffusion artistique au XVIII^e siècle. Plusieurs grands collectionneurs, dont certains monarques, cherchent aussi à rendre disponible leurs possessions. Le dessein pédagogique d'ouvrir les collections au public sous-jacent à ces différents projets reste pourtant lié à un public élitiste. D'une part, il y a la volonté pédagogique et de l'autre l'accessibilité restreinte aux collections d'œuvres d'art. Ces deux paramètres contradictoires sont discutés dans plusieurs textes des actes du colloque *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (POMMIER 1995). Les auteurs démontrent que la diffusion des collections, tel un outil d'éducation publique, reste un privilège accordé à une certaine élite bourgeoise, intellectuelle et artistique. Le texte de Per Bjurström, *Les premiers musées d'art en Europe et leur public*, met en perspective la réalité d'accès des lieux de diffusion artistique en France et en Europe au XVIII^e siècle (BJURSTRÖM 1995), tandis que Henning Bock dans *Collections privées et publiques, les prémices du musée public allemand* place l'accent sur la volonté de revaloriser le patrimoine allemand auprès d'un public très restreint dès le début du siècle (BOCK 1995). L'impact didactique de la diffusion des collections princières dans le développement du goût et de la faculté de juger en France dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle est mis de l'avant par Dominique Poulot dans son texte *Insertion du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique* (1995). L'intérêt porté au Salon et à l'existence de son public ou même à ses répercussions pédagogiques potentielles n'occupe qu'une place infime dans les débats qu'engendrent les réflexions faites par les divers auteurs sur les lieux de diffusion des arts et leur public au XVIII^e siècle. Pourtant, l'importance que prend cet événement dans la deuxième moitié de ce siècle auprès de la population parisienne, voire même européenne, permet justement de se questionner sur l'impact et le rôle de ce lieu de diffusion des arts sur la pensée du public qui le fréquente. La singularité du public au

Salon, face à l'élitisme des visiteurs décrit dans les travaux de Bjurström, Bock et Poulot, n'apparaît que plus grande. La place et l'hétérogénéité du public du Salon, tel qu'étudié par Thomas Crow dans son ouvrage *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle* (2000 (1985)), démontrent l'ouverture de ce lieu de diffusion des arts à un public plus large et non éclairé. Cette diversité des spectateurs et l'affluence à ces expositions, tel que présenté dans le texte *La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire* de Udolpho Van de Sandt (1986) ne laissent aucun doute sur l'importance de cet espace dans la société parisienne et française entre 1750 et 1789. L'exposition *Art on the Line : The Royal Academy Exhibitions at Somerset House* en 2001 et particulièrement l'ouvrage collectif qui l'accompagnait proposent une analyse sur ces questions de public, de diffusion et de fréquentation d'une exposition temporaire mise en place par une Académie (SOLKIN 2001). De plus, les auteurs se penchent sur la question de la mise en place des oeuvres au sein de l'espace de l'exposition présentée à *Somerset House*, et ce, toujours en proposant des corrélations marquées entre le Salon de Paris et celui de la *Royal Academy*. Ils concèdent même la primauté et l'influence de l'un sur l'autre. Ils confirment ainsi l'importance et le rôle des expositions parisiennes sur le monde artistique de l'époque.

La volonté pédagogique présente dans le concept de diffusion des arts au XVIII^e siècle présuppose l'apparition d'une conscientisation face à la présentation et à l'accrochage des œuvres et des objets dans les expositions. Andrew McClellan dans ses ouvrages *The Politics and Aesthetics of Display: Museum in Paris 1750-1800* (1984) et *Inventing the Louvre. Arts, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris* (1994) analyse justement l'apparition de la pratique muséale à travers la galerie du Luxembourg, le *Museum* et le Musée des Monuments français. Une approche à caractère historique dans la présentation des œuvres semble faire l'unanimité. Cette conception historique, mise en perspective dans l'ouvrage *The Birth of the Museum; History, Theory, Politics* (BENNETT 1995), permet l'émergence d'une histoire globale et inclusive qui s'applique aux mouvements et aux lieux de production artistique en Europe durant cette période. Cette approche pédagogique se reflète aussi dans les choix faits par les promoteurs du projet du *Museum* et dans l'accrochage des œuvres au Luxembourg. Andrew McClellan dans *Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux en XVIII^e siècle* (1995), tiré des actes du

colloque *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (POMMIER 1995), ajoute qu'un programme basé sur la comparaison et la confrontation émane des choix faits pour l'arrangement des œuvres de ces lieux d'exposition dans le but ultime de permettre au public de s'instruire.

Le Salon n'est nullement considéré par les auteurs contemporains comme un événement ou un lieu ayant provoqué un quelconque développement du goût ou de la faculté de juger de son public, mais plutôt comme celui qui a fait émerger la critique d'art contemporaine. L'ouvrage collectif de référence *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration: 1699-1827* (MCWILLIAM 1991) le démontre bien en recensant tous les écrits concernant les Salons, des commentaires aux analyses, et en offrant une vision globale de l'intérêt porté à ce sujet. Par exemple, Else Marie Bukdhal, dans *Diderot critique d'art : Théorie et pratique dans les salons de Diderot*, met en relief l'ampleur et la richesse des textes critiques de Diderot. De plus, elle propose une méthode d'analyse concernant la manière dont Diderot aurait procédé dans ses critiques de Salon (BUKDAHL 1980 : 371-375) et insinue que l'arrangement des peintures au Salon aurait amené Diderot à faire certaines comparaisons et certains liens entre les œuvres. Bukdhal est l'une des seules à évoquer implicitement le potentiel discursif de la mise en exposition du Salon et son impact sur le visiteur et utilise quelques passages des écrits de Diderot pour soutenir sa proposition. Elle ne fait pourtant qu'effleurer le sujet, ne proposant aucune conclusion ou interprétation sur le réel pouvoir de l'accrochage des tableaux au Salon sur la production des commentaires critiques faits par Diderot. Dans une même optique, Florence Ferran dans *De quelques expérimentations littéraires de la critique ou comment arranger les Salons selon des « Liaisons au goût du siècle »* (2004) propose une relation entre la production littéraire des Salons et l'espace d'exposition. Selon Ferran, les Salonnières qui suivaient la logique de présentation des œuvres utilisée dans les livrets du Salon pour élaborer leurs critiques, commentaient essentiellement le voisinage hétéroclite des visiteurs et des œuvres. Pourtant, même si elle souligne l'effet de l'espace d'exposition sur le visiteur, elle fait avant tout référence à l'impact de ces éléments sur développement des particularités du genre littéraire plutôt qu'au pouvoir discursif de la mise en exposition.

J'ai récemment pris connaissance de l'ouvrage *L'oeil révolté : les Salons de Diderot* de Stéphane Lojkine, publié en 2007, dans lequel l'auteur suggère une certaine mise en relation entre l'accrochage des oeuvres proposé au Salon et le discours de Diderot¹⁰ (LOJKINE 2007). Un synchronisme entre le développement de la thèse et le travail de Lojkine ne m'a pas permis de tenir compte de cet ouvrage dans le développement de cette recherche. Malgré les similarités qui existent entre les deux propositions, il faut toutefois préciser que les objectifs, la problématique, les hypothèses de travail, le corpus, le cadre théorique ainsi que les résultats diffèrent totalement.

Pour terminer, l'un des rares commentaires sur la présence d'un discours dans la mise en exposition des Salons vient d'une affirmation que fait Jean Davallon dans son texte *Le musée est-il un média ?* Il écrit :

Dans le cas du Salon, le discours de la présentation reste à son degré zéro dans la mesure où la rencontre des oeuvres prédomine. Le commentaire reste donc extérieur. Les choses changeront lorsque le musée d'art n'appellera plus le discours de la critique, mais se référera au discours savant de l'histoire de l'art pour introduire une périodisation de la présentation (DAVALLON 1993 : 108).

Il est vrai de dire que la mise en exposition du Salon propose un discours externe à l'exposition tout comme le démontre les nombreux écrits critiques concernant les Salons (MCWILLIAM 1991). Par contre, l'un des propos de cette thèse est de démontrer qu'il existe également un discours interne à l'arrangement des oeuvres au Salon, et cette démonstration sera justement nourrie par les concepts et les questionnements contemporains liés à la muséologie élaborés par Jean Davallon dans son ouvrage *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique* (DAVALLON 1999).

¹⁰ Lojkine traite plus particulièrement des caractéristiques de la représentation picturale mis en place dans les oeuvres comme dispositif qui mène Diderot dans la formulation de ses commentaires critiques sur les oeuvres, par exemple ses longues promenades dans les tableaux de Vernet. Il souligne le rôle de la mise en exposition sans toutefois entrer dans les détails. Lojkine n'inscrit pas de manière explicite de relation entre le tapissier et le visiteur, soit entre Chardin et Diderot. J'ai justement traité de cette relation dans une communication en 2007 et publiée en 2008 (PICHET 2008).

J'aurai l'occasion de revenir sur l'apport de chacune de ces publications dans les différentes parties de ma thèse. Force est de constater que l'état de la question concernant la mise en exposition des oeuvres au Salon et sa discursivité est en grande partie laissée vacante dans la littérature contemporaine. Cet espace de recherche encore ignoré par les auteurs donne toute la latitude aux interprétations et aux recherches à venir. L'objet privilégié dans cette thèse porte sur l'étude de l'accrochage des œuvres au Salon en tant que discours ayant un certain impact sur l'exercice de la raison et sur l'émergence de l'opinion du public. La mise en exposition des Salons de l'Académie de la seconde moitié du XVIII^e siècle devient une voie d'investigation qui, en plus d'être intéressante, comble un vide dans la recherche et l'analyse des Salons.

Comme je l'ai indiqué, le regard que je porte sur la mise en exposition des Salons et son pouvoir discursif trouve ses fondements dans la muséologie. Dans son texte *L'exposition à l'œuvre*, et plus précisément les chapitres *Les chemins de la mémoire* et *La mise en exposition*, Jean Davallon laisse entendre que toute mise en exposition contient du sens et propose un discours (DAVALLON 1999 : 157-194). Cette position face aux expositions en général et à la mise en exposition, plus particulièrement, comme médiateurs qui participent à la construction d'un fait social, d'un fait de langage et d'un discours seront les points d'ancrage dans l'étude de la discursivité des Salons. La mise en place d'un langage ou d'un discours, non pas linéaire ou littéraire, mais bien d'un type propre aux expositions, est toujours vue comme un acte de communication qui se construit à partir d'un système de signes¹¹. Les relations qui s'installent entre les signes, soient les œuvres ou les objets exposés, permettent de construire la syntaxe du discours muséologique ou expographique. Même si le cadre théorique préconisé dans cette recherche appartient à la muséologie d'un point de vue général, l'analyse de la mise en exposition des Salons de l'Académie concerne dans les faits une réflexion liée aux expositions temporaires et non réellement au monde des musées comme tel. Cette observation m'amène sur une considération terminologique du choix d'un terme plus approprié que celui de muséographie dans le cadre d'une étude sur les

¹¹ Ce cadre théorique prend forme sur les bases de la sémiologie et de la communication autour des travaux de Jean Davallon (1986, 1993, 1999).

Salons, soit celui d'expographie. Il ne s'agit pas de s'éloigner de la muséologie comme base théorique, mais plutôt de déterminer une particularité de ces événements.

Pour que l'exposition puisse devenir ce que Davallon appelle un fait de langage, le concepteur de l'exposition, le tapissier dans le cas des Salons, doit, par le jeu de l'accrochage et de la distribution des œuvres dans l'espace, établir des rapports et construire des noeuds évocateurs spécifiques. Il faut préciser que les œuvres exposées au Salon sont considérées comme *sémiophores*¹² (POMIAN 1987), et que le déploiement de ces objets dans l'espace d'exposition fait émerger des liens et des relations qui produisent du sens. Ces moments suggestifs deviennent des points de repère et des guides de lecture pour le visiteur. Les dispositifs discursifs proposés et modulés sont ainsi reçus, lus, assemblés et interprétés par le visiteur. Lors de la lecture de ces points de vue spécifiques, le spectateur établit des relations entre les œuvres et ce sont ces interactions qui vont structurer le message de réception. Le rôle du visiteur est ainsi perçu comme actif. Les déplacements de son corps dans l'espace, et en ce qui concerne le Salon, les déplacements de son regard, ainsi que le temps qu'il prend pour décoder ou déceler les moments discursifs favorisent chez le visiteur la lecture du discours ou du récit de l'exposition (DAVALLON 1999 : 172-174). Cette construction discursive l'entraîne vers la découverte d'un nouvel univers, le monde fictif¹³ de l'exposition. Pourtant, il faut préciser que le discours proposé par le concepteur et celui reconstruit par le visiteur ne seront jamais identiques (DAVALLON 1999 : 176). De plus, il est à propos de préciser que la nature du message est essentiellement liée à une forme d'action sociale et à une expression de soi (UMIKER-SEBEOK 1994). En d'autres termes, la proposition du

¹² « D'un côté se situent des *choses*, des *objets utiles*, c'est-à-dire tels qu'ils peuvent être consommés, ou servir à se procurer des substances, ou transformer des matières brutes de manière à les rendre consommables, ou encore protéger contre les variations de l'environnement. Tous ces objets sont manipulés et tous ils exercent ou subissent des modifications physiques, visibles : ils s'usent. D'un autre côté se situent des *sémiophores*, des *objets qui n'ont point d'utilité* au sens qui vient d'être précisé, mais qui représentent l'invisible, c'est-à-dire sont dotés d'une *signification* ; n'étant pas manipulés, mais exposés au regard, ils ne subissent pas d'usure » (POMIAN 1987 : 42).

¹³ Le monde fictif de l'exposition implique que l'espace dans lequel sont accrochées les œuvres forme un univers en soi qui se constitue en parallèle avec celui de la réalité extérieure et où s'inscrit une histoire racontée qui n'appartient qu'à l'espace temps de l'exposition. Davallon écrit à ce sujet : « Le monde utopique n'est pas un monde sans lieu (il serait alors atopique), mais un monde situé dans un ailleurs temporel ou spatial. Franchie la porte de l'exposition, me voici effectivement passé dans un monde Autre » (DAVALLON 1999 : 174-175).

tapissier reste personnelle et ne sera jamais la même que celle des visiteurs ou des auteurs des commentaires critiques qui expriment chacun leur propre point de vue de la chose. Les connaissances et les expériences personnelles de chacun, liées au statut social et à l'érudition, influencent la production, la diffusion et la réception du discours expographique. Ainsi, l'exposition est productrice non pas d'un discours unique et uniforme, mais d'une diversité de discours, variés et singuliers, à l'image des visiteurs du Salon.

L'interprétation du discours inscrit au sein de l'accrochage des oeuvres au Salon mène vers une multitude de questions : quelles sont les bases, les composantes et les règles qui régissent la construction du discours par le tapissier ? que doit décoder le spectateur ou quels codes assez précis, connus et reconnus par les visiteurs permettent au discours de prendre forme au Salon ? Néanmoins, il est possible d'identifier certains facteurs qui caractérisent le discours du tapissier, soit la base d'un vocabulaire commun, à partir duquel se façonnent les autres types de discours. Dans cette optique, pour que ce langage prenne place et soit intelligible pour tous ceux avec qui il entre en relation, une structure et des règles précises doivent nécessairement être mises en place. Dans son ouvrage *Les mondes de l'art*, Howard Becker propose justement une vision sociale de la culture à l'intérieur de laquelle existe un langage codé qui régit la production, la diffusion et la réception de toute production artistique. Selon Becker, ces codes ou ces conventions doivent être « utilis[és] pour produire des idées ou des sensations [qui] prescrivent la forme que doit prendre l'application des procédés [et qui] régissent les relations entre les artistes et le public », soit des conventions (BECKER 1988 (1982) : 86). Il ajoute que certaines de ces règles s'intègrent si profondément dans la pensée des particuliers qu'elles deviennent des conventions dites « familières ». Ces règles doivent donc être connues et partagées par un très grand nombre d'individus avant de devenir des guides dans la lecture du discours au Salon. Ces conventions, qu'utilise le concepteur pour produire et régir les relations et les rapports entre les objets, guident les individus dans la lecture du discours proposé dans la mise en exposition, tout en leur permettant d'échanger et de discuter. En ce sens, les conventions prennent racine dans la sociologie, parce qu'elles règlent la construction du discours et qu'elles participent ainsi à créer des relations entre les objets et, aussi et surtout, entre les gens.

Pour que la réalité de cette structure langagière et ses impacts sur la société puissent prendre forme, une approche socio-culturelle de l'histoire permet d'appréhender la réalité d'un espace public et l'étude du langage et des discours qui en découlent. Pour Keith M. Baker dans *Dialogue sur l'espace public*, la production d'un « champ discursif » résulte de l'agglomération des idées et des opinions hétérogènes des individus réunis par un fait social (BAKER CHARTIER 1994). Le rassemblement des particuliers au Salon offre ainsi les caractéristiques discursives pour positionner le Salon comme un espace public et social producteur d'un fait de langage. La visite au Salon amène le visiteur à développer une opinion personnelle face aux oeuvres qui y sont exposées. Le contact entre les autres visiteurs, les échanges encourus et la publication des critiques d'art produisent ce champ discursif. Des points de jonction vont se former et apparaître autour des opinions partagées et des conventions devenues familières avec le temps. Ces rencontres conceptuelles mèneront vers la mise en place de ce que j'appelle un « champ discursif commun », faisant référence à une opinion plus collective. Le spectateur peut ainsi se reconnaître et cultiver sa participation au développement de ce fait social. Le Salon de l'Académie en tant qu'espace public qui propose un discours et qui possède un certain pouvoir sur l'émergence d'une opinion, combine ainsi les caractéristiques élémentaires pour l'usage d'un cadre théorique mixte. La muséologie, la sémiologie, les communications, la sociologie ainsi qu'une approche historique permettront de construire et de développer mon objet d'étude de façon à confirmer ou infirmer les hypothèses qui guident mes recherches.

Afin de démontrer que la mise en exposition des Salons est discursive, de comprendre comment elle permet au visiteur de développer sa capacité d'opiner et de quelle manière une opinion plurielle et collective prend racine dans ce lieu, j'ai dû établir une méthodologie de travail pertinente et opératoire afin d'atteindre mes objectifs. Les recherches et les ouvrages récemment publiés, qui traitent des Salons de l'Académie et des critiques de Salons, m'ont permis de cerner globalement mon projet. Par contre, cette littérature contemporaine à mes propres recherches, présentée de manière générale dans l'état de la question, apparaît comme insuffisante, car les limites et les possibilités de ces ouvrages restreignent l'analyse de mon objet d'étude au cadre déjà prescrit. L'immatérialité des Salons et de la mise en exposition, et la perte de leur tangibilité dans l'espace et dans le temps, m'obligent à retourner aux

documents produits à l'époque des Salons pour que ces expositions se révèlent à nouveau. L'étude et l'analyse de documents textuels et visuels, tels que les commentaires et les critiques de Salons, entre autres, permettent d'accéder à une certaine réalité de la discursivité des Salons en utilisant une méthode comparative. De ce point de vue, en confrontant les représentations visuelles des Salons et les textes historiques et critiques, concernant ce lieu et cette exposition, je suis parvenue à reconstituer en partie le discours expographique qui s'inscrit dans la mise en exposition. D'un côté, la lecture des commentaires des Salons laisse envisager une description spécifique des caractéristiques de la mise en exposition. Les similarités entre les diverses observations dévoilent quels sont les moments les plus significatifs de la distribution des œuvres et amènent à comprendre comment cette construction guide et influence la perception des visiteurs, tandis que les illustrations des Salons permettent de visualiser et de resituer les moments décrits dans les commentaires critiques, redonnant ainsi une certaine matérialité à ces expositions. L'amalgame de ces témoignages, à la fois textuels et iconographiques, permet d'organiser la dimension discursive de chacun des quatre Salons étudiés dans la thèse. De plus, la méthode comparative, simple et efficace, permet de faire apparaître la présence et la caractérisation d'une opinion chez le public. En observant les changements qui apparaissent d'une décennie à l'autre et en comparant les résultats, il est devenu possible de démontrer que la mise en exposition influence et participe à la formation d'une opinion collective et plurielle. La fréquentation assidue de l'exposition par le public et les discussions orales ou écrites, qu'elle engendre, mettent en perspective le pouvoir de la mise en exposition.

L'étude de la mise en exposition des Salons nécessite au préalable l'établissement de certaines données qui campent le contexte et l'espace du développement de mes recherches. Le premier chapitre sert à présenter différents intervenants qui participent de près ou de loin à l'établissement de la discursivité des Salons : l'Académie, le Salon, le tapissier et le public. Je me suis arrêtée à cerner les particularités historique, sociale et pédagogique de chacun afin de mieux déterminer et comprendre leur rôle et leur influence dans le développement des discours qui prennent place au Salon.

La place occupée par les agents et la saveur que porte leur discours se révèlent dans les trois temps de l'exposition : la formulation, la diffusion et la réception. Le pouvoir discursif de la mise en exposition des oeuvres au Salon qui se déploie en ces trois termes et la constitution singulière des discours qui en découle délimitent le contenu des chapitres suivants. Les sections subséquentes sont formées d'une première partie théorique suivie, d'une seconde, à caractère analytique, afin de définir les caractéristiques de chacun des discours et de saisir leur incarnation à travers les images et les textes produits à l'occasion des Salons. Ainsi, le deuxième chapitre propose de porter un regard sur la discursivité du Salon : le discours expographique au Salon, le discours académique et celui formulé par le tapissier. Pour ce faire, une analyse de la structure langagière de la mise en exposition a permis de relever certaines règles de base ou conventions qui régissent l'organisation des peintures au Salon : l'accrochage à « touche-touche », le goût, la symétrie, les caractères, la hiérarchie des genres et l'harmonie (SZAMBIEN 1986 ; BAILEY 1987 ; MCCLELLAN 1995). L'utilisation de ces conventions par le tapissier dans le déploiement des oeuvres au Salon et a permis de mieux comprendre comment leur arrangement se matérialise en discours et de quelle manière il en émerge.

Les choix faits par le tapissier dans la mise en exposition et l'utilisation de conventions dites « familières » dirigent le visiteur dans la lecture du message proposé au Salon en lui permettant d'user de sa faculté d'opiner. La reconnaissance des codes et du discours par le visiteur le guide dans la lecture d'un message au sein de l'espace d'exposition et lui suggère des relations entre les objets exposés. Le troisième chapitre s'intéresse plus particulièrement à la réception du discours expographique par la critique. Une première partie dépeint les limites du discours de la critique comme tel, tandis que la deuxième partie, basée sur la lecture et l'analyse des écrits et des illustrations, insiste sur le cadre de l'apparition du discours de la critique. Les particularités de ce discours qui émergent à chacune des expositions brossent un tableau plus général et posent les transformations qui s'opèrent durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

La réception du discours expographique, la singularisation du discours de la critique et sa diffusion amène à la formation du discours de l'opinion. Se définissant en contrepartie de

l'opinion publique, celle qui prend racine au Salon émerge sous différentes formes. Le dernier chapitre propose donc un regard neuf sur la mise en exposition des Salons de l'Académie en tant qu'espace public discursif favorisant l'émergence d'une opinion personnelle et collective, ainsi que le développement d'une pensée sociale de cette période historique qui marquera la fin de le d'Ancien Régime.

CHAPITRE I

LES AGENTS DE LA DISCURSIVITÉ DU SALON

Introduction

L'étude de la mise en exposition des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture nécessite au préalable l'établissement de certaines données qui permettent de saisir le contexte et l'espace du développement du sujet de la thèse. Il sera donc question des différents intervenants qui participent plus ou moins directement à l'élaboration des Salons et à leur réception. Les principaux acteurs ont, par le passé, fait l'objet de recherche et de définitions plus précises, je ne ferai donc qu'en reprendre les lignes générales tout en portant une attention particulière à certains éléments ou à d'autres perspectives moins bien exposés, mais pourtant essentiels au développement de l'argumentation de cette thèse.

Ce premier chapitre s'intéresse tout d'abord à l'Académie royale de peinture et de sculpture, à ses origines, à son développement et à l'utilisation qu'elle a faite des Salons afin de promouvoir ses qualités et son ascendant sur le monde de l'art (BECKER 1988 (1982)). J'aborderai par la suite le Salon sous divers aspects, tels que son histoire, ses caractéristiques institutionnelles, spatiales et d'usages. Ce positionnement permettra de constater quels sont les impacts qu'ont pu avoir réciproquement l'un sur l'autre, l'Académie et le Salon, mais plus encore quelles sont les caractéristiques du discours officiel de l'Académie qui, nous le verrons un peu plus loin, influence le discours expographique qui émerge au Salon. L'intérêt se portera ensuite sur le tapisserie. N'ayant presque jamais attiré l'attention sur lui au cours des siècles, il existe très peu, pour ainsi dire aucun écrit ou ouvrage qui traite de sa participation, de son implication ou de son travail dans le processus de mise en forme des Salons (GUIFFREY 1873). Je vais donc définir et surtout repositionner cette figure majeure de l'histoire des Salons, du rayonnement de cette exposition dans le milieu artistique du XVIII^e

siècle et, plus particulièrement, de la construction d'un dialogue entre l'art et le public. Une courte biographie des tapissiers des Salons à l'étude (Jacques André Portail (1695-1759) pour 1753, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) pour 1767, Lagrenée l'Aîné (1724-1805) pour 1779 et Amédée Van Loo (1718-1795) pour 1785 sera suivie d'une description des caractéristiques et des particularités que chacun a su inscrire dans les accrochages des oeuvres et qui marquent, d'une certaine manière, leur apport à la muséographie des Salons. Enfin, suivra une vision générale et parfois plus spécifique du public, acteur important du milieu artistique, et difficile à saisir dans sa globalité.

1.1 L'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris (1648-1793)

Tout comme le propose Nikolaus Pevsner dans son ouvrage *Les Académies d'art*, il est possible de concevoir divers stades dans l'évolution de l'Académie sous les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI : « l'époque glorieuse de Colbert, l'indubitable déclin au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, et une courte période de réformes tentées sous l'influence des Lumières » (PEVSNER 1999 (1973) : 99). La création de l'Académie, souvent attribuée à tort à Colbert, élu directeur en 1663, prend place dès 1648. Loin de moi l'intention de refaire l'histoire de l'Académie que d'autres ont déjà tracée et de manière très concluante (MONTAIGLON 1875-1892; FONTAINE 1930; PEVSNER 1999 (1973); MEROT 2003 ; LEMAIRE 2004). Il importe pourtant d'évoquer les différents stades de son évolution. En brochant un portrait général de la situation de l'Académie au sein de la sphère sociale et artistique, je ferai ressortir les éléments marquants ainsi que le cadre d'apparition des Salons et du rôle qui leur a été attribué tant dans le cercle académique que dans le monde des arts.

1.1.1 La naissance de l'Académie

L'Académie tire ses origines des académies italiennes qui prennent place dès le milieu du XVI^e siècle¹ (LEMAIRE 2004). Tout comme ces dernières, la formation d'une académie à

¹ Entre 1530 et 1560 « Baccio Bandelli est sans aucun doute le premier à avoir la possibilité de remplacer l'«apprentissage» traditionnel au sein de la *bottega* par un embryon d'école qui est

Paris avait comme premier but de définir les particularités de la profession de peintre et de sculpteur afin de séparer les artistes des artisans :

La question qui se pose aux artistes en France est la même qui a conduit les Italiens à formuler leur mode de transmission du savoir et des techniques : il s'agit de se séparer du « corps mécanique » pour distinguer les arts décoratifs et le grand art et aussi d'échapper à toutes les formes d'apprentissage ancien et de compagnonnage (LEMAIRE 2004 : 25).

Dès 1646, en réaction aux demandes incessantes de la Corporation des maîtres peintres et sculpteurs, dite aussi Académie de Saint-Luc, pour obtenir toujours plus de pouvoir et ainsi d'empêcher les *Brevetaires*² royaux d'accéder à divers contrats, certains artistes, dont Charles Le Brun en tête, s'indignent et sollicitent le support de dignitaires, dont celui du conseiller de Charmois (1605-1661). « [I]l résulta, comme soixante-quinze ans auparavant à Florence et à Rome, que la fondation d'une académie apparut comme le meilleur moyen pour procurer un statut social plus élevé aux artistes libres » et l'abolition de l'emprise du carcan corporatif (PEVSNER 1999 (1973) : 91). L'Académie devient, « tel un syndicat », un organisme destiné à protéger les artistes et leurs nouveaux droits, contre l'emprise de la corporation des peintres et sculpteurs. Ainsi,

La protection royale, loin de les limiter, garantissait les libertés : liberté de se former, de pratiquer son art, de vendre sa production, d'avoir des élèves. En échappant aux règlements qui corsetaient l'artisan ou l'entrepreneur dans son atelier, le nouvel académicien rejoignait des professions plus relevées : peinture et sculpture, de simples « métiers mécaniques » accédaient au rang d'arts libéraux, comme les lettres et les sciences (MEROT 2003 : 12).

aménagée dans son propre atelier, d'abord à Rome, ensuite à Florence » (LEMAIRE 2004 : 16). La première véritable académie : l'*Accademia del Arte del Disegno*, voit le jour à Florence en 1563 à l'initiative du sculpteur Giovanni Angelo Montorsoli et du peintre Giorgio Vasari.

² Le brevet est un « Acte expédié par un Secrétaire d'État, qui porte la concession d'une grâce ou d'un don que le Roy a fait à quelqu'un » (FURETIÈRE 1690). Le *Brevetaire* est donc celui qui est porteur d'un Brevet du Roi.

Il faut pourtant attendre le 20 janvier 1648 pour que la requête de « Martin Charmois, soutenu par le chancelier Séguier », soit accueillie et que l'Académie reçoive ses lettres patentes royales (LEMAIRE 2004 : 25). Ses privilèges ne seront enregistrés qu'en 1652, même si l'Académie tient sa première session le 1^{er} février 1648 et que, dès lors, l'ascendant de cette dernière sur la corporation se met en place. Paradoxalement, tout en essayant de se distinguer de l'Académie de Saint-Luc et de donner à ses membres un statut plus élevé d'artiste et non d'ouvrier, « ils [les académiciens] adoptaient, dans la nouvelle compagnie, la plupart des règles qui existaient dans l'ancien corps de métier dont ils relevaient » (FONTAINE 1930 : 1). Les règles et statuts prescrits par les lettres patentes de 1648 stipulent que « l'académie devait transmettre à ses membres les principes de l'art par le biais de conférences, et former ses étudiants par des cours de dessin d'après nature » (PEVSNER 1999 (1973) : 92). Seuls les cours de dessin sont dispensés à l'Académie, les élèves apprennent à sculpter ou à peindre dans le cadre de l'atelier de leur maître. Chaque professeur a la responsabilité de donner deux heures de cours par jour pendant une période d'un mois et, à tour de rôle, il fait poser un modèle afin de permettre aux étudiants de développer ce que l'institution considérait comme la base essentielle de la formation de tout peintre.

Durant les premières années, aucune subvention royale n'est accordée pour subvenir au fonctionnement et à la réalisation des activités. Ce sont « les droits d'entrée des étudiants, les contributions des membres et la générosité de M. de Charmois » qui permettent à l'organisme de survivre (PEVSNER 1999 (1973) : 92). Ce n'est qu'à partir du 23 juin 1655 que « le roi s'engageait maintenant à verser mille livres par an à la nouvelle académie et à lui fournir des salles au Collège Royal de l'Université. L'Académie devenait ainsi une initiative royale et les conséquences ne tardèrent pas à se faire sentir » (PEVSNER 1999 (1973) : 92). Cette décision donne à l'Académie un statut particulier et inscrit définitivement son empreinte dans le discours académique. Le premier et principal signe de cette influence est que la conception absolutiste du monarque français devient le modèle du pouvoir académique sur la production artistique.

1.1.2 L'organigramme de l'Académie

La structure sociale française hautement hiérarchisée se reflète dans le fonctionnement interne de l'Académie. Au début, le nombre d'académiciens tourne autour de douze, mais avec les années une ouverture étend ce petit groupe restreint à un nombre illimité de membres³ (GUIFFREY 1872). Chacun possède un statut particulier qui lui concède des pouvoirs spécifiques. L'organigramme (Tableau 1.1) de l'institution académique ne se modifie que très peu avec les années, seuls quelques ajouts dont l'établissement du titre d'Académicien honoraire en 1651, la nomination d'adjoints aux recteurs au début des années 1660 et l'augmentation du nombre de Conseillers, de six à huit en 1703 furent aménagés. De plus, en 1747, il est décidé d'établir un nouveau grade, celui d'associé libre (PEVSNER 1999 (1973)).

Pour être admis à l'Académie, l'aspirant doit produire une œuvre originale qui atteste de la maîtrise de qualités notables liées aux techniques de son art et de son métier d'artiste et dont le sujet représenté est parfois même dicté par l'Académie. Mais avant d'obtenir définitivement le statut d'académicien, une période de trois années est allouée aux jeunes agrées pour produire leur morceau de réception. Ce sont les membres de l'Académie réunis en assemblée qui déterminent si l'agréé peut être admis en leur sein comme membre à part entière. Une fois accepté, l'artiste doit offrir, pour officialiser le tout, un présent pécuniaire à l'institution ainsi que son morceau de réception, qui devient propriété de l'organisme. Par contre, avec les années cette règle perd de sa valeur et de sa rigidité, mais les morceaux de réception réunis avec le temps ont permis de constituer, dans une grande majorité, la collection de l'Académie⁴ qui se trouve aujourd'hui dispersée, mais en grande partie conservée à l'École nationale supérieure des Beaux-arts, au Louvre et à la Bibliothèque nationale de France.

³ « Le nombre des membres de l'Académie Royale de peinture et de sculpture n'était point alors invariablement fixé à un chiffre restreint » (GUIFFREY 1872 : XI). Dans les années 1776 et 1777, il y avait plus d'une centaine de membres,. Pour un meilleur aperçu voir SANCHEZ 2004.

⁴ Pour plus d'informations et de précision voir l'ouvrage de William MacAllister Johnson (MCALLISTER JOHNSON 1982) et le catalogue de l'exposition *Les peintres du roi : 1648-1793* qui fût présentée au Musée des Beaux-Arts de Tours en 2000 (JOIN-LAMBERT 2000).

Tableau 1.1 Organigramme de l'Académie

Protecteur de l'Académie (Directeur général des Bâtiments du roi)	
Vice-protecteur	
Directeur	
Recteurs (4)	
Adjoints aux recteurs (2) (début 1666)	
Professeurs (12)	
Adjoints professeurs (8).	
Conseillers (6 puis 8 (1703))	- Trésorier - Secrétaire
Académiciens ⁵	
Académiciens honoraires ou Conseillers amateurs (8) (1651)	
Associés libres (8) (1747)	

⁵ Académiciens : « c'est-à-dire tous les membres ayant le droit de vote » (PEVSNER 1999 : 94).

1.1.3 L'époque glorieuse

Durant ses premières années, l'Académie vivote, le nombre d'académiciens augmente peu et les ressources financières font défaut. Au départ, l'Académie tient ses réunions dans un petit logis, rue Sainte-Catherine, dans la paroisse Saint-Eustache, puis elle s'installe dans des locaux de l'hôtel Clisson, rue des Deux-Boules. En 1661, elle emménage dans l'hôtel Brion et, finalement, ce n'est qu'en 1692 que l'Académie obtient l'autorisation d'occuper des locaux au palais du Louvre.

L'époque de Colbert, qui s'amorce avec sa nomination comme directeur en 1663, a permis d'assurer la suprématie sociale et artistique de l'Académie. La même année, Le Brun, qui est nommé « Premier Peintre du Roi et chancelier de l'académie, s'effor[ce] d'établir la règle d'un style académique » (PEVSNER 1999 (1973) : 93). L'alliance de Colbert et de Le Brun, qui durera vingt ans, instruit la pulsion nécessaire à l'implantation de l'Académie comme institution artistique et sociale, tout en lui permettant de devenir un lieu d'enseignement où les élèves reçoivent une formation stricte toujours basée sur l'apprentissage du dessin : géométrie, perspective, anatomie, dessin à partir de modèles, etc. : « Le projet consiste à former une élite » (LEMAIRE 2004 : 26). Le pouvoir absolu de l'institution s'intensifie lorsque, le 3 février 1663, un arrêt royal du conseil oblige tous les peintres et sculpteurs du roi à se rallier à l'Académie. « This was to ensure the Academy of a monopoly of royal commissions » (HARGROVE 1990 : 33). Ce décret instaure pour l'Académie une période de grande influence sur les idéaux véhiculés dans le monde artistique et la prérogative de la production des artistes français. L'époque glorieuse prend ainsi racine principalement par le pouvoir et la domination qu'exerce l'Académie sur le discours officiel et l'idéologie qui cerne les particularités de la production picturale qui devient une politique de la grandeur française. « Une telle politique suppose une nouvelle conception de la création et de l'histoire artistique dans laquelle le prince « possédant du beau l'invariable idée », devient le principe absolu de l'art, à la fois la source et la référence » (BONFAIT 2002 : 6).

La tenue des conférences vient compléter la formation des élèves et la mise en place des caractéristiques académiques. « [O]n estimait que les discours prononcés lors des

réunions de travail, devant un important auditoire composé aussi bien de membres de l'académie que d'étudiants, étaient plus importants pour le progrès de l'art en France qu'une bibliothèque » (PEVSNER 1999 (1973) : 95). L'insistance de Colbert à tenir les conférences se veut donc un moyen formel de préciser et de définir les particularités du travail de l'artiste et du prestige qui en découle afin de le détacher du travail mécanique de l'artisan. Durant l'année 1667, sept conférences sont données et l'Académie « organisa aussi sa première exposition publique au palais Brion, une dépendance du Palais-Royal où elle s'était installée en 1661 » (MEROT 2003 : 14). Les conférences, les expositions publiques, les séances solennelles, l'accrochage des morceaux de réception dans la salle, la mise en place du concours et du grand prix de Rome (1661), « dénotent bien de la volonté d'associer la jeune compagnie à la grandeur du projet monarchique » (MEROT 2003 : 16). Les conférences de 1667 et leur publication en 1668 par Félibien mettent en place les caractéristiques de la hiérarchie des genres qui stabilisent et deviennent le point central de la doctrine académique française. L'importance du discours académique basé sur la hiérarchie des genres prend place dès cette période et restera le phare de la lutte du pouvoir académique tout au long du XVIII^e siècle⁶.

La volonté pédagogique sous-jacente à ces conférences et leur publication se fait aussi sentir à l'extérieur de l'institution. La diffusion d'écrits théoriques sur les fondements des préceptes artistiques, français ou italiens, et la publication des différentes œuvres en parallèle aux conférences⁷, amorcent un débat entre les partisans du dessin et ceux du coloris. La *Querelle des anciens et des modernes* (LOMBARD 1969 (1908)) qui émerge de ces réflexions et qui divise en deux clans les responsables de l'institution est un des signes avant-coureurs du déclin à venir. De plus, la fusion en 1676 de l'*Accademia di S. Luca* et de l'Académie de France à Rome ainsi que l'autorisation royale de fonder des académies en province, telles des annexes de la grande institution parisienne, démontrent la volonté de former un art français autonome et supérieur à tous, mais dispersent peut-être les ressources de l'Académie de Paris.

⁶ La prégnance de la hiérarchie des genres tant dans la vision académique que dans la mise en exposition sera abordée plus longuement dans le deuxième chapitre.

⁷ Roger de Piles (1635-1709) publie dès 1667 une apologie à la couleur, en préface de l'*Abrégé d'anatomie* de François Tortebat (TORTEBAT 1733). Il publiera son *Cours de peinture par principes* en 1708 (PILES 1989).

1.1.4 Le déclin

En voulant se détacher des particularités de l'art italien et définir celles de l'art français⁸, l'Académie ne réussit qu'à perdre ses gains acquis depuis l'ouverture de l'institution. Après une période fructueuse de réflexion artistique et d'épanouissement des caractéristiques académiques françaises, certains éléments, tels que le changement de direction, une période financière incertaine, l'ouverture d'une autre école publique de dessin et un relâchement dans les critères de sélection des académiciens et de l'application des règles, marquent un changement et le déclin de l'autorité académique sur la production artistique française. Ainsi, « after the Death of Colbert, the Academy was transformed into a simple institution to choose and recognize talents » (HARGROVE 1990 : 35).

Les nominations de François Michel Le Tellier, marquis de Louvois (1641-1691) en 1683 au poste de directeur général des Bâtiments du roi et par la suite de Pierre Mignard (1612-1695) comme directeur de l'Académie en 1690, instaurent un changement dans le goût artistique proposé par l'organisme. La *Querelle des Anciens et des modernes* (LOMBARD 1969 (1908)), qui se poursuit, et les débats qui en découlent remettent en question les fondements mêmes de la pédagogie prônée depuis la formation de l'Académie, soit le dessin. En voulant apporter des changements dans la réflexion sur l'art, influencée par le point de vue des Rubénistes sur l'importance du coloris, la nouvelle direction de Louvois et Mignard cherche à valoriser la couleur et à lui donner le prestige qui appartenait jusque-là au dessin. « L'Académie royale fut certes une école du dessin, mais aussi et surtout une école de goût » (MÉROT 2003 : 28). Autre fait révélateur, peu de réflexions sur les théories classiques naissent de ces rencontres. Les conférences deviennent de moins en moins nombreuses et celles présentées reprennent des thèmes déjà abordés par le passé. Ainsi, un relâchement dans la diffusion et l'importance accordée aux critères hiérarchiques et à la théorie de l'art

⁸ Les préceptes et lois de l'Art français se positionnent face à trois grands fondements. 1° La source et la référence de la grandeur française sont intrinsèquement liées à l'image royale ; 2° La publication des conférences données à l'Académie par Roger de Piles en 1708 ; 3° La parution des *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1666) de Félibien dans laquelle sont définis les principes de la hiérarchie des genres (PEVSNER 1999 : 91-103 ; BONFAIT 2002 : 1-13; MÉROT 2003 : 11-29).

proposée aux élèves et aux académiciens se fait grandement sentir ; « la nature morte avait désormais autant d'importance que l'histoire ou la mythologie » (PEVSNER 1999 (1973) : 102).

Au tournant du XVIII^e siècle, l'Académie connaît une période d'incertitude économique liée à l'arrêt temporaire du versement de la subvention accordée par le roi : « le 24 avril 1694, l'académie fut brusquement requise de suspendre ses activités, parce qu'il n'y avait plus de crédits » (PEVSNER 1999 (1973) : 101). Il ne fut jamais question de fermeture totale, mais ce n'est que grâce à la générosité des professeurs qui continuèrent d'enseigner sans être rémunérés que l'institution resta fonctionnelle. En 1699, la subvention de quatre mille livres est rétablie, mais cela ne permet pas de restituer la notoriété et le statut particulier de l'Académie.

Un autre événement marque le destin de l'institution : « le 17 novembre 1705, une déclaration du roi [...] permit d'ouvrir une école publique de dessin et d'y entretenir un modèle », privilège que perdait l'Académie royale par le fait même. L'Académie Saint-Luc devient alors une rivale impitoyable qui acquiert avec le temps les mêmes droits fiscaux (FONTAINE 1930 : 63). De plus, à partir de 1751, celle-ci présente des expositions publiques qui, cependant, ne posséderont jamais le prestige et la régularité de celle de l'Académie royale (GUIFFREY 1991 (1872) : XLII-XLIII). Par conséquent, l'Académie, qui craint de perdre des membres et des élèves ainsi que sa réputation, accorde beaucoup moins d'importance à certains règlements, car « malgré le dédain des académiciens pour la Maîtrise, ils craignent de voir les jeunes artistes les quitter pour Saint-Luc, et [sont ainsi] obligés de passer condamnation sur bien des manquements à la règle, afin de ménager les délinquants » (FONTAINE 1930 : 63). Par exemple, le fait que les artistes tardent à déposer leurs morceaux de réception à temps n'implique pas de répercussion directe et n'aboutit pas à l'exclusion de l'artiste comme le prévoit l'article XVIII des statuts de 1663 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. I; FONTAINE 1930 : 61). Tandis qu'un peu partout en Europe s'ouvrent des académies privées et publiques, en France, à Paris, on persiste à conserver la vocation première de la production d'un grand art. L'Académie de Paris apparaît ainsi aux plus jeunes comme une institution archaïque.

1.1.5 Une tentative de réforme

La dernière moitié du XVIII^e siècle correspond à la période clé de l'histoire de l'Académie pour cette thèse et coïncide avec celle où l'institution tente de redorer son image. La reconquête de ses compétences et de son autorité sur le monde artistique, telle que vécue et définie à l'époque glorieuse, dicte les gestes et les décisions que prennent les officiers de l'Académie lors de ce dernier stade de l'existence de l'organisme. Cette institution artistique, pédagogique et sociale, tentera par divers événements et activités d'instituer de nouveau une vision de la grandeur de l'art français établie sur des règles précises, dont la hiérarchie des genres en est la base. La promotion et l'éducation artistique réservées jusque-là à une certaine élite intellectuelle et bourgeoise se feront plus présentes auprès de la population en général.

Un premier signe de ce mouvement apparaît avec la reprise régulière des Salons en 1747, qui correspond tout à fait avec « la volonté d'un changement de politique : le roi lui-même acceptait d'être le protecteur de l'académie » (PEVSNER 1999 (1973) : 147). De plus, les *Réflexions* de Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) publiées en 1747 marquent le pas vers une considération du rôle des arts dans la formation du goût chez un public plus large (DEMORIS FERRAN 2001). Comme le dira le roi Frédéric Le Grand dans un essai écrit en 1772 : « Le bien-être, le profit et la gloire véritables d'un État requièrent que le peuple soit aussi éduqué et éclairé que possible » (PEVSNER 1999 (1973) : 138). L'Académie se voit donc investie d'une double responsabilité : celle de la formation et de la production artistique française avec ses règles et ses artistes et celle de l'éducation artistique du peuple. L'importance que prendront les Salons dans la formation du goût de ce public devient non seulement marquante, mais surtout un outil d'éducation qui se transforme en un outil de propagande pour l'Académie.

Charles-Antoine Coypel (1694-1752), directeur depuis 1747, « dont le zèle pour l'Académie se traduit encore par l'introduction de la nouvelle classe des associés libres destinée à rehausser aux yeux du public l'éclat de la compagnie », veut former et définir une Académie de prestige afin d'améliorer son image et se détacher de la corporation qui prend beaucoup trop de place aux yeux des officiers (FONTAINE 1930 : 69). En 1751, l'Académie

tient à resserrer ses règlements afin de contrôler la qualité des artistes qui désirent la joindre lorsqu'elle préconise le fait de n'accepter que les meilleurs pour ne laisser à la Maîtrise que les artistes de second ordre. Durant la période qui suit, une grande bataille juridique oppose l'Académie à la corporation au sujet des droits institutionnels et légaux des deux institutions, et ce n'est qu'en 1776 que l'édit de Turgot entraîne finalement la fermeture de l'école de dessin de l'Académie de Saint-Luc. Cet édit « contribue à requalifier du même coup les identités sociales et professionnelles des peintres et sculpteurs » (GUICHARD 2002 : 63), et l'Académie devient ainsi, pour la première fois, le seul et vrai lieu de la reconnaissance publique des arts libéraux. Tous ces changements se font sous un vent de réforme libérale et sous l'influence du comte d'Angiviller (1730-1810), directeur des Bâtiments du roi depuis 1774, et de Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), directeur de l'Académie depuis 1770. Après la fermeture de « l'ennemi séculaire, l'Académie de Saint-Luc » (FONTAINE 1930 : 72), de nouveaux règlements prennent place. Les paramètres de la hiérarchie des genres sont redéfinis et remis à l'honneur dans l'article II de l'édit de Turgot de 1776, tandis que l'article VII confirme le monopole de l'Académie sur les expositions de peinture et de sculpture. Il en résulte qu'un nombre croissant d'étudiants s'inscrivent à l'Académie et que davantage de jeunes artistes postulent pour devenir membre de l'institution. Pour ne pas trop effrayer les jeunes postulants les morceaux de réception ne sont pas exigés de manière stricte, ainsi les agréés peuvent le demeurer très longtemps et bénéficier des avantages que leur offre l'Académie sans pour autant produire et donner leur morceau de réception.

De plus, sous l'impulsion de la marquise de Pompadour et de son frère le marquis de Marigny, surintendant de l'Académie, l'*École des élèves protégés* voit le jour en 1748. Cette ouverture marque un renouveau dans le monde artistique en proposant une nouvelle vision où « la peinture [est] enfin reconnue comme un élément essentiel de la formation du peintre » (PEVSNER 1999 (1973) : 147). La nouvelle École accueille les six lauréats du prix de Rome pour trois ans et leur offre des cours de copie, de composition, d'histoire, de mythologie, de perspective et d'anatomie. Cet enseignement, donné par les professeurs de l'Académie, met en place les caractéristiques d'une formation d'études supérieures complète. Même si elle éprouve des problèmes financiers après la mort de la marquise de Pompadour en 1764, elle parvient tout de même à survivre jusqu'en 1775. Après sa fermeture, une

douzaine d'élèves se voient attribuer une pension royale pour se former dans des ateliers privés, ce qui marque un retour à une formation plus traditionnelle, telle que celle prodiguée à l'Académie et basée presque exclusivement sur le dessin. Malheureusement, cette décision élimine « les qualités les plus caractéristiques et les plus modernes de l'ancienne École [des élèves protégés], et, à nouveau, l'Académie se trouv[e] réduite à ce qu'elle avait été à l'origine » (PEVSNER 1999 (1973) : 148).

La Révolution qui bouleverse la France marque son territoire sur les divers aspects de la société française. Les changements sociaux, entre autres, qui émergent de cet événement influencent le sort de toutes les institutions de l'Ancien Régime dont celui de l'Académie. Le 8 août 1793, l'Académie est supprimée.

1.2 Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris

Au XVIII^e siècle, le concept de « Salon » fait d'abord référence à un lieu d'échanges et de discussions, à un espace de socialisation. Il appartient à ces espaces publics réservés pour recevoir des visiteurs ou donner une réception et, surtout, désigne dans l'esprit d'un bon nombre de nos contemporains les salons littéraires des XVII^e et XVIII^e siècles. Pourtant, l'usage de ce terme pour nommer ce type d'événements demeure une invention du XIX^e siècle qui s'est répandu au XX^e siècle (LILTI 2005 : 15-58). Le terme Salon peut aussi être employé pour désigner les écrits, les commentaires ou les critiques d'art qui émergent et sont publiés au XVIII^e siècle dans le cadre des expositions de l'Académie. Dans le cadre de cette thèse, j'utiliserai la notion de Salon dans le sens que lui ont attribué les académiciens dès 1725, celui de désigner une exposition publique « organisée par l'Académie royale de peinture et de sculpture des oeuvres [contemporaines] de ses membres, exposition qui généralement a lieu à partir du jour de la Saint-Louis, fête de l'Académie, et dans le Salon carré du vieux Louvre » (JANSON 1977-1978 : 1725, 8).

À l'instar de l'Académie, les Salons tirent leur origine des premières expositions présentées par les Académies italiennes. Notamment, « la première exposition publique de l'Académie vasarienne » à Florence en 1564 (LEMAIRE 2004 : 19) et, à Rome, celle de la

Compania di S. Giuseppe di Terrasanta [Compagnie des Virtuoses] qui « à l'imitation des Florentins » propose « une exposition de peintures exclusivement religieuses, pendant les années 1620, le 19 mars, le jour consacré à Saint-Joseph, sous le portique du Panthéon » (LEMAIRE 2004 : 20). Ces premières expositions permettent de mettre en place certaines caractéristiques qui ne cesseront de se consolider avec le temps ; soit la volonté de présenter à un public les œuvres d'artistes reconnus par l'Académie et la promotion de la position de l'artiste, peintre ou sculpteur, face à celle de l'artisan. Ces événements publics installent vraisemblablement les principes de base qui guideront la mise en place des Salons un siècle plus tard. Un autre élément intéressant qui prend place dans le développement de ces expositions est l'intention de faire correspondre cet événement avec la fête d'un saint patron. Est-ce que cette intention est volontaire ou non ? Je ne saurais le dire, mais la tradition s'est quant à elle perpétuée.

L'histoire des Salons, en accord avec celle de l'Académie connaît diverses périodes bien distinctes : la fête de l'Académie, les premières manifestations de l'exposition et la mise en place régulière des Salons. De plus, tout au long de ces étapes, les caractéristiques du Salon se modifient dans la forme, dans l'espace et dans l'usage : de simple espace de diffusion pédagogique, il se transforme et devient un outil de propagande pour l'Académie.

1.2.1 La Fête de l'Académie et les premières manifestations de l'exposition

Il faut remonter au XVI^e siècle pour retrouver les traces des premières expositions publiques à Paris. De plus, au XVII^e siècle, les Parisiens ont l'habitude de côtoyer une exposition de tapisseries et de tableaux qui se déroule tout au long de la procession le jour de la Fête-Dieu et qui aboutit toujours à la place Dauphine⁹ où « là, le long des maisons encore tendues de tapisseries anciennes, et ornées de branches vertes, les peintres amateurs de Paris, les jeunes, ceux qui n'aspiraient que de loin aux honneurs de l'Académie [royale],

⁹ Ces expositions eurent lieu régulièrement le jour de la Fête-Dieu, ce qui correspond au jeudi suivant la Pentecôte, soit vers la fin mai ou au début de juin, et ce, depuis le milieu du XVI^e siècle jusqu'à ce que cette célébration « fut supprimée par un décret du 27 août 1791 » (BRUNHOFF 1987 : 155). Pour une brève, mais complète, histoire de l'exposition de peinture sur la place Dauphine, voir BRUNHOFF 1987 : 143-155.

exposaient, pendant une heure ou deux seulement, les meilleurs tableaux de leur atelier » (LENOTRE 1881 : 3). Ces expositions de la place Dauphine ont permis à plusieurs jeunes artistes de présenter leur production au public bien avant d'être reçu à l'Académie. Cette dernière « avait, dès le XVII^e siècle, l'habitude d'ouvrir, une fois l'an, ses salles au public qui venait admirer chez elle les travaux faits par les élèves pour le concours des grands prix » (JANSON 1977-1978 : 1725, 18). Il semble qu'une première exposition ou Fête de l'Académie a lieu en 1663, c'est du moins la première référence recensée à ma connaissance à propos de cette exposition (Tableau 1.2). Le procès-verbal du 30 juin 1663 stipule que :

Ce mesme jour ayant esté raporté quelque dessains et modelle sur le sujet quy a esté ordonnée, la Compagnie a résolu que les prix seront partis en trois médalle, à savoir, l'une de veint escu, le second de quinze, le troisième de dix, ladite somme provenant de ce quy a esté resçu des Estudians depuis le mois de Janvier jusqu'à maintenant, et que lesdits dessains et modèles seront exposéz en l'Académie jusque à samedit prochaine, auquel jour se fera le jugement et distribution des prix (MONTAIGLON 1875-1892 : t.I, 231).

On retrouve une trace plus régulière de ces événements à partir de 1665, mais le manque de motivation des artistes qui tardent à apporter leurs œuvres à l'assemblée générale pour « quelques jours seulement, et après les remporter si bon leur semble » oblige l'Académie à reporter la date de l'exposition à plusieurs reprises (LEMAIRE 2004 : 33). Certains détails dans les procès-verbaux ainsi que dans les quelques documents concernant les Salons à cette époque, démontrent que cette Fête se tenait régulièrement :

l'Académie admet le public à visiter, à l'occasion de la fête du Roi [la Saint-Louis], les morceaux de réception et les objets d'art lui appartenant, c'est-à-dire qu'elle invite les amateurs à pénétrer dans le sanctuaire, à examiner, mais pendant un jour seulement, les salles où se tenaient les séances (JANSON 1977-1978 : 1725, 7).

Au départ, elle devait avoir lieu au printemps, puis c'est en 1673 qu'elle est retardée au jour de la fête de la Saint-Louis, le 25 août. Cette date sera maintenue jusqu'en 1789.

Tableau 1.2 Liste des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Date	
1663	La première trace d'une exposition ou Fête de l'Académie dans les locaux de l'Académie sise à l'hôtel Biron.
1667	1 ^{er} exposition où les académiciens présentent leurs travaux récents dans les locaux de l'Académie sise à l'hôtel Biron.
1671	L'Académie expose les ouvrages de peinture et de sculpture de ses membres dans la cour de l'Hôtel de Richelieu.
1673	Fête de l'Académie présentée dans la cour du Palais Royal. 1 ^{er} livret d'exposition où les académiciens présentent leurs travaux récents
1699	Exposition dans la Grande galerie (Figure 1.1) Publication d'un livret
1704	Exposition dans la Grande galerie Publication d'un livret
1725	1 ^{er} Salon présenté dans le Salon Carré au Louvre Publication d'un livret
1736	Pré-Salon Salon Carré au Louvre
1737 à 1743 (annuel)	Salon Carré au Louvre Publication de livrets
1745 à 1748 (annuel)	Salon Carré au Louvre Publication de livrets
1750	Salon Carré au Louvre Publication de livrets
1751 à 1789 (bisannuel)	Salon Carré au Louvre Publication de livrets

Pourtant, cette exposition ne correspond pas totalement à ce que l'on considère comme un Salon, tel que défini auparavant, car il importe de préciser qu'au sein de l'Académie se développent parallèlement deux types d'expositions. D'une part, les Salons qui occupent le centre de ce projet de thèse et, d'autre part, l'exposition de la Fête de l'Académie où l'on présentait les travaux des élèves pour le Grand prix¹⁰, ainsi que les morceaux de réception qui formaient la collection de ladite institution. Les deux événements qui prennent place côte à côte pendant de longues années, depuis 1663 jusqu'à la Révolution, seront fusionnés en un seul jusqu'en 1673¹¹. La scission qui s'opère entre les deux événements s'explique, à mon sens, par une volonté de séparer les élèves, encore en formation, des membres de l'Académie. En étant reçus académiciens, les artistes démontrent leur supériorité et leur appartenance à l'élite, ce qui leur concède un statut plus élevé que celui des élèves. L'importance de la hiérarchie qui prime dans la société et dans le fonctionnement de l'institution semble apparaître comme un catalyseur dans cette séparation. D'ailleurs, l'exposition de 1673 est la première à posséder toutes les caractéristiques d'un Salon, telle que l'entendent les académiciens au XVIII^e siècle, même si elle ne se déroule pas dans le Salon carré du Louvre, mais plutôt dans la cour du Palais-Royal dont l'entrée se situe sur la rue Richelieu presque à l'angle de la rue Saint-Honoré :

[...] là, se trouvait une haute porte, percée dans un mur très élevé et fort nu [...] La porte franchie vous êtes sous un hangar ; au fond, au-dessus des maisons particulières qui forment une sorte de cité, le dôme bas et lourd de la chapelle du Palais-Royal. Dans cette longue et boueuse impasse, à ciel ouvert, sans une tente pour les garantir, sont exposés des chefs-d'œuvre (LENOTRE 1881 : 2-3).

¹⁰ Pour participer à ce concours, les jeunes artistes devaient présenter une peinture d'histoire inspirée d'un sujet historique tiré de la mythologie ou de la Bible. Le lauréat du prix de Rome se voyait octroyer une bourse pour se rendre à l'Académie de France à Rome pour une période de trois à cinq années afin de parfaire sa formation. Ce prix était considéré comme un des plus grands honneurs et déterminait souvent une brillante carrière.

¹¹ Les Fêtes de l'Académie continueront à avoir lieu annuellement, parallèlement aux Salons, et toujours à la date du 25 août, jour de la fête de la Saint-Louis, dans les locaux occupés par ladite institution à l'hôtel Biron, dans la cour du Palais Royal ou au Louvre. Voir le Tableau 1.2 (section 1.2.1).



Figure 1.1 Anonyme, *Exposition des ouvrages de Peinture et de Sculpture par M^M. de l'Académie, dans la Galerie du Louvre en 1699, 1700*, gravure sur cuivre. Bibliothèque nationale de France.

Les expositions subséquentes à celle de 1673 tardent à venir. Il faut attendre un peu plus de 25 ans avant de voir l'expérience se renouveler. Enfin, en 1699, les académiciens présentent pour la première fois une exposition dans l'enceinte du Louvre dans la Grande galerie (Figure 1.1), puis ils réitèrent le geste en 1704. Cependant, le premier « vrai » Salon, présenté dans le Salon carré du Louvre n'ouvre ses portes que le 25 août 1725 mais la manifestation ne connaît toutefois pas de suites immédiates.

1.2.2 La fréquence plus régulière du Salon

C'est la « jeune académie », le *Mercur*e nous le dit en propres termes (*sic*), qui a poussé à l'ouverture du Salon de 1725. Et quand une nouvelle génération d'artistes se sera formée, quand elle aussi voudra se manifester, le même mouvement se produira et nous aurons le « pré-Salon » de 1736 et le Salon de 1737 (JANSON 1977-1978 : 1725, 30).

Georges Wildenstein soutient que le « pré-Salon » de 1736 est « [...] une sorte d'essai de résurrection des Salons, interrompus depuis onze ans, par quelques académiciens qui supportaient avec peine cette absence de contact avec l'ensemble des amateurs d'art » (JANSON 1977-1978 : 1725, 24). L'hypothèse que l'exposition de 1736 soit un pré-Salon devient une proposition fort justifiée. En effet, le *Mercure de France* de juillet 1736 écrit que : « Le premier Samedi de juillet, [...]. Il y eut une Exposition de tableaux qui attira un concours considérable de curieux. M. Dumont en exposa deux, [...], M. Van Loo y exposa une *Fuite en Egypte* et *Joseph et Putiphar*. M. D'André Bardon exposa un grand tableau [...] » (JANSON 1977-1978 : 1725, 22-23). L'auteur de l'article énumère tous les artistes participant à cette exposition ainsi que certains détails des œuvres exposées. Au reste, je rappellerai que depuis que l'Académie de Saint-Luc a acquis les mêmes droits que l'Académie royale en 1705, cette dernière est en perte de pouvoir et est habitée par la volonté de revitaliser et de mettre en valeur les qualités et les particularités des artistes membres. Dans ce sens, la valorisation publique de la supériorité des travaux des académiciens concourt avec l'interprétation de Wildenstein. L'hypothèse d'un « pré-Salon », qui manifeste la volonté de reprendre les Salons et d'établir une relation entre la production des académiciens et le public offre une piste intéressante.

Le Salon demeure toutefois la seule manifestation publique autorisée aux artistes pendant cette période, puisqu'entre 1734 et 1759 il n'y a aucune trace dans les journaux des expositions de la place Dauphine. Il est donc normal de se demander si elles n'ont pas simplement « cessé d'avoir lieu pendant cette période » (BRUNHOFF 1987 : 152), et par le fait même, influencé la tenue des Salons à partir de 1737, voire dès 1736.

La reprise régulière des Salons en 1737 correspond à la nomination d'un nouveau directeur des Bâtiments du roi, Philibert Orry (1689-1747)¹², qui « veut absolument que le Salon soit un grand événement artistique en même temps qu'un spectacle qui rassemble le plus grand nombre possible » (LEMAIRE 2004 : 39). Cette nouvelle direction souhaite

¹² « Comte de Vignory, homme d'État, né à Troyes le 22 janvier 1689, mort au château de La Chapelle, près de Nogent-sur-Marne, le 9 novembre 1747. Intendant du Roussillon (1727), puis de Lille, contrôleur général des finances (1730), il devint ministre d'État (1736), et directeur général des bâtiments (1737) » (LALANNE 1968 (1877) : vol.2, 1387).

redonner à l'Académie le prestige d'antan et, par le fait même, le Salon devient un outil de propagande pour l'institution et le développement de la grandeur de la peinture française. Une chose est certaine, la pulsion qui permet de mettre le Salon en place est assez forte pour maintenir la régularité de l'événement. Jusqu'en 1748, le Salon est présenté annuellement, mais l'institution peu satisfaite des résultats obtenus décide en 1749 d'annuler l'exposition pour la reporter d'une année. L'insatisfaction vient particulièrement du fait que la participation des académiciens était faible et, de plus, les artistes obligés de produire pour le Salon au moins une composition chaque année ne pouvaient maintenir le rythme et ainsi présenter de nouvelles oeuvres tous les ans. La réaction des amateurs et du public en général à l'annulation du Salon de 1749 fût violente : « Ce fut une tempête : la peinture se meurt, la peinture est morte ! Les uns attribuaient cette absence de Salon à la pauvreté de travail de MM. les Académiciens, les autres à la vivacité des critiques parues l'année précédente » (LENOTRE 1881 : 35). Cette réaction démontre l'intérêt et l'importance qu'acquiert cette exposition au cours de la dernière décennie.

Le Salon reprend en 1750 puis en 1751, et c'est à partir de cette date qu'il devient bisannuel et qu'il le restera jusqu'à la dissolution de l'Académie en 1793. Aucun document, à ma connaissance, n'explique la décision de présenter le Salon aux deux ans, toutefois, en date du 9 janvier 1666 la résolution de présenter bisannuellement des expositions avait déjà été prise :

l'article XXV concernant la solennité de l'établissement et la descoration de l'Académie par l'exposition des ouvrages de chacun, ayant examiné les difigultéz qui se sont oposée à l'exécution dudit article et recueilly les avis, a résolu, du consantement de toute la Compagnie, que tous les deux ans, dans un des jours de la Semaine Sainte (MONTAIGLON 1875-1892 : t. I, 298).

L'application de cette résolution permet aux artistes de produire et de terminer des oeuvres de qualité, comme l'explique M. Viel de Saint-Maux dans ses *Observations philosophiques sur l'usage d'Exposer les Ouvrages de Peinture & de Sculpture* en 1785 :

Une année laborieuse ne suffit pas toujours pour produire des chef-d'œuvres. De grands Tableaux, des Statues, des Groupes, enfin des ouvrages capables d'orne le Sallon, ne pourroient être perfectionnés au jour marqué, si l'exposition se faisoit annuellement, quand même le goût des Arts prendroit chez la nation le vol le plus rapide : il ne faudroit pas moins que les Artistes eussent le tems de réfléchir sur leurs ouvrages, & c'est ce motif qui fait naître dans les expositions une année intermédiaire (VIEL DE SAINT-MAUX 1785 : 11).

De plus, l'intervalle de deux ans installe chez le public une certaine convoitise que l'Académie peut enfin assouvir après ce temps d'attente. Ainsi, ce délai fonctionne comme un catalyseur ; séduisant le public et stimulant l'intérêt pour cet événement, tel que le corrobore la fréquentation du Salon qui augmente sensiblement avec le temps (VAN DE SANDT 1986). Il faut toutefois se demander si l'institution et ses membres sont réellement conscients de ce pouvoir attractif qu'instaure l'attente chez le visiteur.

1.2.3 La durée du Salon : ouverture, fermeture et prolongation

Ce jour neuf heures du matin, je vais au Salon du Louvre où se trouvoient exposés cette année suivant l'intention du Roi et de l'ordre du Sieur comte de La Billardrie Dangiviller, directeur et ordonnateur général des bâtiments de Sa Majesté, tous les ouvrages de peinture, sculpture et gravure de Messieurs de l'Académie royale faits depuis 1779 (HARDY 1764-1789 : n° 6684, 21-22).

Le Salon qui ouvre ses portes assez tôt le matin permet au public de s'y rendre jusque tard en soirée pour visiter l'exposition (DELOYNES 1980-0348 : 736)¹³. L'exposition prend ainsi place seulement lorsque le directeur des Bâtiments, « immédiatement après avoir obtenu l'autorisation du Souverain, [...] transmet au premier des officiers de la compagnie l'ordre de

¹³ Cette référence, ainsi que toutes celles de ce type qui vont suivre, renvoie aux documents contenus dans le fonds de la Collection Deloynes conservé à la Bibliothèque nationale de France et qui a été microfiché en entier en 1980. Le générique « DELOYNES 1980 » fait donc référence au fonds tandis que le second chiffre correspond au numéro de la pièce citée. Le dernier chiffre renvoie à la page où se trouve l'information dont il est question.

Dans le cas présent la référence DELOYNES 1980-0348 : 736, réfère au numéro du commentaire critique sur le Salon : « Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale, dans le Sallon du Louvre, depuis le 25 août jusqu'au dernier septembre 1785 », *Mercure de France*, octobre, 1785, Collection Deloynes n° 348, et l'information se trouve à la page 736. Chacune des pièces citée dans les thèses est ainsi décrite individuellement dans la bibliographie.

commencer les préparatifs. La date d'ouverture est presque invariablement fixée au 25 août, jour de la fête du roi » (GUIFFREY 1873 : X), et le Salon se déroule normalement sur une période de quatre à six semaines. Pourtant, à plusieurs reprises au cours des ans, l'exposition est prolongée pour diverses raisons. Entre autres, dans une lettre adressée à Charles-Antoine Coypel, Charles François Paul Le Normant de Tournehem (1746-1751), écrit en date du 24 septembre 1750 :

Je suis arrivé hier au soir, Monsieur. J'ay trouvé les tableaux de M. Troye qui m'étoient arrivés la veille. Nous sommes à l'extrémité du Salon. Cependant je voudrois bien les y faire exposer. Pour cela, je crois qu'il n'y auroit pas de mal de prolonger le Salon jusqu'au premier d'octobre (GUIFFREY 1873 : 8).

L'arrivée tardive de certaines œuvres semble être une raison suffisante pour prolonger l'ouverture du Salon¹⁴. Pourtant, l'ultime argument semble toujours être lié au public et à la possibilité de faire voir et valoir les œuvres auprès de ce dernier. L'influence et le pouvoir, qu'exerce le public sur certaines des décisions prises par les responsables de l'Académie, ressortent clairement dans une remarque faite par le comte d'Angiviller dans une lettre adressée à Jean-Baptiste Marie Pierre, le 27 septembre 1777 :

L'exposition des tableaux, Monsieur, devrait en toute rigueur finir jeudi prochain dernier jour de ce mois. Mais l'empressement avec lequel le public s'y est porté et le désir de la voir prolonger de quelques jours qui m'a été témoigné de diverses parts m'ont engagé à accorder encore pour cette exposition le restant de la semaine ou nous entrons, y compris le dimanche du 3 du mois d'octobre. Vous pouvez donner les ordres en conséquence et prévenir les membres de l'Académie qui ont des ouvrages exposés au Sallon qu'ils peuvent les faire enlever dès lundi le 4 (GUIFFREY 1873 : 48).

¹⁴ La question concernant les modifications de la mise en exposition lors de l'ajout de certaines œuvres au Salon reste entière. Parmi les hypothèses, retenons l'usage d'un chevalet comme en 1757 avec un tableau représentant la marquise de Pompadour du peintre François Boucher (1689-1767), l'accrochage de certaines œuvres dans la cage d'escalier qui est moins encombrée ou peut-être même que certaines œuvres de dimensions similaires étaient décrochées pour permettre à celle ajoutée de paraître quelque temps au Salon. Il est toutefois incontestable que certains tableaux sont ajoutés durant l'exposition comme le fait remarquer Diderot : « Voici quelques tableaux qui ont été exposés sans n° pendant le cours du Sallon » (ADHEMAR 1963 : 308), ou bien exposés à la toute dernière minute comme le souligne La Font de Saint-Yenne en 1753 : « On a exposé dans les derniers jours un autre tableau » (La Font de Saint-Yenne 1753 : 284) ou l'auteur des *Mémoires secrets* en 1779 : « Hier 3 [octobre], jour de la clôture, on y a exposé deux nouveaux tableaux représentant la ville de Malines & le château de la Tamise » (BACHAUMONT 1783-1789: vol 14, 201), mais aucune précision sur l'endroit où ils ont été placés.

La mise en exposition des Salons, la dimension réduite de l'espace et le nombre d'œuvres, obligent à accrocher certaines toiles en hauteur, particulièrement celles de grandes dimensions, soit les tableaux d'histoire, dont un certain nombre découle des commandes faites par le directeur des Bâtiments du roi. Les plaintes réitérées de plusieurs artistes et de visiteurs finissent par convaincre le comte de permettre aux peintres « de mettre leurs ouvrages plus à la portée des amateurs et juges de la peinture » (GUIFFREY 1783 : 81). Aussi, dans le même esprit et dans le but de permettre au public de mieux apprécier les œuvres et de mieux les juger, en 1785, la mise en exposition est refaite et la durée du Salon prolongée. En fait, ce sont

Sur les plaintes du public de ne pas bien voir certains morceaux, & vraisemblablement plus encore sur celle des artistes dont l'amour-propre souffroit de l'exposition défavorable de leurs ouvrages ; après le mois révolu, on a fait retirer toutes les sculptures, tous les portraits, presque tous les tableaux de genre, & l'on a rapproché des yeux du spectateur les tableaux qui n'étoient point à sa portée. Les bons en paroissent meilleurs & les médiocres plus mauvais. Le salon pour ce changement a été fermé deux jours & doit être prolongé jusqu'au huit [octobre], afin de ne point exciter les murmures des supprimés, messieurs *Vien & la Grenée*, dont les tableaux ont toujours été les mieux placés, se sont exécutés les premiers & ont retiré ces morceaux (BACHAUMONT 1783-1789 : t. 29, 243)¹⁵.

À ce propos, d'Angiviller adresse une lettre à Pierre le 23 septembre 1785, dans laquelle il écrit :

[...] vous voudrez bien vous concerter avec M. Amédée Van Loo pour que les divers tableaux ordonnés par le Roy et lui appartenans soient abaissés et placés de manière convenable pour qu'on les voye parfaitement, de sorte que les artistes et les connoisseurs puissent les examiner de prez et en porter un jugement exact. Il faut que cet arrangement soit fait pour le commencement d'octobre et l'exposition publique pourra durer pendant toute la semaine (GUIFFREY 1873 : 81)

¹⁵ Seulement trois autres commentaires critiques paraissent après le 1^{er} octobre 1785. L'un d'eux souligne que : « Pour la satisfaction du public et des artistes en particulier, on a descendu les grands tableaux d'histoire ; placés à une hauteur convenable, ils sont mieux appréciés par l'œil de l'observateur. De ce nouvel arrangement; qui aura lieu sans doute pour les expositions suivantes, il résulte que plusieurs tableaux y perdent, en ce que les défauts y sont plus apparent et que les autres y gagnent pas les détails précieux que l'on y découvre » (DELOYNES 1980-0349 : 792).

Pour la même raison, la décision de descendre les tableaux d'histoire pour une meilleure appréciation du public est renouvelée en 1787. La période d'ouverture du Salon est ainsi encore prolongée. Cette fois, le jugement du public, tel que le souligne Pierre, est impitoyable : « Chaque tableau descendu y joue le même rôle qu'il jouait plus élevé. Les seuls mauvais tableaux deviennent épouvantables dans l'examen des détails » (GUIFFREY 1783 : 91).

1.2.4 L'espace d'exposition au Salon

Les visiteurs qui ont accès à l'exposition tous les jours doivent franchir des étapes avant d'arriver dans l'espace d'exposition. Le passage de l'extérieur vers l'intérieur, vers l'enceinte qui accueille cette exposition offre une transition et un élément important à considérer dans la conceptualisation et la vision du lieu qui se grave dans l'esprit du visiteur. Ainsi, la cour de la Reine au Louvre :

[...] est sombre, enfermée entre les murs des hauts bâtiments du palais. A droite, le logement de Philippeaux, concierge de l'Académie, qui garde les armes et les paquets. Au fond, une porte qui donne accès à l'exposition. Au bas de cet escalier, Mme Hardouin¹⁶ vend les livrets (LENOTRE 1881 : 52).

On retrace la présence de diverses personnes qui marquent l'entrée du Salon. Il y a, entre autres, la marchande de livrets¹⁷ et un suisse qui surveille et régularise, jour et nuit¹⁸,

¹⁶ Madame Hardouin serait la femme d'un libraire, selon les dires de Critès dans sa *Troisième Promenade au Sallon* en 1785. Il semble qu'elle ne vende pas seulement les livrets, mais aussi des brochures du Salon, comme le fait remarquer Critès lorsqu'il lui demande : « Eh bien, Madame Hardouin, dis-je à la femme de mon libraire, en traversant le passage de la cour des figures, comment va la vente de mon second N° ? » (GORSAS 1785C : 6).

¹⁷ Il existe différentes références qui notent la présence d'une femme préposée à la vente des livrets. Entre autres, une remarque dans le *Mémoire des dépenses journées et fournitures faites pendant Le Salon de l'année 1779* souligne : « [en marge] : table qui a servi à la femme du model [personne qui pose durant les sessions de modèle nu] pour vendre les livrets » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 599) cité en entier à la section 1.3.2.4., ou une entrée dans les dépenses de la comptabilité de 1783 qui stipule : « la femme Rolland qui a vendu les livrets du salon, en haut [...] la femme Bidaut qui les a vendus à la porte d'en bas » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 603).

l'entrée et l'accès au Salon. Il est justement question de ce dernier dans une lettre anonyme adressée à Monsieur de Poisseron-Chamarande datée de 1741. L'auteur explique que :

Le gardien de cette porte, sans prendre garde s'il ne faisait point d'insulte à des titres de Noblesse, si j'étais ou non susceptible de respect, sans me considérer, sans m'envisager, sans m'apercevoir, après avoir salué d'un, *on n'entre pas*, & brusquant le cérémonial, m'a tourné le dos & masqué du battant de la Porte (DEMORIS FERRAN 2001 : 28).

Après avoir traversé la cour et fait l'achat du livret le visiteur se dirige vers l'exposition. Il entre dans le Palais et avant de monter l'escalier qui mène au Salon, il peut faire un détour et traverser certaines salles où sont exposées les œuvres des élèves qui ont gagné les Prix de l'année en cours¹⁹. Afin d'avoir une brève idée de l'ambiance qui prédomine dans ce lieu et qui construit l'horizon d'attente du spectateur (JAUSS 1978), suivons Robert-Marin Lesuire auteur présumé du texte *Le Mort vivant au Sallon de 1779* lors de son ascension vers le Salon carré.

Nous montâmes avec peine le grand escalier, & je perçai avec mon vieillard, non sans difficulté, une foule brillante, où nos dames occupent beaucoup de place par l'ampleur de leurs cerceaux & des pièces de postiches qui les entourent, représentant assez bien, si la comparaison est permise, de jolies porteuses d'eau qui cacheroit leurs sceaux sous leurs jupons, pour être reçues dans le palais des Rois.

Il éleva les yeux, & vit, comme il put, à travers les coiffures pyramidales de nos Élégantes, les tableaux d'histoire qu'il trouva nombreux (LESUIRE 1779 : 7 et 8).

¹⁸ Dès 1725, la présence de ces gardes est recensée dans les dépenses de la comptabilité de l'Académie. « De la somme de soixante livres payée aux suisses des appartements de la Reyne, pour avoir gardé le sallon où ont esté exposés les ouvrages de Peinture et sculpture de Mess. De l'académie à la feste de St-Louis dernière » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms559). De plus, dans les dépenses de l'année 1778, au cinquième chapitre de la comptabilité, on y retrouve la somme de « neuf livres payées, suivant quitt.^{ce} Au S. Hugos M. Tapissier, pour le louage d'un Lit à l'usage des Suisses qui ont gardé le Sallon en 1777 ex. » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms598). Ce passage démontre que le Salon est gardé jour et nuit, cette dépense apparaît encore en 1779.

¹⁹ La discussion qui s'installe entre les divers personnages d'un des *Entretiens sur les tableaux exposés au Sallon en 1783*, stipule que « quand vous serez bien reposé nous monterons au Sallon par les salles, & nous verrons les Prix en passant » (DELOYNES 1980-0300 : 10). Il y a ainsi probablement diverses manières de se rendre aux pieds de l'escalier qui monte directement au Salon carré et l'une d'entre elles mène à la salle où sont exposés les Prix de l'année en cours.

Je ne pense pas que l'on puisse réellement parler de désacralisation du lieu, car comme le souligne le commentaire suivant : « J'entre dans ce palais des Arts, que l'ombre de Louis XIV semble toujours habiter », l'empreinte royale demeure dans l'esprit du public même si l'accès y est temporairement accordé (DELOYNES 1980-0229). Ce n'est donc pas retirer à l'espace son aura sacrée que d'y présenter une exposition ou faire entrer un public hétérogène²⁰, mais c'est perçu dans l'esprit des gens comme un grand privilège : « il a le droit honorable de porter ses ouvrages & de les exposer dans le Palais de nos Rois » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 27).

Les diverses étapes de l'accès à l'exposition, dont la montée de l'escalier (Figure 1.2), font partie de ces stades qui préparent et mettent le visiteur dans un état d'esprit particulier. La découverte de l'exposition devient une sorte de gratification et offre un moment d'appropriation de la nouveauté dont elle recèle. La révélation de la salle aux dimensions restreintes²¹, se fait d'un seul coup et le discours de l'exposition se déploie à l'intérieur d'une boîte, d'un espace fermé par quatre murs : « les trois faces contre lesquelles sont suspendus les tableaux; & les embrasures & les chassis placé entre les croisées » (DELOYNES 1980-0337 : 47) et dont le dernier comprend « [c]inq grandes fenêtres ouvertes sur le Quai du Louvre [qui] laissent pénétrer le soleil et la gaieté » (LENOTRE 1881 : 56). La profusion d'œuvres exposées : 124 tableaux en 1759 et 232 en 1781²² (VAN DE SANDT 1984 : 83), ainsi que la foule qui y circule, ont certainement elles aussi un impact sur la lecture et la réception de l'exposition.

L'escalier fort simple qui apparaît comme gigantesque dans la gravure (Figure 1.2), est remplacé en 1781 par un autre plus spacieux (Figure 1.3) :

²⁰ Les palais royaux sont des espaces publics dans le sens où ils sont ouverts à tous les sujets.

²¹ « Le Salon carré n'est pas carré : il mesure vingt-quatre mètres sur quinze mètres soixante-dix, sous plafond de dix-huit mètres » et comme le remarque Pierre Rosenberg « qui a bien pu lui donner ce nom ? » (ROSENBERG 2007 : 794).

²² Pour une vision plus globale du nombre d'œuvres par exposition et par genre, voir le Tableau 1.3 (section 1.2.6).

Un nouvel escalier, plus grandiose, fut donc mis à l'étude. On chercha naturellement à le placer en dehors du salon, ce qui devait offrir le double avantage d'en faciliter l'accès et d'augmenter l'espace disponible pour les expositions. Après délibération, on décida de le construire dans la salle voisine du côté de la cour de la Reine [nord], notre salle Duchâtel, alors habitée par l'abbé Lambert, aumônier du Roi (AULANIER 1950 : 35).

Les visiteurs accèdent maintenant au Salon en gravissant toujours un grand escalier, mais qui donne, cette fois-ci, sur un vestibule adjacent au Salon carré. Le visiteur peut par la suite pénétrer dans l'enceinte du Salon par la porte située sur le mur nord. Le 5 septembre 1785, Hardy²³ fait la remarque :

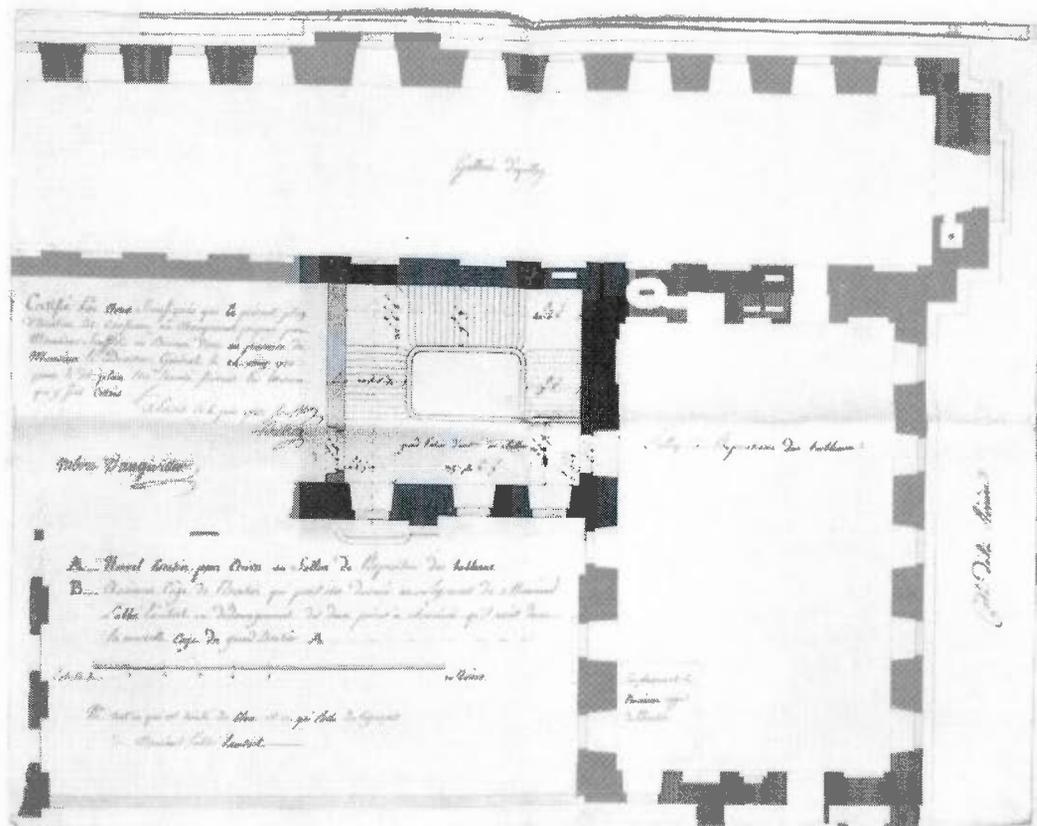


Figure 1.2 [Charles-Nicolas Cochin], [*Salon de 1753*], 1753, gravure à l'eau-forte. Bibliothèque nationale de France.

²³ Né en 1729 et mort en 1806 à Paris, Siméon-Prosper Hardy est un libraire parisien qui recueille dans son manuscrit *Mes loisirs ou Journal d'événements tels qu'ils parviennent à ma connaissance (1753-1789)* des fragments de l'histoire de son Paris natal à partir de documents et d'informations qu'il puise au sein de son entourage et de ses amitiés (HARDY 2008).

J'oublois de remarquer qu'on admiroit encore sur le pallier du premier étage avant d'entrer dans le sallon du Louvre, le modèle d'un escalier à trois rampes dont la première étoit soutenue avec solidité d'aucun mur, ni d'aucune voûte, par monsieur d'Wailly de l'Académie d'architecture, qui l'avoit déjà exécuté dans deux différens hôtels (HARDY 1764-1789 : n° 6685, 175-176)

Ces changements modifient inévitablement la perception du visiteur et marquent leur réception non seulement de l'espace, mais aussi celle de l'exposition. Dès lors, la première vue qui frappe le visiteur d'après 1781 est celle du mur des croisées.



13 — PLAN DE BREBION.

L' escalier du Salon, 1780.

Figure 1.3 Plan de Brebion, *Le nouvel escalier du Salon*, 1780.

Ainsi, le Salon bénéficie de ses propres significations et ses propres codes spatiaux (TORRE 2008)²⁴. Il importe de ne pas considérer l'espace dans son déploiement spatio-temporel, mais plutôt l'espace dans le lieu symbolique et physique, l'espace dans son manque et dans son absence. Une absence d'espace pour la circulation, car il y a beaucoup de monde et que les déplacements sont difficiles lors de ces expositions (VAN DE SANDT 1984, 1986). Une absence d'espace entre les œuvres, la salle d'exposition étant restreinte pour le nombre d'œuvres exposées. Les tableaux sont distribués de manière très serrée et sont accrochés côte à côte à l'aide de clous²⁵ sur les murs recouverts de tenture verte, ne laissant que peu d'espace entre eux. Par conséquent, il faut plutôt concevoir le temps dans son étendue, car il en faut souvent beaucoup pour faire le tour de la salle et voir toutes les œuvres. En s'étirant, le temps affecte la lecture de la mise en exposition et permet aux relations entre les œuvres d'apparaître et d'être perçues par le visiteur. Le Salon carré du Louvre rend possible la construction d'un espace-temps particulier et spécifique qui inscrit inévitablement ses propriétés dans les choix faits par le tapissier dans la configuration et le déploiement des œuvres, mais aussi et surtout dans la réception qu'en fera le visiteur.

1.2.5 Le Salon, un espace pédagogique

Les Salons, issus d'une volonté pédagogique instituée par les académiciens « [...] d'exposer leurs ouvrages au public pour en avoir son jugement, et pour entretenir entre eux cette louable émulation si nécessaire à l'avancement des beaux-arts », répondent à une exigence de l'Académie déterminée en 1663 (CROW 2000 (1985) : 48). Le règlement XXV

²⁴ Angelo Torre s'est intéressé lors d'un colloque dédié au *Spatial Turn in History* aux différents types de recherches actuelles qui tendent « à prêter attention à la dimension spatiale dans l'étude du passé » (TORRE 2008 : 1127). Il pose, entre autres, les limites de la *New Cultural Geography* mise de l'avant par Denis Cosgrove et la définit comme suit : « elle se réfère aux processus naturels et sociaux, et correspond au résultat de l'action humaine qui transforme le monde matériel » (TORRE 2008 : 1129). L'intérêt porté au processus de réception de l'exposition et des œuvres par les visiteurs, dans une conception de l'espace et du temps, s'inscrit dans cette ligne de pensée mise de l'avant à partir des années 1990.

²⁵ La comptabilité de l'Académie au sujet de Salons recense à différents endroits l'achat d'une grande quantité de clous. Par exemple en 1779, on note un achat de « trois livres de clous à tête ronde » en plus de « piton[s] de toutes Espèces » (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 599). L'achat et l'usage de tous ces clous permettent de supposer que les œuvres sont suspendues aux murs au moyen de ces petits supports.

stipule qu'il est du devoir des membres de cette Académie « de faire voir au public de leurs ouvrages » (JANSON 1977-1978 : 1673, III). La volonté didactique sous-jacente dans l'esprit de l'institution se reflète dans le témoignage que formule un certain Jean Rou (1638-1711) de l'exposition en 1667 :

J'étois donc comme le seul au milieu d'une connaissance presque universellement répandue, qui ne savois rien d'un célèbre concours de plusieurs personnes de tout âge, de tout ordre et de tout sexe, lesquelles s'étoient rendues dans la grande cour du Palais Biron pour y admirer les riches tableaux et les superbes statues que l'Académie royale de la peinture et de la sculpture y avoit étalés ce jour-là par ordre exprès de sa Majesté. On ne sauroit dire quel agréable spectacle ce fut pour moi de voir toutes à la fois une si prodigieuse quantité de toutes sortes d'ouvrages dans toutes les diverses parties de la peinture, je veux dire *l'histoire*, le *portrait*, le *paysage*, les *mers*, les *fleurs*, les *fruits*; et par quelle espèce de magie, comme si j'eusse été transporté en des climats étrangers et dans des siècles tout à fait reculés, je me trouvois spectateur de ces fameux événements dont les surprenants récits m'avoient si souvent jeté dans l'admiration (ROU 1857 : 17-18).

L'auteur met en relief les effets et les retombées pédagogiques que procure cette exposition tant sur sa propre perception que sur celle de bien d'autres visiteurs. De plus, il sous-entend que des descriptions ou commentaires concernant les expositions de l'Académie sont en circulation. Ainsi, déjà en 1667, des observations ou des récits, sous forme orale ou imprimée – l'auteur ne donne pas de détails à ce sujet – se propagent à travers la population parisienne à propos de ces expositions (GUIFFREY 1990 (1869-1872) ; ROU 1857).

Selon la conception académique, l'éducation passe directement par les œuvres et leur valorisation ainsi que par d'autres moyens d'interprétation dont les livrets. L'aspect didactique qui prévaut au Salon se fortifie en 1673 lorsque l'on voit apparaître le premier livret. Tous les Salons qui suivent offriront un livret pour accompagner l'exposition dans lequel on retrouve des informations sur les artistes et les œuvres exposées. D'ailleurs, lorsque le besoin semble se faire sentir, une brève description des sujets représentés ainsi que d'autres informations que l'artiste ou l'Académie pouvait considérer comme opportunes sont incluses (Figure 1.4). Outre l'exposition elle-même, le livret est le principal outil qu'utilise l'Académie pour mettre en valeur les œuvres et informer les visiteurs. C'est aussi le seul

moyen direct qu'ont les académiciens pour donner des explications et des précisions sur les sujets représentés. Dès son apparition en 1673, les académiciens vont chercher à rendre le livret facile à consulter et ils vont tenter, avec le temps, de clarifier les informations et l'usage de ce document pour le bien du public. Lorsque le Salon devient régulier, en 1737, un *Avertissement* inséré dans les premières pages informe le visiteur sur le contenu de ce petit document qui propose des informations telles que le nom du tapissier, des indications sur les formats des œuvres et leur numéro facilitant ainsi le repérage des peintures et des sculptures exposées. En 1740, apparaît à la fin de l'*Avertissement* une précision qui en dit long sur le rôle que joue le catalogue auprès du public :

Comme l'on n'a pu donner jusqu'à présent l'impression de ce petit Ouvrage, que lorsque tout l'arrangement des Tableaux étoit entièrement parachevé, l'on s'est aperçu que le Public s'impatientoit extrêmement pendant les premiers jours qu'il attendoit cette Explication. C'est pourquoy on a jugé à propos, pour sa satisfaction, d'y énoncer des Numéros qui se rapportent exactement à chaque sujets, lesquels sans être de suite se pourront trouver aisément. Par ce moyen on jouira de cette Description presque à l'ouverture du Salon (JANSON 1977-1978 : 1740).

Le livret observe, et ce, jusqu'en 1755, la hiérarchie des académiciens dans la présentation des œuvres, mélangeant ainsi les genres et les types de productions : peintures, sculptures et gravures. Ce n'est qu'en 1757 qu'il est remodelé dans ses grandes lignes afin de le rendre plus facile à consulter et plus utile pour le public. Un des changements apportés concerne le nom du tapissier qui, jusque-là apparaissait dès la première page, est maintenant retrancher des informations contenues dans le livret. Quels sont les motifs de cette omission²⁶ ? Aucun indice ne transperce des documents et archives à ce propos. Seul le constat s'impose. En ce qui concerne les autres changements apportés au livret, l'*Avertissement* de 1757, ainsi que celui de tous les Salons qui suivront (Figure 1.4), précisent que :

²⁶ L'incertitude de la santé de Portail en est peut-être la cause, car l'Académie doit le remplacer à la dernière minute par Chardin en 1757. Le retranchement de cette information laisse à l'Académie plus de latitude quant au choix ou au changement du tapissier, ce qui n'enlève absolument rien à son rôle déterminant.

11 PEINTURES.

ACADÉMICIENS.

Par M. MILET François, *Académicien.*

40. Deux Tableaux de Paysages sous le même numéro ; l'un, une Fuite en Egypte ; l'autre, les Disciples allant à Emmaüs.

De 1 pied 6 de large, sur 1 pied 6 pouces de haut.

41. Plusieurs Tableaux de Paysages sous le même numéro.

Par M. LUNDBERG, *Académicien,*
premier Peintre de S. M. le Roi de Suède.

42. Le Portrait de M. le Baron de Breteuil.
Tableau peint en Pastel, de 2 pieds 6 pouces de haut, sur 1 pied 6 de large.

Par M. LE BEL, *Académicien.*

43. Plusieurs Tableaux de Paysages sous le même numéro.

Par M. VENEVAULT, *Académicien.*

44. Un Tableau en Miniature commandé par l'Académie des Sciences, Arts

PEINTURES. 13

& Belles-Lettres de Dijon, appartenant à S. A. S. M^{se} le Prince de Condé.

Au centre du Tableau, & dans un plan un peu reculé, s'éleve une Pyramide, dont le Piédestal est chargé de Trophées d'armes. Sur une des faces de cette Pyramide, on lit cette inscription : *Bataille de Friedberg.* Minerve, assise porte sur son Bouclier le Buie du Prince de Condé, en Médaillon, ciselé en or. Près d'elle sont deux Génies, dont l'un montre du doigt la Devise de l'Académie, gravée sur une table d'airain, & l'autre présente plusieurs Couronnes à la Déesse, pour les distribuer à son choix.

D'un côté, on découvre dans l'éloignement une Campagne fertile ; de l'autre, sur une Montagne escarpée, le Temple de la Gloire, vers lequel plusieurs Savans s'approchent par des chemins difficiles.

Par M. PERRONEAU, *Académicien.*

45. Plusieurs Portraits sous le même numéro.

A 7

Figure 1.4 Extrait du livret du Salon de 1767.

Pour faciliter cette recherche, on a cru devoir abandonner l'ordre des grades de Messieurs de l'Académie, & ranger ces Ouvrages sous les divisions générales de Peintures, Sculptures & Gravures. Lorsque le Lecteur cherchera le Numéro marqué sur un Tableau, il verra au haut des pages Peintures, & ne cherchera que dans cette partie, & ainsi des autres (JANSON 1977-1978 : 1757).

De ce fait, l'ordre de présentation des œuvres dans les livrets est modifié, mais il faut préciser que la distribution par grade et ancienneté des académiciens est tout de même conservée dans le classement, contrairement à ce qui est officiellement annoncé dans l'*Avertissement*. Les

changements semblent importants, pourtant il reste que la prédominance hiérarchique qui gère l'Académie demeure une pratique incontournable. Le livret subira une dernière grande transformation à la Révolution. Le petit catalogue précise à partir de 1791 qu'en vertu de la nouvelle constitution et des droits de tous les Français et, évidemment, pour le bien du public : « on a disposé les Ouvrages par ordre numérique » (JANSON 1977-1978 : 1791, 3). Ainsi, la hiérarchisation est abolie et l'égalité entre les artistes est instaurée.

Quelques traces ça et là, permettent d'affirmer que la responsabilité du livret est donnée à un membre de l'Académie. Une quittance dans la comptabilité de l'Académie de 1757 signée de la main de Cochin stipule que :

Jay recû de Monsieur Chardin Trésorier de l'académie Royale de Peinture de Sculpture
La somme de cent vingt Livres, accordée
Par gratification aux personnes qui m'ont
Preté leur secours a faire Le Livret de
L'Exposition de Tableau de l'année ~~1756~~ 1757
A Paris ce 9 janvier 1758 (ÉNSBA 1651-1791 : Ms579).

Le travail qui consiste à construire et à monter le livret de l'exposition monopolise donc plus d'une personne, mais c'est Cochin qui semble en être le responsable à cette date. Diderot fait remarquer en 1767 : « C'est Renou qui a fait le Livret, il a cru que nous lui donnerions au Sallon autant d'attention qu'il occuperait d'espace dans le catalogue » (ADHEMAR 1963 : 306). Les dépenses de la comptabilité de 1777 confirment que c'est encore Renou qui est concerné par cette tâche et qu'il reçoit alors un dédommagement de 300 livres pour ses efforts (ÉNSBA 1651-1791 : Ms597). Le même constat se renouvelle de 1777 à 1787 avec des quittances signées de la main de Renou à l'appui (ÉNSBA 1651-1791). L'aspect didactique du livret demeure indéniable, la volonté de l'Académie et les efforts mis en place par les auteurs de ce fascicule avec le temps en sont la preuve tangible. Les modalités développées pour rendre la lecture de l'exposition et de son discours plus aisé par le public et les informations fournies sur les oeuvres et les artistes s'inscrivent tout à fait dans la vision éducative prescrite par l'institution dès sa fondation et dénotent de la relation qui s'établit entre le visiteur et l'exposition.

Dans le même sens, les interactions entre le public et la production artistique ont permis au cours des ans de développer (très succinctement) le goût et les connaissances artistiques des visiteurs, et ce, par l'entremise des œuvres présentes dans divers lieux de culte, tels que les églises et les quelques manifestations artistiques le plus souvent reliées à des rituels religieux (HASKELL 1960 ; BRUNHOFF 1987). Le développement du goût de la peinture, mais surtout de la connaissance des règles et des conventions artistiques (BECKER 1988) qui la régissent, ne sont pas simplement liés à la possibilité de côtoyer des œuvres, mais aussi à la façon dont ces objets sont présentés lors de ces occasions et par les informations que le public peut se procurer sur ces derniers. Le fait de choisir un responsable, un décorateur pour les expositions démontre une volonté de construire une présentation harmonieuse et non désordonnée qui mette les œuvres en valeur.

[...] il ne faut pas oublier non plus que l'Académie, en organisant des expositions, crée ou maintient une atmosphère favorable à l'éclosion des œuvres, et sans laquelle son prestige amoindri eût découragé la bonne volonté des agrées au détriment des morceaux de réception (FONTAINE 1930 : 36).

Cette volonté de l'Académie de créer un lieu propice, une « atmosphère favorable à l'éclosion des œuvres » prescrit l'intention d'instruire et de faire naître chez le spectateur « le goût et l'amour des beaux-arts » (JANSON 1977-1978 : 1725, 9). Dans le but d'améliorer la présentation des œuvres et de permettre à tous une certaine compréhension et une acquisition de connaissances, différentes suggestions apparaissent. Par exemple, un certain M. Desportes prononce le 6 février 1751 un discours sur *La nécessité de mettre des inscriptions au bas des tableaux*, et ceci, afin d'amener le public à décoder plus facilement les sujets représentés par les artistes (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 258). Suite à cette allocution Charles-Antoine Coypel, directeur de l'Académie, propose concrètement diverses avenues afin de donner au visiteur des indications concernant l'œuvre. Dans sa réponse à M. Desportes prononcée le même jour, Coypel démontre qu'un cartouche au bas des tableaux ne serait qu'une autre manière d'éduquer celui qui regarde l'œuvre afin de lui permettre d'en apprécier toutes les parties : « il nous sera sans doute très avantageux; il ne peut blesser les savans ; les ignorans de bonne foi l'approuveront, et ceux qui craignent de le paroître nous seront grés de leur épargner le désagrément de faire des questions qui décèlent ce qu'ils s'efforcent de cacher »

(MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 259). Les académiciens semblent être conscients de l'importance du problème de la réception des œuvres et de la compréhension des sujets par les visiteurs. Coypel ajoute que l'expérience d'apposer une brève explication dans le bas des tableaux « qui viennent d'être peints pour le service de Sa Majesté » est une réussite, et précise : « je n'ai point remarqué que personne fût blessée de cette nouveauté ; au contraire, il m'a paru qu'on approuvoit assez généralement » (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 259). Il est vrai de dire que le débat ne s'intéresse pas seulement aux œuvres présentées lors du Salon, mais plutôt à la réception des tableaux dans diverses circonstances, telles que la présentation des œuvres de la collection du roi. Je présume que si les académiciens sont conscients de la diversité des niveaux de compréhension des sujets représentés sur les tableaux, ils sont aussi conscients de l'impact que peuvent avoir ces descriptions sur le public du Salon.

Certains textes qui traitent de l'aménagement des lieux d'exposition, tels que les cabinets de peintures, abordent le sujet d'un point de vue pédagogique. Par exemple, Watelet dans son *Dictionnaire des beaux-arts* propose que :

Si les cabinets étoient formés comme ils devroient l'être, ils réuniroient, par rapport aux arts et au goût, les avantages infiniment précieux dont quelques-uns jouissent à juste titre: car rien n'est plus capable de donner des idées des genres, des manières, du mérite des différents Maîtres et par conséquent de l'Art en lui-même, que de pouvoir, sans sortir du même lieu, comparer un grand nombre de chefs-d'œuvres (WATELET 1972 (1792) : article Cabinet).

Cette évaluation confirme la valeur pédagogique qui s'inscrit dans la diffusion des collections et dans la mise en exposition des œuvres à l'intérieur d'un cabinet de peintures, vision qui s'applique tout à fait au Salon. Le public peut ainsi par le biais de la comparaison exercer sa faculté de juger au contact des œuvres et, de cette manière, s'éduquer et acquérir des connaissances liées aux objets exposés et au monde artistique²⁷.

²⁷ Je reviendrai dans le troisième chapitre sur les concepts de comparaison comme modèle de lecture et sur le développement de la faculté de juger du visiteur.

De plus, les divers discours esthétiques qui voient le jour à la fin du XVII^e et tout au long du XVIII^e siècle, ainsi que l'émergence de la critique d'art permettent de constater que la mise en place des Salons marque une prise de conscience du rôle que peut jouer un lieu de diffusion artistique sur l'éducation de son public et l'importance des lieux de diffusion des arts dans l'esprit des intellectuels de cette période. À ce propos, Charles-Nicolas Cochin écrit dans ses *Observations sur les antiquités d'Herculanum avec quelques réflexions sur la peinture & la sculpture des anciens* (1757) que :

[...] la peinture avait dépéri, faute de tuteur et de protection. Le Salon n'avait pas encore pris toute son importance. Depuis, dit-il, c'est cette institution qui a sauvé la peinture en exposant rapidement les talents les plus manifestes et en inspirant l'amour de l'art à nombre de personnes qui, sans l'exposition, n'y eussent prêté la moindre attention (CROW 2000 (1985) : 12).

L'analyse que propose René Desmoris des *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* publiées par La Font de Saint-Yenne en 1747, va dans le même sens. L'auteur fait ressortir, entre autres, l'aspect pédagogique des propositions concernant la production artistique, notamment : « de remplir une fonction civique [en] supposant que ce qui touche l'âme est aussi ce qui l'élève » (DEMORIS 2003 : 31). Il insiste sur le fait que La Font de Saint-Yenne souhaite, à travers la fréquentation des arts, une éducation du public et, plus encore, de la population en général, en précisant que « [...] la peinture se doit de fournir des modèles positifs à son spectateur et de l'entraîner à une exaltation des idéaux collectifs. Ce qui suppose [...] que l'effet ainsi produit doit survivre à la consommation de l'oeuvre, en d'autres termes modifier le comportement ultérieur du « citoyen », dans l'expérience vécue » (DEMORIS 2003 : 32). Cette vision du rôle des œuvres et de l'influence qu'elles semblent exercer sur le comportement du public caractérise la fonction didactique du Salon. La Font de Saint-Yenne réitère cette conception dans son texte *Les Sentiments* (1754) où il souhaite « que le spectateur sorte modifié de l'expérience esthétique, saisi durablement par l'enthousiasme pour les idéaux collectifs » (DEMORIS FERRAN 2001 : 166). Il va ainsi beaucoup plus loin dans sa visée pédagogique car il suggère que l'éducation du spectateur ne se limite pas seulement au domaine artistique, mais prend aussi place dans la collectivité. Le rôle de l'art ne serait donc pas seulement d'éduquer le spectateur au niveau esthétique, mais aussi en terme d' « idéaux collectifs » touchant à d'autres domaines que celui des arts.

1.2.6 Le Salon, un outil de propagande

En septembre 1737, le *Mercure de France* rapporte rétrospectivement ce commentaire : « L'Académie royale de Peinture et Sculpture fit une superbe Montre de ses Ouvrages en 1699, dans la Grande Galerie du Louvre, laquelle fit beaucoup d'honneur à l'École française, et dès ce temps-là lui donna la supériorité sur toutes les autres, au jugement même des étrangers » (JANSON 1977-1978 : 1725, 16).

L'influence sur le monde artistique et la société en général qu'acquiert le Salon avec le temps semble permettre à l'Académie d'utiliser ce lieu comme outil de propagande pour redorer son image. Il faut considérer que depuis le début du XVIII^e siècle l'Académie, dont le rôle est de régir la production et le monde artistique français, témoigne d'une perte d'autorité auprès des artistes (LEMAIRE 2004). Afin de retrouver ce pouvoir passé et sa notoriété, les responsables de l'Académie vont recourir à la hiérarchie des genres, et plus particulièrement à la peinture d'histoire, comme moyen pour revaloriser et manipuler la morale publique²⁸ et la production artistique. Comme le Salon est l'occasion de présenter la production artistique contemporaine des académiciens au public (CROW 2000 (1985), LEMAIRE 2004), l'exposition devient l'agent de diffusion des savoirs et des conventions artistiques prônés par l'Académie et le roi, mais, plus encore, l'instrument de promotion pour définir et stimuler l'autorité académique sur le monde de l'art (BECKER 1988). Il semble que cela fonctionne plutôt bien comme le fait remarquer le commentaire d'un critique au Salon de 1767 : « Tout le monde convient que l'exposition qui se fait tous les deux ans au Louvre des chefs-d'œuvres de nos peintres, de nos sculpteurs et de nos graveurs assure à l'école française la prééminence sur toutes celles qui s'élèvent en Europe et dont elle est la mère » (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 65).

Durant le dernier quart du XVIII^e siècle, l'Académie retient le privilège de ce type d'exposition à Paris²⁹, parce qu'elle considère probablement que l'impact sur le public des

²⁸ La peinture d'histoire sert ainsi à promouvoir les principes moraux : droit et intègre.

²⁹ Dès la fin des années 1760 et le début des années 1770, d'autres lieux d'expositions temporaires officiels, liés à des Académies, apparaissent et prennent le titre de «Salons» ; Londres en 1767, Lille en 1773, Dijon en 1771 et Bordeaux au début des années 1770 (MARIONNEAU 1884 ;

autres lieux d'expositions, non officiels, peut lui être néfaste. À l'été 1783, le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi, fait fermer le Salon de la correspondance³⁰ parce que l'influence et les intentions de Pahin de la Blancherie, son directeur, entachent la notoriété de l'Académie en mettant en péril le progrès des arts (AURICCHIO 2002 : 55-56). Ces autres expositions font la promotion d'une conception « démodée » où « [...] artists and artisans were interchangeable and painting were collected as curiosities » (AURICCHIO 2002 : 55). De plus, Pahin de la Blancherie intervient sur la chasse gardée de d'Angiviller et son projet de *museum* qui projette d'exposer des tableaux de maîtres anciens. Même si Pahin de la Blancherie réussit à maintenir son exposition jusqu'en 1787, cette fermeture de 1783 en dit long sur le pouvoir accordé aux expositions par les autorités. Dans une lettre adressée à Simon-Bernard Le Noir (1729-1791) le 16 mai 1777, d'Angiviller exprime ce point de vue avec force et autorité :

Je suis même assuré qu'on verra des artistes, contens des avantages que leur procureront ces expositions, négliger entièrement de se perfectionner dans leurs talens, tâcher même d'inspirer au public par leurs récits et leurs discours qu'il est fort indifférent d'être de l'Académie pour mériter l'estime et acquérir de la gloire dans les Arts. [...]

Que peut produire d'intéressant une pareille Exposition [Salon de la correspondance] ? Il a été reconnu que l'académie royale de Peinture peut à peine fournir à une Exposition de deux années l'une [...] Sous quel prétexte présenter au public comme une preuve de talens des morceaux que leurs auteurs mêmes n'osent pas présenter à l'Académie pour leur agrément [...]

Cet établissement tend à former peu à peu une association en forme d'Académie, c'est-à-dire à en former une seconde qui est non seulement superflue, mais absolument nuisible. [...] Le public, encore moins éclairé sur le mérite des ouvrages de l'art que sur celui des lettres, finiroit par tout confondre, et il n'y auroit plus de distinction entre le talent supérieur et médiocre (GUIFFREY 1872 : 35-36).

SANCHEZ 2002 ; MAËS 2004). L'Académie de Saint-Luc à Paris expose la production de ses académiciens en 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 (GUIFFREY 1991).

³⁰ Ces expositions créées à l'initiative de Pahin de la Blancherie proposent des oeuvres de provenances, de types et de genres divers : « painters, sculptors, printmakers, architects, and draftmen exhibited there. La Blancherie welcomed all media and genres, as well as artists famous and unknown, living and dead, French and foreign, mal and female, Academicians, members or foreign and provincial academies, former Guild of Saint-Luke members, and others with no institutional affiliation » (AURICCHIO 2002 : 49).

Entre 1776 et 1791, le directeur des Bâtiments du roi passe la commande de plusieurs tableaux d'histoire à divers artistes dans le but de les exposer au Salon et, ainsi, de promouvoir le grand genre et la grandeur de l'art français (GUIFFREY 1873). La présentation d'une dizaine de ces tableaux à chaque Salon aurait dû susciter et développer le goût et l'intérêt du public pour ces grandes productions, mais la réalité est tout autre. Malgré les efforts et la volonté des dirigeants de l'Académie, une grande majorité des œuvres présentées au Salon demeurent des portraits, des scènes de genre, des paysages ou des natures mortes (Tableau 1.3) (VAN DE SANDT 1984 : 81-83). Le goût des collectionneurs et des amateurs pour les genres mineurs influence la production des artistes qui présentent leurs œuvres au Salon. Le public populaire et grandissant de cet événement développe sa faculté de juger et son goût au fil de ses visites³¹ à partir des œuvres qu'il côtoie. De ce point de vue l'influence est réciproque et c'est un jeu de va-et-vient incessant qui se met en place. D'une part, les collectionneurs, par leurs commandes, orientent une partie de la production artistique et, d'autre part, les œuvres que les artistes proposent au Salon conditionnent le goût d'un public plus large.

La liste des tableaux (Tableau 1.3) permet de comprendre dans un premier temps que le nombre d'œuvres exposées au Salon augmente avec les années, mais plus encore, qu'une grande majorité, soit environ 70% d'entre elles, proposent des genres mineurs : portrait, scène de genre, paysage, nature morte et autres sujets, laissant au tableau d'histoire une proportion réduite des sujets présentés. Dans ce sens, le monopole que l'Académie tente d'acquérir sur le monde artistique et les règles qui le régissent, par l'entremise des tableaux d'histoire, se révèle impossible à atteindre. Il faut se demander si la volonté de présenter exclusivement des œuvres contemporaines produites par des artistes appartenant à l'Académie, soit majoritairement des tableaux de genres mineurs, ne joue pas contre l'institution.

³¹ Les visiteurs se rendent souvent plus d'une fois au même Salon. Cette disposition habite particulièrement les auteurs de critique, tels que celui qui écrit les *Mémoires secrets* de 1785, car il affirme « J'allais, Monsieur, finir et fermer cette lettre concernant les tableaux d'histoire lorsque, retourné au Salon pour le visiter à nouveau et considérer scrupuleusement si je n'ai rien oublié en ce genre qui puisse vous intéresser » (FORT 1999 : 295).

Tableau 1.3 Tapissiers, ventes de livrets, nombre de peintres et de tableaux par genres exposés aux Salons entre 1759 et 1781.

	1759	1761	1763	1765	1767	1769	1771	1773	1775	1777	1779	1781
Tapissiers :												
J.-A. Portail	X											
J.-B. S Chardin		X	X	X	X	X	X	X				
J.-M. Vien									X			
Lagrené l'ainé										X	X	X
Vente de livrets	7 227	7 708	10 057	10 696	10 880	12 057	9 852	12 146	11 785	16 377	16 830	17 550
Nombre de peintres	37	33	39	42	43	45	45	37	41	37	44	49
Peintures d'histoire	34	42	53	60	57	56	67	61	57	69	89	83
Portraits	41	21	45	39	38	50	40	49	35	34	30	37
Scènes de Genre	16	13	26	29	37	40	36	25	55	54	35	24
Paysages	11	14	15	38	27	34	62	40	73	34	24	68
Natures mortes	16	18	15	15	13	19	13	12	0	11	14	12
Sujets indéterminés	6	4	7	4	13	6	5	9	4	9	6	8
Total de tableaux	124	112	161	185	185	205	223	196	233	211	193	232

Il est intéressant de constater que contrairement à la croyance populaire³², ce ne sont pas les portraits qui connaissent la plus grande augmentation, mais bien les tableaux d'histoire et les paysages. Les commentaires des critiques ont sans doute construit cette perception, car de multiples auteurs relatent la présence des portraits : « Les Portraits sont à l'ordinaire très-nombreux » (AFFICHES, ANNONCES ET AVIS 1767 : 144). On peut penser que la situation de ces tableaux dans l'espace du Salon, plus près des yeux des visiteurs et le fait que ces derniers reconnaissent certaines de leurs connaissances, amplifie l'impression de grand nombre, que démentent nettement le recensement des oeuvres par genre, présenté au tableau (1.3).

Les propos de l'auteur des *Mémoires secrets* expriment clairement la prégnance des tableaux d'histoire au Salon lorsqu'il affirme en 1785 : « Il faut reprendre haleine, et renvoyer à une autre lettre quelques tableaux d'histoire moins volumineux, car le genre est si abondant cette année qu'il absorbe presque toute l'immensité du local » (FORT 1999 : 201). Ce témoignage permet de faire concorder la réalité des informations que l'on retrouve dans les livrets avec celle vécue et véhiculée par les visiteurs. Le même auteur précise un peu plus loin : « Une autre amélioration du Salon, c'est qu'au moyen de la multitude de grands tableaux il y a moins de portraits et l'on a choisi entre ceux-ci les plus dignes d'être offerts » (FORT 1999 : 207). Il devient clair que les efforts de l'Académie pour redorer son image et celle de l'art français mis en place par les commandes de tableaux depuis 1777 et l'utilisation du Salon comme outil de propagande fonctionne. L'auteur exprime explicitement comment la présence de ce grand nombre de tableaux d'histoire permet de rehausser la qualité des oeuvres proposées au Salon, et non seulement la qualité de ces grandes machines, mais aussi celles des genres dits mineurs, tel que le portrait.

³² Cette idée que le nombre de portraits augmente de manière conséquente au Salon vient de remarques telles que celle faite par Émile Zola dans son texte sur le Salon le 2 mai 1868 : « Le flot des portraits monte chaque année et menace d'envahir le Salon tout entier » (ZOLA 2002 : t. 3, 642). L'idée est reprise à tort de manière générale à propos des Salons du XVIII^e siècle comme dans cet exemple où l'auteur écrit : « Au Salon de 1771, la majorité des toiles étaient des portraits et des « tableaux de petit genre » » (RENARD 2003 : 24). Il est vrai que la majorité des tableaux présentés en 1771 sont de petits genres, mais seulement quarante des toiles sur plus de 223 sont des portraits (Tableau 1.3)

1.2.7 Le Salon : un espace public

À l'aube de la modernité, le Salon est « le seul espace public de l'Ancien Régime auquel les visiteurs [ont] accès sans distinction de rang ou de fortune, d'état, de sexe ou d'âge » (FORT 1999 : 17) et ce, tout à fait gratuitement. L'espace public est, dans cette visée, considéré comme un espace accessible à tous et de « taille limitée par rapport à l'espace de référence » qu'est la société de l'Ancien Régime³³. De plus, « l'espace public a la capacité de résumer la diversité des populations et des fonctions d'une société urbaine dans son ensemble » (LEVY 2003 : 336). Tout d'abord instituée par une pulsion éducative de la part des académiciens, la volonté de l'Académie de rendre le Salon accessible à un public hétérogène permet à l'exposition de devenir un espace public entier et singulier³⁴, et marque ainsi le véritable moment d'une émergence démocratique de la diffusion artistique. « En outre, l'espace public contribue à l'autovisibilité de la ville et, comme image de sa totalité, il est, au travers de la civilité, un lieu fortement marqué par la dimension politique » (LEVY 2003 : 336). Cette dimension « politique » dans le contexte des Salons fait plus particulièrement référence, à mon avis, à cette volonté de démocratiser l'accès à un lieu spécifique et à un événement culturel qui permet une diffusion plus équitable des concepts artistiques, qu'au monde politique en tant que tel. Le concept de démocratisation fait ici renvoie à : « [l'] action de mettre un bien [ou des connaissances de tous types] à la portée de toutes les classes de la société » (BERGER 1967 : 109). Cet acte « politique », lié spécifiquement aux volontés académiques, est tout de même accrédité par le pouvoir monarchique sous lequel l'Académie trouve refuge. De plus, une attention toute particulière aux mots qui sont « à la portée de toutes les classes de la société », fait apparaître une nuance essentielle à la conception de la démocratie et d'un espace public au XVIII^e siècle. Cette distinction précise et souligne la possibilité, et non une obligation, de la part d'un individu de prendre connaissance de ce qui lui est offert. Il reste donc libre de participer ou non à l'événement. De ce point de vue, le particulier possède le droit et le loisir de choisir de visiter ou non le Salon, et c'est ce choix qui inscrit l'aspect démocratique promu au Salon.

³³ Il n'est pas question ici d'un espace public lié à la sphère sociale bourgeoise, tel que défini par Habermas (HABERMAS 1988).

³⁴ Voir au chap. I, sec. 1.1 et sec. 1.4.

C'est aussi cet aspect qui en fait un réel espace public qui deviendra le modèle à suivre pour d'autres lieux de ce type, tels que les expositions de la *Royal Academy* de Londres.

À ce propos, l'architecte de *Somerset House* à Londres, William Chambers, avait compris que les Salons étaient devenus le symbole même de la vie publique parisienne et que son espace avait fait surgir les caractéristiques de la pratique de l'exposition publique et de son espace.

Standing within the Salon, with that feeling of intense, conspicuous self-consciousness sharply upon him, Chambers may have realized that, architectonically, the floor space occupied by individuals who made up the public was as important a part of the room as the wall space; and, by extension, that in such a theatre the public for art had become as significant part of the performance as the art itself. His adoption of the form and display strategy of the Salon signified the transfer to England of one of the principal stages on which the metropolitan elite of ancient regime France had constituted itself as a critical public, free and occasionally threatening in its independence, but none the less, in the space, the recipient of the cultural goods provided under the aegis of a monarch who proved his kingly benevolence by the benefits he conferred on his people (MURDOCH 2001 : 12-14).

Sans porter un regard ou un jugement quelconque sur le statut social des individus qui fréquentent le Salon, le roi accède aux intentions des membres de l'Académie de connaître le jugement du public assemblé dans cet espace destiné à l'usage public de la raison. De plus, et comme le souligne Thomas Crow : « Il est vrai également que la même période vit l'émancipation progressive de l'opinion hors de la tutelle royale et l'émergence d'une conception plus large du bien public » (CROW 2000 (1985) : 12).

Il est intéressant de considérer que l'espace public que l'on attribue au Salon ne se limite pas essentiellement au périmètre du Salon carré, à l'espace tangible de ses quatre murs. L'idée que le Salon devienne un espace public englobe d'une part l'espace de la place du Louvre, le vestibule et la cour de la reine, car les gens qui se rendent au Salon ou en sortent, doivent traverser ces lieux, qui servent le plus souvent de salle d'attente pour les visiteurs et d'espace de vente pour les divers pamphlets et brochures légales ou non, qui sont vendus lors de ces manifestations artistiques. Cette salle d'attente engendre un second lieu de

réception de l'exposition, d'une part par la vente du livret et des divers types d'écrits et, d'autre part, par les discussions qui s'amorcent dans l'attente de voir les œuvres. À ce propos, l'auteur du commentaire *Entretiens sur les Tableaux exposés au Sallon de 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet ..., et de M. Dessence, apothicaire-ventilateur*, rapporte une conversation.

Mme Quil, Lay

[...] Et pourquoi ce cocher arrête-t-il dans la Place, & qu'il ne nous conduit pas à la porte ? Que de monde à traverser ! Tout ce cahos de voitures & de populace. Je vais être excédée de fatigue : eh ! mon amie, dites donc à ce gremlin qu'il avance.

M. Quil, Lay

Et mais, ma chère amie, voulez-vous qu'il passe sur le corps de cinq cents personnes & d'une quantité de voitures ? donnez-vous patience, elles défilent, & nous passerons à notre tour (DELOYNES 1980-0300 : 6).

Le Salon devient un espace public par l'entremise de la critique et de la diffusion de celle-ci, par l'imprimé ou l'oral. En plus de diversifier les types de publics, la distribution et la propagation des écrits critiques font du Salon un espace public plus grand que nature, dans le sens où il déborde de ses limites physiques pour envahir l'espace social sans considération pour sa hiérarchie.

Cette sociabilité ne soustrait en aucun cas toute référence à un discours esthétique, elle est au contraire responsable de la diffusion des idées et des idéaux artistiques académiques ou non. Même si l'on considère que le Salon devient le lieu de sociabilité et de discussions, il faut pourtant assumer que la volonté de paraître au Salon, pour un individu, se mêle à une certaine volonté de se faire voir et de démontrer aux autres l'étendue de ses qualités et de ses connaissances artistiques. Le Salon devient un espace que les individus qui compose le public occupent, « without insurrection, and where they would constitute themselves as a modern public » (MURDOCH 2001 : 22). La liberté d'expression qui apparaît au cœur du Salon par l'étendue de la littérature qui en émerge et par sa singularité critique permet à cette exposition de devenir le premier vrai espace public de l'Ancien Régime, et qui paradoxalement, s'inscrit dans l'enceinte même de l'image monarchique française, le Louvre.

1.3 Le tapissier

Si le Salon est une tribune particulière – par ses caractéristiques d'exposition temporaire présentant des œuvres contemporaines – et influence sur la pensée artistique et sociale dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, il importe de présenter le metteur en scène de cette manifestation, le tapissier. Ce personnage joue, d'une part, le rôle d'un commissaire qui élabore le potentiel discursif de l'exposition et, d'autre part, celui du muséographe qui veut insérer dans la mise en exposition les traces d'un message et s'assurer de la compréhension du « message à véhiculer » pour les visiteurs³⁵. Le tapissier est donc amené à composer un arrangement où s'établissent des liens et des relations entre les œuvres et qui permet à un discours d'émerger du tout.

1.3.1 Le tapissier : définition et rôle

Cet ancêtre du commissaire ou du muséographe moderne nommé à ce poste par l'Académie « pour ordonner les places des tableaux qui doivent être attachés en ladite salle » (FONTAINE 1930 : 44-45), occupe, me semble-t-il, une fonction stratégique dans la diffusion des arts, des idées et des idéaux artistiques en France au XVIII^e siècle (HOLDERT 1995 : 529). Le terme tapissier témoigne de la réalité de la mise en exposition des œuvres au Salon et résume bien, à mon avis, la résultante du travail de ce personnage. Ce concepteur de l'exposition devait, compte tenu du nombre imposant d'œuvres³⁶ et de l'espace restreint disponible pour l'exposition, littéralement « tapisser » les murs du Salon carré avec les tableaux (Figure 2.3). L'Académie ou les membres de cette institution n'utilisèrent jamais le terme « tapissier » comme tel, mais plutôt celui de « décorateur » ou « d'ordonnateur » pour désigner ce poste dans l'organisation du Salon. C'est en fait Diderot qui, l'un des premiers, prête officiellement à Chardin ce sobriquet dans son commentaire du Salon en 1765 :

³⁵ Pour un aperçu des caractéristiques et de l'évolution du métier de conservateur au XVIII^e siècle, voir HOLDERT 1995, et pour une définition plus actuelle voir SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS 1988.

³⁶ Voir le Tableau 1.3 (section 1.2.6) pour obtenir une idée du nombre des tableaux exposés entre 1759 et 1787 ainsi que VAN DE SANDT 1984 : 83.

Le jeune Louthembourg a aussi exposé une scène de nuit que nous eussions pu comparer avec celle de Vernet, si le Tapissier l'eût voulu ; mais il a placé l'une de ces compositions à un des bouts du salon, et l'autre à l'autre bout. Il a craint que ces deux morceaux ne se tuassent (ADHÉMAR 1960 : 123).

Diderot utilise le vocable « tapissier » pour désigner Chardin au lieu de le nommer simplement par son nom, et ce, sans aucune définition, référence ou explication quelconque de la provenance ou de la signification de cette expression. Pourtant, il laisse entendre dans une remarque qu'il fait, toujours concernant le Salon de 1765, qu'il n'est pas le seul à utiliser ce terme : « Chardin, qui a été cette année ce qu'ils appellent le tapissier, à côté de ces deux misérables esquisses en a placé une de Greuze, qui en fait cruellement la satire³⁷ » (ADHÉMAR 1960 : 87). L'usage de ce qualificatif, de manière tout à fait usuelle, témoigne peut-être d'une pratique courante, non officielle, dans le milieu des amateurs et des connaisseurs qui fréquentent les Salons de l'Académie. Ce terme tapissier³⁸ qui au XVIII^e siècle renvoie d'une façon générale à l'artisan qui tisse des tapisseries, possède encore, de nos jours, le même sens. Tandis que celui que lui attribue Diderot dans ses commentaires sera repris au XIX^e siècle par les historiens (GUIFFREY 1873), mais seulement dans le contexte des Salons et uniquement pour désigner ce personnage.

De plus, il faut préciser que le tapissier ne choisit pas les œuvres qui vont être exposées, mais essentiellement l'emplacement qu'elles vont occuper. C'est un comité³⁹

³⁷ Une note de Grimm explique aux lecteurs de la *Correspondances littéraires* que : « On appelle le Tapissier du Salon celui que l'Académie choisit pour ranger et placer les tableaux. Cet emploi est important. On peut y favoriser les uns et divertir les autres. Tous les jours ne sont pas également favorables. Tous les voisins ne sont pas également désirables. Il y en a tel qui tue son voisin sans miséricorde. Ainsi le Tapissier, pour peu qu'il ait de goût et de malice, peut faire de cruelles niches à ses confrères » (ADHÉMAR 1960 : 87).

³⁸ Les définitions que l'on retrouve de ce mot restent sensiblement les mêmes au fil du temps : « Marchand qui vend, qui fait, ou qui tend des tapisseries, ou des meubles » (FURETIÈRE 1690), « Ouvrier qui travaille en toute sorte de meubles de tapisserie et d'étoffe » (ACADÉMIE FRANÇAISE 1798) et « Personne qui exécute à la main des tapis sur métier, des tapisseries ou celui qui tapisse une pièce, une maison, pose du papiers peints ou encore personne qui vend et qui pose les tissus, les cuirs d'ameublement » (LE ROBERT 1993). Voir aussi BIMONT 1774 et GARNIER-AUDIGER 1830.

³⁹ La mise en place de ce comité en 1748 découle de certaines remarques faites dans les *Mémoires au Roi* (1747) sur la pauvreté des œuvres présentées dans les derniers Salons et par Charles François Paul le Normant de Tournehem dans une lettre du 6 mai 1748 adressée à Coyvel sur la composition du jury et sur son rôle dans la sélection des œuvres (GUIFFREY 1873 : 5-7). Dans les faits, le jury constitué « du Directeur de l'Académie, de deux [l'auteur a fait une erreur, il s'agit de

formé d'académiciens qui détermine quelles œuvres proposées par les membres de l'Académie pourront être présentées⁴⁰, tout comme le stipule Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) au marquis de Marigny (1727-1781) dans une lettre du 16 août 1755 : « L'Académie, assemblé en comité, a fait aujourd'huy, selon l'usage, le choix des tableaux qui doivent être exposés au Salon du Louvre » (FURCY-RAYNAUD 1903 : t.19, 94). Leur rôle face à l'exposition se résume à s'assurer de la moralité des sujets et des scènes représentés par les artistes dans les œuvres destinées à être présentées au Salon (GUIFFREY 1873). Là se pose le critère de sélection principal et final – la moralité des sujets et des scènes représentés – comme le précise Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) dans une lettre qu'il adresse à d'Angiviller le 12 août 1785 :

Demain on examinera les morceaux qui seront admis au Salon. On a apporté deux petites figures de M. Houdon demie nature, l'une qui est drappée n'est pas merveilleuse. L'autre pourroit bien ne pas passer à cause de son genre de nudité. Une figure toute nue n'est pas si indécente que celles qui sont drapées avec une fausse modestie (GUIFFREY 1872 : 74).

Ce n'est qu'une fois la sélection des œuvres faite par le jury, le tapissier n'ayant aucunement son mot à dire, que le directeur des Bâtiments du roi peut donner ses ordres, tel que le souligne le marquis de Marigny dans une lettre qu'il adresse à Charles-Nicolas Cochin en 1755 :

Vous aurés agréable, Monsieur, d'avertir samedy prochain, 26 de ce mois, M^{rs} de l'Académie de peinture et de sculpture que l'intention du Roy est que, dans la présente année 1755, et au tems accoutumé, il y aît une exposition de leurs tableaux et modèles dans le salon du Louvre. Aussitôt que leur comité aura fait le choix des ouvrages qui

quatre] Recteurs, de deux adjoints à Recteurs et de douze autres membres élus par les Académiciens parmi les Professeurs et Conseillers » (GUIFFREY 1873 : XIV). La constitution de ce comité de sélection se perpétuera jusqu'à la fin de l'existence de l'Académie en 1793 (MONTAIGLON 1875-1892).

⁴⁰ Les artistes invités à participer à cette exposition sont les académiciens ainsi que les membres agréés. Il faut toutefois préciser qu'à partir de 1787, les membres Amateurs honoraires le sont aussi. Par exemple, en 1787, le Marquis de Turpin expose deux peintures et des dessins : « Vue de Villa Madama, près de Rome. / 4 pieds de large, sur 3 de haut », sous le numéro 8 du livret, « Les portiques d'une rue de Tivoli. / 3 p. 8 p. de large, sur 2 p. ½ de haut », sous le numéro 9 et « Plusieurs Dessins faits d'après nature à Rome & aux environs, sous le même numéro », sous le numéro 10 du livret (JANSON 1977-1978 : 1787 : 5) et M. le Comte de Parois une dizaine de gravures sous les numéros 285 à 294 (JANSON 1977-1978 : 1787 : 54-55).

luy auront paru mériter d'y avoir place, vous m'en informerez sans délai, pour que je donne, suivant l'usage, mes ordres à M. *Portail* d'aller, immédiatement après, disposer de leurs places et de leur arrangement dans le Salon du Louvre (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 90).

Toutefois, il est bon de souligner qu'en 1775, lorsque Jean-Marie Vien est chargé de l'arrangement des œuvres au Salon, un commentaire présent dans les *Mémoires secrets* insinue que ce dernier a participé à la sélection des œuvres :

On doit exalter, Monsieur, la prudence vigilante de M. Vien, l'ordonnateur du Sallon. Il en a proscrit les ouvrages indécents, licencieux, impies, qui auparavant, à la faveur de leur exigüité, s'y glissaient comme furtivement, effarouchaient les regards de la pudeur alarmée, irritaient le zèle des dévots et plus d'une fois ont provoqué les gémissements et les plaintes du clergé (FORT 1999 : 137).

Lorsque l'auteur laisse entendre que Vien aurait refusé d'exposer certaines compositions, il suggère clairement que Vien est à l'origine du choix des œuvres présentées à ce Salon et qu'il a ainsi participé à décider de la morale de ces dernières. Il est effectivement exact que Vien fait partie du comité « pour l'examen du Salon » cette année-là. Le procès-verbal de l'assemblée du samedi 29 juillet 1775 corrobore cette information :

L'Académie a arrêté que le Comité pour l'Examen des tableaux et modèles qui seront exposés au Salon s'assemblera dans l'Académie le mercredi 9 du mois d'Aoust, à trois heures de relevée, et Elle a procédé à la nomination des Officiers qui doivent le composer. A MM. les Officiers en exercice, les anciens Directeurs, les Recteurs et Adjoints à Recteur, Trésorier, Secrétaire, qui sont de tous jugements, Elle a joint, par le voye du sort, Mrs Dandré-Bardon, Vien, Allegrain, Belle, Vanloo, Bachelier, Professeurs ; Mrs Doyen et Breton, Adjoints à Professeur, et Mrs De La Tour et Le Bas, Conseillers » (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VIII, 194-195).

En faisant partie du jury et du choix des œuvres présentées à ce Salon, Vien acquiert une influence conséquente, même s'il ne représente qu'une seule voix sur plus de vingt. De plus, comme il est possible de vérifier à partir des procès-verbaux de l'Académie la formation du jury de presque tous les Salons, force est de constater que le nom des autres tapissiers ne s'y retrouve pas durant la période où ils occupent le poste, du moins au XVIII^e siècle. Il n'existe ainsi aucune autre référence que celle concernant Vien qui permet de penser que le tapissier,

quel qu'il soit, ait pu faire partie du comité de sélection. Dans ce sens, Vien qui n'exerce la charge de tapissier que pour le Salon de 1775, a obtenu lors de cette exposition plus de pouvoir que tous les autres tapissiers avant et après lui.

Les archives n'offrent aucun témoignage, remarque écrite ou note confidentielle des tapissiers eux-mêmes qui permettraient de reconstruire une approche idéologique liée à leur travail ou à la réalisation de la mise en exposition des Salons. Ce sont des sources secondaires, c'est-à-dire certaines correspondances, des documents plus officiels, tels que les procès-verbaux ou la comptabilité de l'Académie⁴¹, et divers autres types de textes faisant mention du tapissier ou de son travail, qui permettent de circonscrire divers aspects de la réalité matérielle et humaine du fonctionnement des Salons, du travail du tapissier ainsi que de ceux qui l'assistent (ADHEMAR 1960 ; BUKDHAL 1980 ; FURCY-RAYNAUD 1903, 1906). De plus, il est aussi possible de retracer la présence de ces autres personnes qui occupent différents rôles au sein du Salon :

J'étois dans l'intention de faire un tour de promenade au jardin de l'Infante ; j'aperçus plusieurs hommes qui portoient des Tableaux ; j'eus la curiosité de les suivre : je montai un grand escalier, je vis qu'on préparoit une exposition de Tableaux : il y avoit plusieurs personnes, quelques vieillards assis qui me paroissent porter des jugemens sur ces ouvrages. J'aurois désiré m'approcher assez pour les entendre, mais je n'osai pas, parce que je crus m'apercevoir qu'ils se taisoient lorsqu'on paroissoit les écouter (DELOYNES 1980-0205 : 4).

Le commentaire dans *Le Visionnaire, ou Lettres Sur les ouvrages exposés au Salon ; Par un Ami des Arts* de 1779, fait référence aux ouvriers qui aident à transporter et à accrocher les œuvres sur les murs de la salle et aux vieillards qui sont sans doute les académiciens, membres du jury pour la sélection des oeuvres, et qui jugent probablement les tableaux qui pourront être exposés au Salon cette année-là. L'auteur poursuit et explique que deux autres

⁴¹ Lors de mes recherches à l'École Nationale supérieure des Beaux-Arts (Paris) dans les archives de l'Académie royale de peinture et de sculpture, j'ai consulté les livres de comptabilité de l'Académie qui constitue une source précieuse. Je tenais à vérifier si des informations sur les Salons pouvaient s'y retrouver. Pour chaque décennie (1750, 1760, 1770, 1780), j'ai porté mon attention sur la comptabilité correspondant aux années des Salons à l'étude, ainsi que les années précédentes et suivantes. Une multitude d'informations est ressortie de cet examen qui seront citées tout au long du développement de cette thèse.

personnes sont présentes et qui semblent travailler très fort, dont l'un est responsable de l'accrochage des oeuvres : c'est Lagrenée l'aîné, qui est chargé de la mise en exposition en 1779. De plus, les illustrations qui représentent le résultat de la construction de la mise en exposition, amènent une autre perspective dans l'appréhension du travail de ce personnage et sont déterminantes dans l'analyse et la compréhension des Salons (Appendice C).

Quelques traces dans les procès-verbaux, tels que celui du 27 juin 1665, laissent transparaître le rôle que jouent les membres de l'Académie dans l'accrochage des oeuvres dans leur salle de réunion :

Cejourdhuy l'Académie estant assemblée, sur ce qui a esté représenté qu'il s'eschet samedit de, suivant l'ordre des Status, solèniser le jour de l'establissement de l'Académie par la descoration des ouvrages de la Compagnie, a esté résolu que le Status sera exécuté exactement, et pour cest esfect que la salle sera tapissée et que chacun sera advertit d'aporter samedit prochain quelques morceau de son ouvrage, laquelle sera exposée par les soins des Officiers en exercisse (MONTAIGLON 1875-1892 : t. 1, 286-287)

Il semble que l'exposition n'eut pas lieu cette année-là parce que certaines difficultés se sont opposées à sa réalisation (MONTAIGLON 1875-1892 : t. 1, 287, même si on note dans la retranscription du procès-verbal du samedi 29 août 1665 que :

Cejourdhuy l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, la salle de l'Académie estant achevée, a esté résolu que Monsieur Beaubrun prandra le soin d'acheter de la tapisserie pour garnir lad. Salle.

A esté en outre résolu que Messieurs Bourdon, Van Obstal, Champagne, Mignard, Legendre, Mercy, Stève l'aîné, s'assembleront jeudit prochain pour ordonner les plasse des tableaux quy doivent estre atachéz en lad. Sale et que l'assemblée sera convoquée pour samedit prochain (MONTAIGLON 1875-1892 : t. 1, 289-290).

La participation des officiers en exercice dans la disposition des oeuvres permet de déterminer qu'il s'agit bien d'une exposition établie pour la Fête de l'Académie. Ce qui reste plus vague toutefois, c'est la provenance des oeuvres. Est-ce que les académiciens ont finalement répondu à l'appel et ont proposé des tableaux pour l'événement ? L'exposition ne comporte-t-elle simplement que des œuvres appartenant déjà à l'Académie, soit les morceaux

de réception des membres ? D'une façon ou d'une autre, il est clair que le travail est à cette date assignée à un groupe et non à une seule personne.

Le premier vrai maître des cérémonies ou encore tapissier nommé « décorateur à l'occasion des solennités académiques » le 22 février 1681, est Jean Le Moyne (1638-1709 ou 1713) (FONTAINE 1930 : 49) (Tableau 1.4). Le procès-verbal du samedi 8 août 1699 précise que : « Ce mémoire a esté remis entre les mains de M. Hérault, que la Compagnie a nommé, conjointement avec M. Benoist⁴² et M. Le Moyne, pour avoir soin de l'ordonnance de cette feste » (MONTAIGLON 1875-1892 : t. III, 275). Par la suite, « le 22 novembre 1721, elle [l'Académie] est reconnaissante à Stiémart et à Cayot qui « ont bien voulu se charger du soin de l'arrangement des tableaux et sculptures », non au Salon [du Palais Brion], qui n'existe plus, mais dans ses salles » (FONTAINE 1930 : 56-57). À cette époque l'Académie occupe déjà des locaux au Louvre comme je le précisais auparavant. De plus, il me semble que dans ces deux premiers cas, il est plutôt question d'une exposition pour les Fêtes de l'Académie que d'une exposition du type des Salons. Pourtant, que ce soit dans le cadre des Fêtes de l'Académie ou des Salons comme tels, la personne qui occupe le poste de tapissier semble être la même pour les deux événements, du moins avant que le Salon ne prenne sa forme régulière et soit présenté dans le Salon carré du Louvre.

Tout comme la mise en place du Salon, la nomination et les ordres que reçoit le tapissier doivent suivre un protocole précis. La hiérarchie qui prime en France à cette époque oblige au respect de certaines étapes. On peut comprendre les phases du fonctionnement monarchique de cette formalité en consultant la correspondance qu'échange en 1755 le Marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi⁴³, et Charles-Nicolas Cochin, secrétaire de l'Académie.

⁴² Antoine Benoist devient membre de l'Académie le 29 novembre 1681. Il est le peintre et le sculpteur personnel de Louis XIV (LAGRANGE 1866 : 289-290).

⁴³ « [...] le ministre chargé de la haute direction des Beaux-Arts est toujours cité comme le promoteur officiel du Salon. Après Colbert, après Mansard, lorsque la surintendance est supprimée, le Directeur des Bâtiments hérite de la prérogative d'ordonner les Expositions. Pendant tout le cours du XVIII^e siècle on voit différents personnages qui se succèdent dans cette charge, le duc d'Antin, M. Orry, M. Le Normand de Tournehem, le marquis de Marigny, l'abbé Terray, et enfin le comte d'Angiviller, figurer en tête du livret comme ordonnateurs de chaque Salon » (GUIFFREY 1873 : IX). Voir l'Appendice A pour une liste complète des Directeurs généraux des Bâtiments du roi.

Je vous ay mandé, Monsieur, le 24 du mois passé, d'avertir pour le 26 du même mois M^{rs} de l'Académie que l'intention du Roy est qu'il y ait exposition de tableaux et modèles au Salon du Louvre dans la présente année 1755, et au tems accoutumé, et qu'aussitôt que le comité aura fait le choix des ouvrages quy lui auront paru mériter d'y avoir place, de m'en informer, afin que, suivant l'usage, j'envoye mes ordres à M. *Portail* pour aller, immédiatement après, disposer de leurs places et de leur arrangement dans le Salon; le choix de M^{rs} de l'Académie ne seroit-il pas fait encore ? Vous ne m'en avés point informer; cependant le tems presse. Ne différés donc pas à m'en instruire afin que je puisse donner les ordres à M. *Portail* de se rendre à Paris pour qu'il fasse l'arrangement du Salon (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 93-94)

Tableau 1.4 Liste des tapissiers ou décorateurs du Salon

1665	Sébastien Bourdon (1616-1671) membre fondateur de l'Académie. Gérard Van Obstal (1594-1668) membre fondateur de l'Académie. Philippe de Champagne (c1602 -1674) académicien. Nicolas Mignard père (c1605-1668) académicien. Nicolas Legendre (c1619-1671) académicien. Garpasrd de Marsy aîné (c1625-1681) académicien. Gilbert de Sève aîné (c1615-1698) académicien.
1681	Jean Le Moyne, (1638-1709 ou 1713), académicien. Il est nommé décorateur de l'Académie le 22 février 1681.
1699	Antoine Charles Hérault (1644-1718), académicien, Il fut aidé par Antoine Benoist (1632-1717), académicien, et Jean Le Moyne.
1704	Antoine Charles Hérault (1644-1718), académicien.
1725 à 1740	François Albert Stiémart (1680-1740), académicien.
1741 à 1759, sauf pour 1755	Jacques-André Portail (1695-1759). Il est nommé le 5 août 1741.
1755 et de 1761 à 1773	Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), trésorier de l'Académie.
1775	Joseph-Marie Vien (1716-1809), professeur à l'Académie.
1777 à 1781	Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné (1724-1805), professeur à l'Académie.
1783 à 1789	Charles Amédée Van Loo (1718-1795), professeur à l'Académie.

Tout comme le précise le marquis de Marigny en écrivant « suivant l'usage », les ordres que reçoit le tapissier proviennent directement du directeur des Bâtiments et non de l'Académie, et la « prédominance du regard du prince est également manifeste » (BONFAIT 2002 : 10).

Les échanges entre le directeur des Bâtiments du roi et le tapissier semblent chose courante, ce dernier reçoit ses recommandations par écrit à chaque Salon. Par exemple, en marge d'une lettre que C. Van Loo envoie à M. de Tournehem, datée du 16 août 1747, il est inscrit : « Lettre de M. de Tournehem à M. Portail : « ...Ce morceau ne pouvant que bien orner et faire honneur à son auteur, vous le ferés placer dans un endroit tel qu'il convient » (GUIFFREY 1873 : 4). Il est indéniable que le directeur des Bâtiments du roi « exerce personnellement une surveillance réelle sur l'organisation du Salon » et « visite les salles d'exposition avant l'admission du public, afin que rien ne choque les bienséances » (GUIFFREY 1873 : X). Il est impliqué dans toutes les étapes de la mise en place du Salon et les prises de décision qui concernent l'exposition.

Plusieurs références démontrent que les propositions ou les décisions prises lors des réunions de l'Académie, concernant les Salons ou le tapissier, sont soumises au directeur des Bâtiments du roi. Entre autres, le 16 août 1755, Cochin informe Marigny que :

La Compagnie, ayant appris l'accident qui lui [Portail] est arrivé et qui le met hors d'état de vacquer à cet arrangement, en a été fort touchée, et plusieurs de ses membres se sont offerts à faire ce service pour lui. Monsieur, si cela est conforme à vos intentions, M. *Chardin*, aidé des officiers en exercice, suppléera à son absence (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 94).

Ainsi, tout changement dans le fonctionnement des activités de l'Académie, du moins celles qui se rapportent au Salon, semblent nécessiter l'implication et l'approbation du directeur des Bâtiments du roi. Il apparaît que son approbation est nécessaire au bon déroulement des Salons et au choix du tapissier. En juillet 1761, dans une lettre qu'il adresse à Marigny, Cochin fait remarquer :

Par une note de votre main en réponse à une lettre que j'eus l'honneur de vous écrire, en novembre 1759, à l'occasion de la mort de M. *Portail*, vous me fîtes l'honneur de me marquer que vous régleriez l'affaire de l'arrangement du Salon ainsi que j'avois l'honneur de vous le proposer. Je vous y présentais que je croyois que si vous vouliez bien régler à cette mutation, que ce seroit dorénavant le trésorier de l'Académie (présentement M. *Chardin*) qui seroit chargé de ce soin (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 201-202).

Le choix et la nomination du tapissier doit être entérinée par le directeur des Bâtiments du roi, même si la décision semble basée sur une suggestion émise par l'Académie, comme le confirme la réponse de Marigny : « [...] j'ay décidé que l'arrangement seroit fait à l'avenir par le trésorier de l'Académie qui sera désormais chargé de ce travail qui avoit été confié à feu M. *Portail* » (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 203-204). Le poste de tapissier était occupé jusqu'à présent, du moins avec Stiémart et Portail, par le garde de tableaux du roi et non par le trésorier de l'Académie. La décision de transférer la charge du décorateur du Salon d'un poste à l'autre est dictée simplement par le fait qu'en 1761 Chardin remplit les fonctions de trésorier. Lorsque Chardin démissionne de son poste de trésorier – et de tapissier par la même occasion – ce n'est pas son successeur qui prendra la place de décorateur du Salon⁴⁴. Il est justement question de ce transfert de charge dans le procès-verbal du samedi 6 août 1774 :

Arrangement pour la décoration du Salon. M. Vien s'en charge pour l'année prochaine. – Dans le même Comité, il a été observé que le soin de la décoration du Salon, cy devant attaché à la Place de Trésorier de l'Académie. Étant purement gratuite, et exigeant un sacrifice de temps assés considérable, il ne sembloit pas juste que ce fût toujours la même personne qui fût chargée de cet employ onéreux, et qu'il paroistroit plus convenable qu'il passât successivement aux divers Officiers qui auroient assés de zèle pour se faire un plaisir de rendre service à l'Académie. M. Vien, Professeur, a bien voulu s'en charger pour l'Année prochaine. L'Académie a fort approuvé cet arrangement, et a fait ses remerciemens à M. Vien (MONTAIGLON 1872-1875 : t. VIII, 157-158).

⁴⁴ En 1774, lorsque Chardin démissionne de son poste de trésorier, c'est Guillaume Coustou qui prend cette charge « administrative », tandis que c'est Vien qui décorera le Salon en 1775 et Lagrenée l'aîné en 1777.

La correspondance entre le peintre Jean-Baptiste Marie Pierre⁴⁵ et d'Angiviller du 30 juin 1785 laisse entrevoir que le tapissier reçoit des lettres de reproche de la part de certains, mécontents de la place accordée à leur œuvre :

Le Salon donne toujours beaucoup de désagréments à l'Artiste qui est chargé de l'arranger et aussi arrive-t-il que la plupart refuse de s'en charger; ceux qui se laissent persuader s'en dégoûtent. M. *Amédée Vanloo* ne vouloit pas suivre; enfin je l'ai fait consentir; les lettres anonymes lui ont été représentés comme nulles; les duretés du moment, comme des élans de l'Amour-propre (FURCY-RAYNAUD 1906 : t.22, 119-120).

Ce qui est particulier est que le seul casse-tête que peut représenter la composition de ces Salons, en considérant le grand nombre d'œuvres et l'espace réduit du Salon carré, aurait pu en décourager plus d'un, mais que ce sont plutôt ces lettres anonymes qui rebuttent Van Loo. Que contiennent-elles vraiment ? Des menaces ou simplement des invectives directes et fortes ? De toute manière, elles sont assez virulentes pour décourager et impressionner Van Loo et lui faire remettre en question sa participation comme tapissier au Salon. Les désagréments dont il est question témoignent du peu de connaissances qu'ont les académiciens pour le travail qu'implique la conception de la mise en exposition des Salons pour le tapissier. Cette correspondance démontre aussi à quel point l'impact de la mise en exposition et les répercussions qui en découlent affectent la réception des œuvres. De plus, ces récriminations signalent la dimension centrale que comportent, le Salon et la fonction du tapissier, dans la diffusion des arts à cette époque. Les réticences des artistes à prendre la charge démontrent bien le poids et l'ingratitude de ce rôle.

De plus, comme le spécifie Cochin dans une missive adressée à Marigny le 4 février 1763, la charge du décorateur du Salon, même si elle peut être perçue comme un honneur de la part de l'institution, est synonyme de labeur pour celui qui l'occupe.

⁴⁵ Pierre devient en 1770, à la suite de François Boucher, premier peintre du roi ainsi que directeur de l'Académie.

L'Académie souhaitait que l'arrangement du Salon fût confié à quelqu'un de son corps qui pût être à présent à Paris. Vous avés eu la bonté d'accorder que ce seroit M. *Chardin*; il en a été charmé lui-même, regardant cette confiance comme une marque de l'estime dont vous voulés bien l'honorer. Je croyois lorsque j'eus l'honneur de vous la demander pour lui, qu'il y avoit quelque honoraire ou gratification attachée à ce service; mais jusques alors il avoit été regardé comme un des devoirs d'une place (la place de garde des plans et des tableaux, qu'occupait M. *Portail*), assés bien récompensée d'ailleurs pour supporter cette sujétion.

M. *Chardin* ne forme aucune idée à ce sujet; il remplit ce devoir avec autant de plaisir que s'il avoit quelque récompense attachée. Il paroît même singulièrement sensible, et inquiet même jusqu'à l'excès à chaque fois de sçavoir si vous avés été satisfait. [...] d'autant plus que je vois que cela lui dérobe beaucoup plus de temps qu'il n'en coûtoit à M. *Portail* qui, après avoir employé quelques jours nécessaires pour l'arrangement général, étoit à l'abry de toute persécution en se réfugiant à Versailles, au lieu que M. *Chardin* est obligé d'être continuellement occupé de cette affaire pendant tout le temps que dure le Salon (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 255-257).

Plusieurs tentatives seront faites au fil du temps afin d'accorder une indemnité au décorateur du Salon. Après plusieurs échanges, le marquis de Marigny informe Cochin, dans une lettre du 5 mai 1763, de la décision prise en regard d'une gratification pour *Chardin* : « J'ay obtenu du Roy, Monsieur, la distribution de [...] 200 liv. par an à M. *Chardin* pour ses soins et peines lors de l'exposition des tableaux au Louvre » (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 265). Par cette rétribution, le poste de tapissier se voit accorder un statut plus officiel. *Chardin* devient ainsi le premier tapissier à recevoir un salaire pour son temps et son dévouement.

Toujours à propos de la charge de travail qui incombe au tapissier la décoration du Salon et en parlant des commandes de tableaux d'histoire que le directeur des Bâtiments du roi passe depuis 1776, le comte d'Angiviller fait remarquer à Pierre dans une lettre datée du 29 décembre 1785 que :

Vous pouvez donc dire aux artistes qui en sont chargés que, sur ce que vous m'aviez marqué de les leur avoir demandé pour le 1er août, j'ai trouvé que c'étoit trop peu de marge pour les arrangemens à faire au Sallon, lesquels doivent être entamés dès le commencement juillet et que j'exige que les grands tableaux soient prêts à cette époque (GUIFFREY 1872 : 89).

Cette lettre démontre que les membres de l'Académie ainsi que le directeur des Bâtiments du roi ont bien compris que la charge de travail est énorme et qu'il faut du temps au tapissier pour construire une mise en exposition équitable et réussie. La récompense qui est attribuée pour l'exécution de ces arrangements harmonieux semble devenir une procédure naturelle pour l'institution. Pourtant, ce n'est qu'en 1779, soit cinq ans après que Chardin ait démissionné du poste de tapissier, que le montant qui lui était alloué pour ce travail est enfin transféré à Lagrenée l'aîné. À cet effet, Pierre demande au comte d'Angiviller de corriger l'erreur.

[...] en sorte, M. le comte, qu'il paroîtroit convenable d'affecter les dites 200 liv. à celui qui sera chargé successivement du soin d'arranger par vos ordres le Salon, et qu'elles ne fussent attribuées qu'au décorateur du moment, afin de ne pas retomber dans l'abus que des égards non fondés ont laissé subsister. Il est certain qu'un travail demande une récompense ou paiement; cesse-t-il, tant tenu, tant payé; en sorte qu'en les accordants à M. *Lagrenée*, il seroit de l'ordre de le prévenir qu'il ne jouira de cette gratification que pendant le tems où il fera le service de la décoration du Salon et qu'elle passera de droit à son successeur (FURCY-RAYNAUD 1906 : t. 21, 272-273).

Il faut se demander si le fait que Chardin, ayant occupé ce poste pendant plus de douze ans, n'est pas la raison qui retarde de quelques années le transfert de cette rétribution à son successeur. L'habitude et la négligence de la part des académiciens sont ainsi probablement à mettre en cause.

L'importance que prend le Salon pour l'Académie est proportionnelle à l'engouement que rencontre cet événement tant dans la profusion des œuvres exposées au cours des années, dans la fréquentation accrue du public que dans l'éclosion et l'effervescence de la critique d'art. Cette importance est telle qu'elle se reflète dans la comptabilité de l'institution. Les premières références que l'on trouve à ce sujet traitent essentiellement des gratifications payées au concierge ou aux suisses pendant l'ouverture du Salon⁴⁶, tandis que plus le temps passe, plus il y a de détails et de dépenses⁴⁷. Par exemple dans la comptabilité de 1779 on retrouve un Mémoire complet sur le Salon.

⁴⁶ Voir les dépenses du cinquième chapitre de la comptabilité de l'Académie conservée à l'École nationale supérieure des beaux-arts à Paris ; 1754 et 1755. (ÉNSBA 1651-1791 : Ms577).

⁴⁷ Une transformation similaire se remarque dans les archives de la Ville de Paris qui pourrait être attribuable à la bureaucratisation des institutions durant le XVIII^e siècle. Je tiens à remercier Julie Allard pour cette remarque qui inscrit réellement l'Académie et sa gestion dans l'évolution des institutions parisiennes à cette époque.

MÉMOIRE⁴⁸

Des dépenses journées et fournitures faites pendant le Salon de l'année

SÇAVOIR

Roland p ^{er} model En tout ..	69 journées.	à 4 [#]	par jour fait	... 276 [#]
Bernice. En tout	24 journées.	à [4 [#]]	par jour fait	... 98 [#]
Lemaire . En tout ..	16 journées.	à 3 [#]	par jour fait	... 48 [#]
Colot. En tout	32 journées.	à 3 [#]	par jour fait	... 96 [#]
St-Louis. En tout	32 journées.	à 3 [#]	par jour fait	... 96 [#]
Le menuisier. En tout	9 journées.	à 3 [#]	par jour fait	... 27 [#]
pour la femme qui a garder la porte de La gallerie				
D'appollon. En tout	21 journées.	à 1.10 ^s	par jour fait	... 31. 10 ^s
pour Le Maço[n] ..	2 journées.	à 2 [#] .2 ^s	par jour fait	4 [#] ...4 ^s
pour deux hommes de plus Employer tans pour faire que.....				
pour Défaire le Salon. En tout	6 journées.	à 3 [#]	par jour de plus	... 18 [#] ...12 ^s
Donner En plusieurs fois de la par de Monsieur Lagrenée				... 10 [#] ...4 ^s
[En marge : pour les pourboires des ouvriers des Batimens]				
pour avoir fait apporter et reporter Les portières paÿer				... 3 [#]
pour les cordes paÿer en tout				... 15 [#]
pour des pitons de toutes Espeçes paÿer En tout				... 9 [#] ...15 ^s
pour De Le vriller De plusieurs Espeçes				... 3 [#] ...10 ^s
paÿer pour les platres En tout				... 7 [#]
pour douze livres de [braquettes] a 10s La livre				... 6 [#]
pour Deux boujoir paÿer				... 5 [#] ...10 ^s
pour trois livres de clous a tête ronde				... 1 [#] ...16 ^s
pour un marteau paÿer				... 1 [#] ...4 ^s
pour les Balets et les Épingles				... 1 [#] ...4 ^s
pour le papier peint et autres				...17 ^s
pour une table a tiroir Servent pour le décôrateur du Salon				... 15 [#]
[en marge : table qui a servi à la femme du model pour vendre les livrets]				
pour le marchand qui a fourni le papier vernis pour les croisées ⁴⁹				... 48 [#]
pour le menuisier qui a fourni Les trin[gles] pour les pieds des statues				... 12 [#]
pour un sieau				... 1 [#] ...4 ^s
pour un niveau				... 3 [#]
Je reconnois avoir reçu de M. Hallé. Le montan du Presens Mémoire et me charge de remettre a tout les Modelles et ouvriers ce qui leur es dus Suivans Le présen Total 839 [#] ...10 ^s [Espace] dons de quittance à Paris ce 12 septembre 1779				
Roland				

⁴⁸ Ce mémoire de 1779 se trouve dans la comptabilité de l'Académie (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 599).

⁴⁹ Ceci laisse croire que l'on recouvrait les fenêtres d'un papier verni, probablement pour atténuer les effets causés par la lumière directe.

Ce mémoire met en relief, outre le fait de l'importance que prend le Salon avec le temps, les éléments spécifiques qui entourent la mise en forme du Salon et le travail du tapissier. Il est maintenant établi qu'il faut approximativement trois jours pour accrocher et trois jours pour démonter l'exposition à l'aide de deux hommes. Il en découle que la participation du tapissier est de se concentrer sur un travail plus conceptuel et d'organisateur guidant le déroulement du montage et les ouvriers dans l'assemblage. Une quittance signée Pigalle de 1759 spécifie et souligne ce travail qui préoccupe le tapissier :

Pour avoir placé le tableau de Mr. Le Doyen, Et les deux portraits de Mr. [Venevault], et déplacé et exposé plusieurs autres pour les yeux de M. Chardin. Pour deux hommes a chacun 3.10 [livres] qui ont fait chacun 2 journées ...12.40 [livres] (ÉNSBA 1651-1791 : Ms581)⁵⁰.

Ce sont les « yeux de M. Chardin » qui décident et qui assemblent, non ses mains en tenant un marteau ou un autre outil. Le tapissier demeure le réalisateur de l'accrochage et du discours qui en émane plutôt que son exécutant. De plus, si l'on considère que Chardin est âgé de 62 ans en 1761, il est normal que ce soit des ouvriers qui placent, déplacent, montent, accrochent et descendent les œuvres dans l'espace d'exposition. Même s'il n'a pas son mot à donner sur le choix des œuvres et même si le directeur des Bâtiments doit donner son approbation à l'effet général de l'exposition, le tapissier imagine et élabore un arrangement où prennent forme des relations et des interactions entre les œuvres. Ses décisions et ses choix doivent être réfléchis et porter à réflexion. Dans son Salon de 1765, Diderot fait justement remarquer que :

⁵⁰ Cette quittance se trouve dans le quatrième chapitre des quittances de l'année 1759. De plus, il est aussi pertinent de donner un comparatif sur la valeur de la livre à cette époque. Par exemple, Siméon Prosper Hardy note dans son journal que : « Le pain qui depuis le mois d'août précédent qu'on le payoit deux sols six deniers la livre avoit toujours été en augmentant ; fut vendu au marché sur le pied de trois sols trois deniers, quoique la récolte n'eût pas été mauvaise cette année ; ce qu'on attribua à la trop grande exportation des bleds hors du royaume ; sur quoi il est à observer que malgré les levées considérables qui se faisoient pour l'armée pendant la guerre commencée en 1756 et terminée par la paix de 1762 qui dure encore, le pain n'excéda jamais le prix de trois sols la livre » (HARDY 1764-1789 : n° 6680, 140). Pour compléter la comparaison, considérons que le prix du setier de blé (Ancienne mesure de grains qui devait peser environ deux cent quarante livres (ACADÉMIE FRANÇAISE 1878)), vaut entre 1750 et 1760 environ 20 livres, et fluctue dans les années 1770 et 1780 de 30 à 20 livres (ROCHE 1998 : 119).

Excellente leçon pour Le Prince, dont on a entremêlé les compositions avec celles de Vernet, Il ne perdra pas ce qu'il a, et il connoîtra ce qui lui manque. Beaucoup d'esprit, de légèreté et de naturel dans les figures de Le Prince; mais de la foiblesse, de la sécheresse, peu d'effet. L'autre, peint dans la pâte, est toujours ferme, d'accord, et étouffe son voisin. Les lointains de Vernet sont vaporeux, ses ciels légers: on n'en sauroit dire autant de Le Prince. Celui-ci n'est pourtant pas sans mérite. En s'éloignant de Vernet, il se fortifie et s'embellit : l'autre s'efface et s'éteint. Ce cruel voisinage est encore une des malices du Tapissier (ADHEMAR 1960 : 122).

Cette volonté de créer des relations entre les œuvres lors de la construction de la mise en exposition constitue la principale préoccupation du tapissier. Chacun des artistes qui a occupé ce poste a, à sa manière, cherché à améliorer la présentation des œuvres. Dans une lettre datée du 30 juin 1785 et adressée au comte d'Angiviller, Pierre confirme que les choix et les préoccupations du tapissier sont précis et que le but ultime est de mettre en valeur la production des artistes.

M. *Vanloo* auroit désiré faire un grand établissement qui auroit été pour toujours, la première dépense fournie; il sent qu'actuellement le tems est trop court, mais il désiroit que vous envoyassiez à M. *Brébion* un ordre très prompt de lui faire fournir les planches et les fers nécessaires, dont le détail est superflu ici, parce qu'il commencerait dès à présent ses préparations. Son principal objet seroit de faire une combinaison telle qu'il ne fût pas obligé de mettre des tableaux sur la corniche; par cet arrangement les tableaux ordonnés pour le Roy seroient mieux placés (FURCY-RAYNAUD 1906 : t. 22, 119-120).

La mise en valeur de chacune des œuvres, particulièrement celles ordonnées par le roi, devient le point tournant des décisions que prend le tapissier. L'emplacement choisi détermine la réception, ce qui implique que le tapissier se positionne en tant que visiteur et se préoccupe de l'impact que peut avoir l'accrochage des tableaux sur le public des Salons. Le regard du public prend ainsi toute son importance, et pas seulement pour le tapissier, mais aussi pour les académiciens qui exposent.

Je [Lagrenée] vous prie, Monsieur le Comte, de vouloir bien recommander que ce tableau soit placé le plus bas possible, car s'il est trop élevé le fini sera en pure perte. Je ne vous cacheré pas que j'ai fait ce tableau avec encore plus de soin que les Deux Veuves, et autant pour plaire à Rome ou on ne jure que par le dessin, l'expression et le rendu, que pour le Sallon (GUIFFREY 1872 : 72-73).

Cette lettre que Lagrenée fait parvenir à d'Angiviller le 3 août 1785 met nettement en perspective l'importance qu'accordent les artistes à l'emplacement qui est choisi pour chacune des œuvres présentées au Salon et à l'effet que la disposition finale produira. La même année, Jacques-Louis David envoie plus d'une lettre pour solliciter une place favorable pour son tableau du *Serment des Horaces*. Il écrit, entre autres, le 8 août 1785 au marquis de Bièvre :

Je suis donc satisfait au-delà de mes vœux de mon succès de Rome. J'ai des sonnets que je vous ferai voir. Mais il manque à mon bonheur de savoir s'il sera bien exposé à Paris (faveur qui ne m'a pas encore été accordée), et c'est donc mon âge qui en est la cause, et j'ai lieu d'espérer, quand je ferai des dogues⁵¹, d'être mieux placé. Mettez-vous à ma place, Monsieur le Marquis, et voyez une comédie de vous, mal jouée, seriez-vous content ? Eh bien, la bonne ou mauvaise exposition est la même chose. Vous m'avez fait l'amitié de me dire que je vous avertisse de la place qui me serait la plus favorable, la voilà. Ce serait celle où était, il y a quatre ans, le Léonard de Vinci, et il y a deux ans, le tableau de Clorinde, de M. du Rameau (WILDENSTEIN 1973 : 19).

Il ne m'a pas encore été possible de découvrir l'emplacement tant désiré par David, mais il semble que son vœu se soit exaucé, car son tableau trône au centre du mur principal du Salon (Figure 3.6). Il existe deux autres lettres de David dans lesquelles l'artiste demande « une bonne place au Salon » (WILDENSTEIN 1973 : 18). David ne se plaint pas de l'emplacement qu'accorde le tapissier à son tableau, mais exprime plutôt ses craintes face aux effets qu'aurait une mauvaise place sur la réception de son tableau par le public et la critique.

1.3.2 Les tapissiers des Salons

Entre 1750 et 1789, cinq tapissiers se sont relayés pour construire l'accrochage des œuvres au Salon. Un après l'autre, ils ont à leur manière traité et développé la mise en exposition d'un point de vue général, tout en y ajoutant une touche personnelle parfois subtile et quelques fois plus évidente : Jacques-André Portail (1741 à 1753, 1757 et 1759), Jean-

⁵¹ Un dogue est un chien dressé pour la garde. On pourrait être porté à croire que David fait référence à un tableau de chasse de Oudry de 1753 (n. 34, chap. II), dont il sera question dans l'analyse des discours expographique et de la critique dans les deuxième et troisième chapitres de la thèse. Il est important préciser que ce tableau de Oudry, qui occupe une place centrale et de choix dans l'exposition de 1753, appartient à un genre mineur de la hiérarchie. Toutefois, aucune précision dans la lettre de David ne vient confirmer cette hypothèse.

Baptiste Siméon Chardin (1755 et de 1761 à 1773), Joseph-Marie Vien (1775), Louis Jean-François Lagrenée (1777 à 1781) et, enfin, Amédée Van Loo (1783 à 1789) (Tableau 1.4). Je proposerai un bref aperçu historique de leur travail de peintre, de leur rôle à l'Académie et des raisons de leur nomination à ce poste de tapissier pour les Salons mis à l'étude, c'est à dire les expositions de 1753, 1767, 1779 et 1785. Il importe de rappeler que la mise en exposition du Salon de 1775 exécuté par Vien ne fait pas partie du corpus sélection dans le cadre de la thèse.

1.3.2.1 Jacques-André Portail⁵² de 1741 à 1759

Dessinateur et miniaturiste, Jacques-André Portail (Brest, 1695 - Versailles, 1759) obtient « la place de garde des plans et tableaux de la couronne, à Versailles, vacante par la mort de Stiémart », en 1740 (LEVOT 1852-1857). En prenant ce poste, il accepte par la même occasion la charge de décorateur du Salon, même s'il n'est nommé officiellement à ce poste que le 5 août 1741. Le choix de Portail démontre que dans l'esprit des académiciens, le travail du tapissier est indissociable de celui de garde des plans et des tableaux du roi comme le souligne une lettre du 17 avril 1755, que Cochin écrit à Marigny :

[...] j'ay appris, par voyes indirectes, que M. *Portail* se propose de vous demander le profit de ce petit livre [le livret], sous le prétexte qu'il a soin d'arranger les tableaux au Salon. Au quoy je réponderay que, s'il se donne cette peine, il y a apparence que le Roy le paye; ou que, si cela n'est pas, et que cette peine luy soit à charge, nous l'en dispenserons volontiers et nous la prendrons nous-même avec plaisir (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 84-86).

Même si la lettre de Cochin suggère qu'il serait prêt à prendre lui-même la responsabilité de l'accrochage des oeuvres au Salon, je crois que le « nous » qu'il utilise renvoie plutôt aux académiciens d'un point de vue général et non à sa propre personne. La passation de cette double fonction se fait donc sans grand questionnement. Cochin prend pour acquis que les deux emplois sont directement liés, et il appuie sa position en prétendant que l'artiste est déjà

⁵² « Peintre de portraits, paysages, fleurs et fruits, peintre à la gouache, aquarelliste, graveur, dessinateur. On sait qui fut son maître. [...] Ce fut cependant comme peintre de fleurs qu'il fut admis à l'Académie le 24 septembre 1746. Il était aussi chargé de la décoration des expositions du Louvre » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 11, 155).

payé pour ses efforts ; le salaire de garde des plans et des tableaux incluant celui du tapissier. Comme il occupe cette double charge jusqu'à la fin de sa vie et, par conséquent, exerce en tant que tapissier à l'occasion de treize Salons ; son apport n'est donc pas à négliger, mais plutôt à considérer avec intérêt, contrairement à ce qui s'est fait jusqu'à maintenant.



Figure 1.5 Frédéric Legrip, *Jacques André Portail d'après le dessin de Jean-Martial Frédou*, 1853-1856, lithographie, École nationale supérieure des Beaux-Arts.

Il est à noter que ce n'est que le 24 septembre 1746, lors d'une assemblée générale de l'institution que Portail devient officiellement académicien après avoir exercé son rôle de décorateur du Salon, et celui de garde des plans et tableaux, depuis plus de cinq années consécutives, ce qui démontre le peu d'intérêt que portent les académiciens au rôle du tapissier durant cette période.

Le Sieur Jacques André Portail, natif de Brest, garde des plans et tableaux du Roy, ayant fait voir de ses dessins et autres ouvrages de sa composition, la Compagnie, par estime pour ses talents et en considération des soins qu'il se donne pour l'Académie, dans les différentes expositions ordonnées par Sa Majesté, a agréé sa présentation, et l'a reçu, dans la même séance, Académicien, sans cependant tirer à conséquence, et ledit Sieur a prêté serment entre les mains de M. Cazes, Directeur, Chancelier et Recteur (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 36)

Ainsi, même si la reprise régulière des Salons en 1737 correspond à une certaine conscientisation de l'impact promotionnel des Salons, on peut être porté à croire qu'avant 1746 le rôle du tapissier n'exerce pas encore une influence reconnue par l'Académie. Il faut aussi souligner le fait qu'avant cette date, Portail ne peut se prévaloir du droit d'exposer au Salon, car il ne possède pas le statut d'académicien. Il n'exposera qu'à partir de 1747, et ce, de manière sporadique (1747, 1750, 1751 et 1759).

Une missive du 25 août 1755, que le marquis de Marigny adresse à Cochin souligne l'aspect exceptionnel que revêt le remplacement de Portail par Chardin, ainsi que la grande confiance et l'estime que l'Académie et le directeur des Bâtiments portent envers le travail de Portail.

J'ai reçu, Monsieur, votre lettre du 16 de ce mois dans laquelle vous me rendés compte du choix que l'Académie a fait de M. Chardin pour vasquer cette année, aidé des officiers en exercice, à l'arrangement des tableaux du Salon. L'accident arrivé à M. Portail ne luy permettant pas d'aller faire cet arrangement suivant l'usage, je ne puis qu'approuver dans cette circonstance la délibération de l'Académie, sans que néanmoins elle puisse tirer à conséquence pour l'avenir (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 94).

Marigny accepte la suppléance de Chardin tout en spécifiant qu'il s'agit d'un cas isolé et non reconductible, ce qui confirme que les charges de tapissier et de garde des plans et des tableaux du roi sont clairement liées l'une à l'autre dans l'esprit de l'autorité académique.

1.3.2.2 Jean-Baptiste Siméon Chardin⁵³ en 1755 et de 1761 à 1773

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, (Paris, 1699-1779) mieux connu pour ses scènes de genre et ses natures mortes, occupe une place dominante dans l'histoire des Salons de l'Académie et de leur mise en exposition, et surtout, pour la période entre 1755 et 1773. À l'âge assez avancé de soixante-deux ans⁵⁴, Chardin se transforme en auteur le temps de la composition et de la mise en place du discours qui s'inscrit dans la disposition des œuvres au Salon. Il est tout d'abord choisi comme tapissier pour sa neutralité et la confiance que lui portent les académiciens. De plus, sa situation hiérarchique au sein de cette institution permet un certain contrôle indirect sur son travail (VAN DE SANDT 1984). Il n'y a pas que les membres de l'Académie qui témoignent de l'intégrité de Chardin, car Mathon de la Cour fait judicieusement remarquer en 1767 : « Comme ce peintre était chargé de l'arrangement général du Salon, il a gardé pour ses tableaux une des places les moins favorables ; mais les plus mauvaises places deviennent bientôt les premières, quand on y met des tableaux tels que les siens » (MATHON DE LA COUR 1767 : 257). En plus de mettre en évidence la qualité du rendu pictural des œuvres de cet artiste, l'auteur souligne l'impartialité reconnue et privilégiée par les académiciens lors de la nomination de Chardin à ce poste.

Dans une lettre adressée à Marigny le 13 juillet 1761 – correspondance en partie déjà citée au premier chapitre – Cochin fait judicieusement remarquer les aspects avantageux du choix de cet artiste pour occuper le poste de tapissier :

⁵³ « Peintre de scènes de genre, portraits, natures mortes, fruits et fleurs, pastelliste. J.B. Siméon Chardin naquit à Paris [le 2 novembre 1699], rue Seine, et tout enfant encore, il suivit son père, le menuisier Jean Chardin, qui fabriquait les billards de Louis XIV, dans la rue du Four, au coin de la rue Princesse. Une origine roturière convenait à merveille à l'artiste si excellent, à l'homme si bon et si modeste qui allait devenir l'un des plus grands intimistes de la peinture. [...] Le jeune Chardin reçut d'abord des leçons de P. J. Cazes, artiste que Voltaire a vanté, mais un fusil qu'il peignit dans un tableau de chasse de Noël-Nicholas Coypel, l'aide qu'il apporta à J. B. Van Loo dans la restauration de certaines fresques du palais de Fontainebleau, le rapprochèrent bientôt de sa manière véritable. [...] En 1728, il exposa en plein air, place Dauphine, à la procession de la Fête-Dieu, le *Buffet* et la *Raie* [...] Reçu et agréé à l'académie de peinture, depuis 1728, Chardin, le 22 mars 1755, fut nommé trésorier de la même compagnie [...] Il succomba à tous ses maux dans son logement du Louvre, le 6 décembre 1779 » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 3, 491-492).

⁵⁴ Il est vrai de dire que Chardin endosse le rôle de tapissier pour la première fois à l'âge de 56 ans en 1755, mais ce n'est qu'en 1761 qu'il reprend réellement le flambeau.

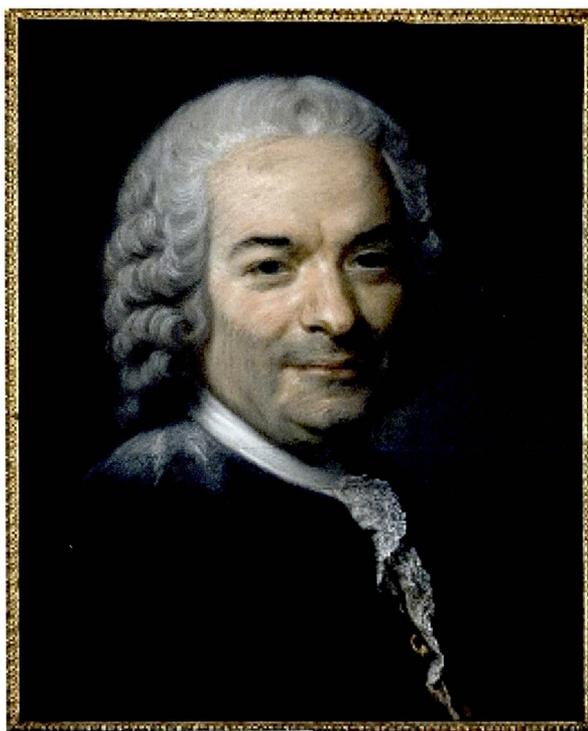


Figure 1.6 Maurice Quentin de La Tour, *Portrait de Jean-Baptiste Chardin*, 1760, pastel. Musée du Louvre.

Par une note de votre main en réponse à une lettre que j'eus l'honneur de vous écrire en novembre 1759 à l'occasion de la mort de M. Portail, vous me fites l'honneur de me marquer que vous régleriez l'affaire de l'arrangement du Salon ainsi que j'avois l'honneur de vous le proposer. Je vous y représentois que je voyois que si vous vouliez bien régler à cette mutation, que ce seroit dorénavant le trésorier de l'académie (présentement M. Chardin) qui seroit chargé de ce soin, le Salon pouroit être mieux arrangé et plus à portée d'y vacquer par sa demeure à Paris, et par son rang dans l'Académie, de concilier les esprits en leur conservant le droit d'ancienneté [hiérarchie des académiciens] dont les Artistes sont jaloux, sans préjudicier à l'agrément du coup d'oeil, j'ajoutois qu'il me paroissoit que ce n'étoit point diminuer les droits de la Place de Garde des Tableaux qui ne peut compter comme avantage ce qui n'est plus tôt qu'un emplacement onéreux attendu sa permanence à Versailles (FURCY-RAYNAUD 1903 : t. 19, 201-202).

Charles-Nicolas Cochin exprime clairement que le choix de Chardin est, entre autres, lié à son statut de peintre de genre mineur. Ainsi, l'artiste se doit de respecter la hiérarchie des

genres ainsi que la hiérarchie des postes et statuts de chacun des académiciens sans délaissier les qualités et l'importance de la composition et de la mise en place des œuvres dans l'espace d'exposition. Même si Portail, par son éloignement et sa position indépendante face à l'institution, du moins jusqu'en 1746, n'était pas totalement soumis à la gouverne de l'Académie, cette lettre démontre que les temps changent et que l'Académie veut resserrer son contrôle sur le discours qui émerge au Salon. Tout en laissant sous-entendre que la position hiérarchique de Chardin est l'élément fondateur de cette nomination, et ce, tout en maintenant une hiérarchie académique respectable par son ancienneté et sa position de trésorier qui lui confère une confiance absolue de la part des membres de l'organisme, la lettre souligne que la position artistique moindre en tant que peintre de genre mineur ne permet pas à l'artiste de mettre en valeur ses propres œuvres. De plus, Cochin mentionne l'importance du rôle du tapissier et la responsabilité que lui incombe la construction d'un arrangement au coup d'œil intéressant répondant aux exigences de l'Académie tout en en considérant les personnalités de chacun des artistes. Ce n'est qu'en 1774, soit après huit Salons, que Chardin démissionne de ses fonctions de trésorier et de tapissier parce qu'il se fait vieux et que la charge est devenue trop lourde⁵⁵ (DE GONCOURT 1863).

1.3.2.3 Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné⁵⁶ de 1777 à 1781

Le peintre d'histoire Louis-Jean-François Lagrenée (Paris, 1725-1805) est reçu académicien le 31 mai 1755 après avoir acquis une formation auprès de Carle Van Loo et obtenu le prix de Rome en 1749. Tout au long de sa vie, au sein de l'organisme, il occupe

⁵⁵ Entre 1761 et 1773, le nombre de tableaux exposés au Salon a doublé ce qui rend le travail du tapissier beaucoup plus ardu, d'autant plus que l'espace expographique n'a quant à lui pas augmenté d'un centimètre. Voir le Tableau 1.3 (section 1.2.6).

⁵⁶ « Peintre d'histoire, scènes mythologiques, compositions religieuses, peintre de genres, graveur. Élève de Carle Van Loo, il obtint le prix de Rome en 1749. Il passa quatre ans en Italie et exposa, à son retour, l'*Enlèvement de Déjarine*, qui eut un grand succès. L'artiste fut bientôt en vogue, l'Académie lui ouvrit ses portes (1755). En 1760, l'impératrice de Russie le nomma son premier peintre, et l'appela à Saint-Petersbourg, où il revint trois ans après. [...] En 1781, il obtint la direction de l'École de Rome. Ce fut à Rome qu'il peignit son tableau le plus connu : *La Veuve d'un Indien*. Lagrenée reçut, en quittant l'École de Rome, une pension du roi et un appartement au Louvre. La République lui conserva ses fonctions de professeur à l'école des Beaux-Arts. Sous l'empire, il fut nommé conservateur des Musées (1804) » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 8, 168).

différents postes, tels qu'adjoint à professeur et professeur. C'est à l'occasion du départ de Joseph-Marie Vien pour Rome, nommé décorateur du Salon en remplacement de Chardin en 1775⁵⁷, que Lagrenée accepte de s'occuper de l'arrangement des œuvres au Salon en 1777. À ce sujet, d'Angiviller écrit à Pierre le 19 juin 1777 :

J'apprends en même tems que le départ de M. Vien a mis l'Académie dans les cas de jeter les yeux sur quelqu'un pour présider à l'arrangement et à la décoration du salon, et que M. Lagrenée a dit qu'il se chargeroit de ce soin, je ne puis qu'approuver son zèle à cet égard, et je le fais d'autant plus volontiers que je sçais que le soin qu'il se donnera est accompagné de beaucoup de peine, et de plus d'une sorte (FURCY-RAYNAUD 1906 : t. 21, 122-123).

Dans cette lettre, le comte d'Angiviller semble confiant envers les qualités que possède Lagrenée pour occuper le poste de tapissier et la capacité de produire des arrangements conformes aux attentes de l'Académie. De plus, il sous-entend que Lagrenée ne trahira pas les intérêts de l'institution et insufflera dans l'accrochage les caractéristiques du discours académique.

Ce n'est qu'après le décès de Chardin en 1779 que l'Académie, satisfaite du travail de Lagrenée aux Salons de 1777 et 1779, lui accorde une rémunération pour sa charge de travail, une rétribution allouée sans qu'il en ait fait la demande. Lors de la redistribution de la pension de Chardin, Pierre écrit à d'Angiviller, le 9 décembre 1779 pour l'informer que :

M. *Chardin* jouissoit de 1.400 liv. de pension, sur quoy il est bon d'observer qu'il n'y a véritablement que 1.200 liv. de pension et 200 liv. qui complète la somme de 1.400 liv. n'étant réputées qu'une gratification ordinaire particulière, accordée à feu M. *Chardin* sous le prétexte de décorateur du Salon; en sorte, M. le comte, qu'il paroîtroit convenable d'affecter les dites 200 liv. à celui qui sera chargé successivement du soin d'arranger par vos ordres le Salon, et qu'elles ne fussent attribuées qu'au décorateur du moment, afin de ne pas retomber dans l'abus que des égards non fondés ont laissé subsister. Il est certain qu'un travail demande une récompense ou payement; cesse-t-il, tant tenu, tant payé; en sorte qu'en les accordant à M. *Lagrenée*, il seroit de l'ordre de le prévenir qu'il ne jouira de cette gratification que pendant le tems où il fera le service de la décoration du Salon et qu'elle passera de droit à son successeur (FURCY-RAYNAUD : T21, 272-273).

⁵⁷ C'est en 1775 que le nombre record de 233 tableaux présentés au Salon est atteint. Voir Tableau 1.3 (section 1. 2.6).

En spécifiant que le salaire doit être transféré au prochain académicien qui occupera le poste de tapissier, l'Académie réitère l'importance de ce rôle au sein de l'organisme et de la réussite du Salon.

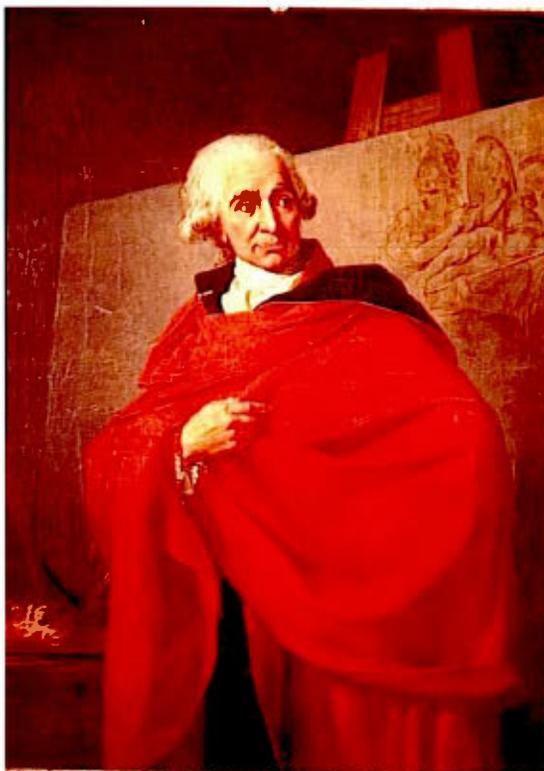


Figure 1.7 Jean Laurent Mosnier (1743/44-1808), *Portrait de Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné*, 1788, huile sur toile. Château de Versailles et de Trianon.

Lagrenée occupe ce poste jusqu'en 1781, lorsqu'il est envoyé à Rome en tant que directeur de l'Académie de France à Rome⁵⁸. Lagrenée « mourut [en 1805] professeur-recteur de l'Ecole des beaux-arts, conservateur et administrateur honoraire du Musée » (VILLOT 1853-1855 : 190). Il est particulièrement intéressant de constater que l'un des artistes ayant occupé le poste de tapissier soit devenu en 1804, entre autres, conservateur du Musée du Louvre (CLEMENT 1879 : 591).

⁵⁸ Il occupe ce poste à Rome jusqu'en 1787, date qui marque son retour à Paris.

1.3.2.4 Amédée Van Loo⁵⁹ de 1783 à 1787

Spécialiste de scènes allégoriques et de portrait, Amédée Van Loo (Turin, 1791 – Paris, 1795) passe son enfance en Italie avec sa famille où il acquiert les bases de sa profession auprès de son père Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745). Il revient par la suite à Paris pour parfaire sa formation à l'Académie royale dont il est fait membre le 30 décembre 1747. C'est à la suite du départ de Lagrenée pour Rome que Van Loo exprime sa volonté d'obtenir la charge de décorateur du Salon. L'Académie, pourtant décidée à redonner ce poste à Vien, doit se tourner vers Van Loo et acquiescer à sa demande. Une lettre que le peintre Pierre adresse à d'Angiviller le 26 juillet 1783 raconte le déroulement des événements :

Monsieur,

J'avois eu l'honneur de vous prévenir sur la répugnance que M. Vien avoit laissé transpirer au sujet de la décoration du Salon. Depuis, je luy en ay parlé et il m'a dit que sa santé ne luy permettoit point de l'entreprendre, que souvent il étoit forcé de se lever tard, vu les mauvaises nuits qu'il faisoit; il m'a ajouté que M. Amédée Van Loo, paroissoit disposé à accepter si on lui en parloit, que luy, M. Vien, se feroit un plaisir de l'aider lorsqu'il pourroit.

Avant de commencer la séance, j'ay fait lire à M. Vien la lettre par laquelle vous approuvés qu'il en soit le décorateur; mais il m'a dit en riant que je lui avois joué une pièce en vous le proposant; il a refusé en pleine assemblée, et a exposé ses motifs, et a mis tout de suite M. Amédée Vanloo en avant; en conséquence, M., je n'ai point parlé de votre lettre et je me suis contenté de dire que l'on ne décideroit qu'à l'Assemblée dans huitaine, parce qu'il falloit vous informer du refus de M. Vien, sur lequel vous aviez cependant compté.

P.-S. M. Amédée Van Loo s'est donné des peines infinies pour contenter tout le monde (GUIFFREY 1872 : 74).

C'est donc lors de l'assemblée de l'Académie du 7 août 1783 que Amédée Van Loo est nommé officiellement tapissier. Vien qui affirme ne plus vouloir s'en occuper, soutient Van Loo dans cette assignation de poste. Il est sensé de croire qu'avec le temps les deux hommes qui ont fréquenté et travaillé à l'Académie ont probablement développé un respect mutuel. Il faut aussi prendre en considération que Vien ne veut pas reprendre la charge de tapissier et

⁵⁹ « Peintre d'histoire, scènes mythologiques, genre, portraits. Fils et élève de Jean-Baptiste Van Loo, Académicien le 30 décembre 1747, il fut adjoint à professeur le 5 juillet 1770 et adjoint à recteur le 30 janvier 1790. Il fut premier peintre du roi de Prusse. Il a exposé au Salon de Paris, de 1747 à 1785 » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 8, 779-780).

que Van Loo semble y tenir. Si Vien appuie la candidature de Van Loo, c'est peut-être plus dans son propre intérêt que dans celui de son collègue. De plus, le post-scriptum de la lettre laisse entendre que Van Loo a dû convaincre et satisfaire certaines des demandes des académiciens pour parvenir à ses fins, preuve qu'il tenait réellement à obtenir ce poste. Pourtant, Van Loo est rapidement désenchanté de cette fonction. C'est du moins ce qu'affirme Pierre dans une lettre du 30 juin 1785 qu'il fait parvenir à d'Angiviller :

Le Salon donne toujours beaucoup de désagrémens à l'Artiste qui est chargé de l'arranger et aussi arrive-t-il que la plupart refuse de s'en charger; ceux qui se laissent persuader s'en dégoûtent. M. *Amédée Vanloo* ne vouloit pas suivre; enfin je l'ai fait consentir; les lettres anonymes lui ont été représentés comme nulles; les duretés du moment, comme des élans de l'amour-propre (FURCY-RAYNAUD 1906 : t. 22, 119-120).



Figure 1.8 Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), *Charles Amédée Van Loo*, 1785, huile sur toile. Collection Château de Versailles et de Trianon.

Les arguments de Pierre ont su faire leur effet, car Van Loo accepte de poursuivre l'expérience. Le contenu de ces lettres anonymes reste obscur, mais les répercussions laissent présager de l'ire qui a poussé ces auteurs à les écrire et à les faire parvenir au tapissier. Avec le temps les artistes se sont aperçus de l'immense influence qu'exerce le Salon sur le public et du rôle ingrat, mais combien central, que joue le tapissier dans la construction de la mise en exposition. Sans vouloir s'en occuper, les artistes sous le sceau de l'anonymat tourmentent le tapissier de commentaires et de lettres peu élogieuses, tel que le souligne Pierre. La suite de la lettre permet de comprendre que l'Académie, son directeur, et le directeur des Bâtiments du roi ont consenti à fournir au tapissier les matériaux nécessaires à la réalisation d'une nouvelle mise en place proposée pour les oeuvres afin de le persuader de continuer. La réponse de d'Angiviller datée du 22 juillet 1785 confirme les acquis de Van Loo :

Je viens d'écrire, M^r, à M. *Brébion*⁶⁰ pour qu'il s'abouche avec M^r *Vanloo*, relativement à l'arrangement qu'il projette, et qu'il lui fasse fournir les planches et les ferrures dont il a besoin. Il seroit en effet avantageux de ne pas placer des tableaux jusque sur la corniche. J'aurois été charmé que vous m'eussiez donné une idée de la combinaison projetée par M. *Vanloo*. Toutefois, comme le temps presse, j'autorise M. *Brébion* à se concerter avec M. *Vanloo* sur cet objet, sauf à m'en rendre compte après, à moins qu'il ne dût en résulter ou des inconvénients, ou des dépenses considérables, et qui exigeât un examen et une autorisation spéciale.

En accordant à Van Loo le droit de repenser l'espace d'exposition pour une meilleure réception des oeuvres, l'Académie et la direction des Bâtiments du roi atteste du rôle central que le tapissier et l'exposition occupent au sein de l'institution et du milieu artistique parisien à la fin du XVIII^e siècle.

⁶⁰ Maximilien Brebion (1717-1792) « obtint le grand prix d'architecture en 1740 sur « Un jardin de 400 toises ». Il fut, le 15 septembre 1756, reçu membre de l'Académie d'architecture. En 1780 il fit un escalier monumental conduisant au grand Salon du Louvre, lequel fit place à celui de Percier et Fontaine, qui lui-même a été détruit dans ces derniers temps. À la même époque, il succéda à Soufflot comme architecte de l'église Sainte-Geneviève. Il donna en 1781 les plans du marché Sainte-Catherine, à Paris, lequel fut élevé par lui sur l'emplacement du prieuré du même nom. En 1786 il commença, en collaboration avec Renard, la restauration de l'Observatoire de Paris. Il vivait encore en 1792 » (LANCE 1872).

1.4 Le Public des Salons

Tout comme le mot Salon, le terme « public » inspire de multiples interprétations. Il peut être à la fois englobant et exclusif. Sa définition varie en regard de qui le définit et sous quel point de vue il le fait. Lorsque l'on parle de public, cela sous-entend généralement la totalité des gens qui forment une foule lors d'un événement, et ce, dans un lieu spécifique et établi. De plus, il faut préciser que la nature de cette caractérisation préconise que le public « se présente progressivement comme une société de particuliers, provisoirement réunis par un intérêt commun » (KAUFMANN 2004 : 99). Le terme public fait ainsi référence, dans le cas d'une exposition, aux personnes qui se déplacent pour visiter le lieu et observer les objets qui y sont présentés. L'exposition sert donc de catalyseur ou d'« intérêt commun » au rassemblement et à la formation de ce regroupement.

D'un point de vue général, ce concept de « public » ne détermine aucunement le genre ou la provenance sociale des personnes qui le constituent. Pourtant, même si le type d'exposition et le contexte de diffusion qui l'entoure, tendent à influencer la constitution du public, dans le cas des Salons, il n'est aucunement question d'un groupe homogène. Le public qui se développe au Salon demeure presque une énigme. Certaines données mettent en relief diverses caractéristiques, telles que le nombre de visiteurs, mais il n'existe pas pour les Salons, comme il est devenu coutume de le faire dans les institutions muséales de nos jours, d'analyses, de rapports ou de statistiques sur la fréquentation, le sexe, la profession, l'état social et les revenus qui peuvent sembler pertinents et qui définissent, qualifient et quantifient les visiteurs des expositions. L'évaluation du public du Salon reste beaucoup plus floue, et se base essentiellement, non pas sur des enquêtes faites auprès du public ou des formulaires remplis par le visiteur lui-même, mais sur des données chiffrables et par diverses descriptions rédigées par des témoins visuels de l'exposition à cette époque.

L'une des premières caractéristiques du public des Salons se fonde sur son hétérogénéité (CROW 2000 (1989)). L'auteur du *Triumvirat des arts* de 1783 décrit la diversité des visiteurs du Salon comme ceci :

La voilà revenue cette époque intéressante, après laquelle tant d'Artistes ont soupiré. Pour quelques jours, la Campagne est abandonnée ; Paris se ranime, toutes les classes de citoyens reviennent s'étouffer au Sallon. [...] un vaste théâtre où ni le rang ni la faveur, ni la richesse ne peuvent retenir des places pour le mauvais goût (ANONYME 1785 : 3-4).

Selon cette source, il semble clair que les visiteurs de ce lieu de diffusion artistique, proviennent des différentes sphères de la société, ce qui permet un amalgame incongru et non orthodoxe pour le XVIII^e siècle. De plus, soulignons qu'il existe des éléments qui renseignent le public sur la tenue de cette exposition, tels que le *Mercure de France* qui « se contente d'insérer un avis annonçant l'ouverture du Salon et un éloge de l'Académie en quelques lignes » (LENOTRE 1881 : 80). Garrigues de Froment dans son *Sentimens d'un Amateur Sur l'Exposition des tableaux du Louvre, & la Critique qui en a été faite* confirme cette pluralité du public et une certaine assiduité de sa part :

Je me demande encore pourquoi tant de gens de la médiocre, de la moindre portée, s'arrêtent, font foule dans le Salon vis à vis des bons, des meilleurs Tableaux, & que ce qu'on appelle gens d'esprit ne font communément que passer. Pourquoi plusieurs de ceux-là vont deux, trois & quatre fois au Salon pour y revoir ce qu'ils ont déjà vu, & que ceux-ci daignent à peine y faire un tour, à moins que dans la fuite ce ne puisse leur servir de lieu de rendez-vous ? Pourquoi les premiers voient et revoient avec un plaisir toujours aussi vif, toujours aussi piquant, & que les derniers s'ennuyent, baillent & se font une sorte de tâche de ne rien voir ? (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 32).

Cette diversité n'emballe pas tout le monde, certains membres la dénoncent et voudraient resserrer les critères d'admissibilité, comme le propose l'auteur d'un commentaire critique sur le Salon en 1779 :

que les portes du Salon soient ouvertes indistinctement le jour de St-Louis, comme celles des maisons royales, c'est l'usage, mais passé ce jour n'est-il pas indécent d'y voir pulluler la plus vile populace qui augmente la foule et souvent en profite ? Il serait à désirer pour le bon ordre qu'on en refusât l'entrée à toutes les personnes qui ne sont admises ni aux spectacles ni aux jardins des maisons (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 2-3).

Comme il n'y a pas de droits d'entrée à payer, ni d'heures de visites réservées, tout ce monde se mêle pour apprécier, discuter, interpréter et critiquer le travail des artistes ainsi que celui du tapissier (BUKDHAL 1980). Une lettre anonyme adressée à Monsieur de Poiresson-Chamarande en 1741, décrit la réalité de la liberté d'accès qui prévaut à cette exposition comme ceci : « [...] au lieu de sociabilité nouveau qu'est le Salon, chacun a libre accès, le privilège de caste devient inopérant, ce «nouveau » parterre dispensant même du rituel du billet d'entrée qu'exigeait le théâtre » (DEMORIS 2001 : 20). L'auteur décrit, avec humour, l'arrivée de trois personnages « aristocratiques » qui se voient refuser l'accès au Salon par le garde suisse avant l'heure d'ouverture officielle. Ici, aucun privilège n'est accordé, tous ont accès équitablement à la délectation, au savoir et aux discours proposés par les œuvres au Salon. Certains rétorqueront que « pour attirer le public, aujourd'hui comme hier, il ne suffit pas d'offrir à tous libre accès à un musée, fût-ce gratuitement » (BJURSTRÖM 1995 : 551). Il faut bien sûr autre chose. Et cette autre chose se dissimule à mon avis dans l'apparition périodique de l'événement dans les habitudes des gens⁶¹, dans la liberté d'expression qui prévaut dans ce lieu d'où émane la littérature critique, dans l'émergence de l'esprit démocratique d'ouverture envers tous et, enfin, dans la rencontre avec des connaissances et des savoirs artistiques qui favorisent l'accès à une instruction équitable et gratuite. De plus, ce lieu public donne lieu à un spectacle où la foule se donne à voir elle-même. Le Salon, qui atteint son apogée dans les années 1770 et 1780, devient sans contredit un événement « profondément ancré dans la vie sociale et culturelle des Parisiens » (LEMAIRE 2004 : 41).

Par ailleurs, il importe de rappeler que « [les] expositions publiques de peinture n'étaient pas, du reste, un plaisir tout à fait inconnu aux Parisiens du XVII^e siècle » (LENOTRE 1881 : 3). Ces derniers avaient l'habitude de côtoyer annuellement des expositions lors de la Fête-Dieu qui se tenaient à la place Dauphine (BRUNHOFF 1987).

⁶¹ C'est-à-dire que le fait que l'exposition revienne périodiquement, soit tous les deux ans, installe, telles les saisons, un cycle qui finit par prédéterminer dans l'esprit du public son arrivée dans un ordre immuable des choses de la vie courante.

1.4.1 La fréquentation des Salons

L'évaluation du nombre de visiteurs au Salon reste une entreprise difficile et imprécise. Même si Udolpho Van de Sandt a largement étudié la question à partir de la vente des livrets de Salon (VAN DE SANDT 1986), les résultats ne demeurent qu'approximatifs. Les chiffres contenus dans les recettes de la comptabilité de l'Académie informent précisément sur les revenus attribués à la vente de ces catalogues. Par exemple, dans le cinquième chapitre de la comptabilité de 1761, on retrouve :

Fait recette le Comptable de la somme de trois milles huit cent cinquante quatre Livres treize sols recue du Sr. Phlipault Concierge de l'Académie pour le produit Des Livrets de l'explication des Tableaux Exposés au Salon en 1761 3,854[#]...#13^s (ÉNSBA 1651-1791 : Ms 582).

Ou encore, en 1765 :

De celle de cinq mille trois cent quarante huit Livres provenant de la vente de dix mille Six cent quatrevingt seize Livrets du Sallon de l'année 1765. à dis Sols, suivant le bordereau remis au Comptable par le S. Phlipault Concierge de l'Académie. ... 5348 [Livres]... (ÉNSBA 1651-1791: Ms 586).

Ces données permettent indirectement de déterminer le nombre élevé de copies vendues lors de ces événements. Par contre, elles n'informent pas précisément sur le nombre de visiteurs des expositions. Il reste difficile de déterminer si chacune des personnes présentes achetait un livret ou plutôt si une sur deux se le procurait, comme le prétend Udolpho Van de Sandt (VAN DE SANDT 1986 : 45). Ce dernier suggère qu'entre 1750 et 1789, le nombre de visiteurs passe d'environ 15 000 à 60 000 personnes avec des variations directement associées au nombre de livrets vendus (Tableau 1.3). Outre les informations recueillies par l'entremise de la vente des livrets, des contemporains évoquent à travers leurs écrits cette foule qui visite le Salon. Louis-Sébastien Mercier décrit, entre autres, l'affluence et l'engouement que cet événement provoque chez le public : « La poésie et la musique n'obtiennent pas un si grand nombre d'amateurs ; on y accourt en foule, les flots du peuple, pendant six semaines entières, ne tarissent point du matin au soir ; il y a des heures où l'on étouffe » (MERCIER 1990

(c1780) : 194-195). Dans le même esprit, l'auteur d'un autre commentaire critique écrit : « Je vis bien, sans qu'il en convint, qu'il avoit dû visiter régulièrement toutes nos expositions de Peinture, & je l'invitai à venir voir avec moi celle qui appelle à présent tout Paris au Louvre » (LESUIRE 1779 : 6). Cette description ne dénombre pas exactement la foule, mais permet de constater que l'intérêt est grand et que le nombre de visiteurs apparaît considérable aux yeux des contemporains. De plus, en 1763, Mathon de la Cour dans une de ses lettres, donne une estimation personnelle, liée à sa pratique et sa fréquentation du lieu (MATHON DE LA COUR 1763). Il « évalue le nombre des visiteurs à sept ou huit cents personnes par jour » (GUIFFREY 1873 : XXV, note I). La même évaluation est faite par une critique du Salon de 1785 qui écrit : « Il est vrai que dans ce moment j'étouffe, à l'exemple de sept à huit cens personnes [...] » (ANONYME 1785 : 32). Comme le Salon ouvre pendant une période allant de quatre à six semaines, et ce, sept jours sur sept, on peut comprendre qu'entre 19 600 et 33 600 personnes se sont présentées au Salon en 1763. Ces chiffres viennent corroborer ceux de Udolpho Van de Sandt et permettent de comprendre que la foule qui se presse au Salon est considérable et ferait probablement rougir d'envie bien des institutions muséales actuelles. Sans reprendre tout le travail déjà accompli par Van de Sandt, je rappellerai que le public qui visite le Salon est très nombreux et que l'affluence augmente avec le temps.

1.4.2 Le public spécialisé

La portion du public spécialisé, constituée par les auteurs des critiques, semble plus facile à caractériser et à cerner. Les innombrables écrits, officiels et non officiels, sont évidemment rédigés par des individus lettrés et possédant sinon une véritable connaissance dans les arts, du moins un intérêt certain. La provenance sociale de ces « littéraires » demeure imprécise, même s'ils appartiennent essentiellement à une élite particulière d'intellectuels, de bourgeois ou d'artistes⁶². C'est ce que Bourdieu appelle la fraction

⁶² Certains d'entre eux sont devenus des personnages historiques connus. Par exemple, il est possible de citer les *Salons* de Denis Diderot qui ont fait l'objet de multiples publications (ADHÉMAR 1957, 1960, 1963, 1967, ASSÉZAT 1966, BUKDAHL 1980, DIDEROT 1984A et DIDEROT 1984B) et les *Mémoires secrets* de Louis Petit de Bachaumont (FORT 1999 ET FARÉ 1995). Outre ces deux apports critiques importants, il existe un autre fonds, la Collection Deloynes, conservée à la Bibliothèque nationale de France, qui contient plus de 2069 pièces d'auteurs divers et souvent anonymes. Ce recueil

dominée de la classe dominante (BOURDIEU 1979). Les raisons qui les poussent à visiter le Salon et à produire ces écrits diffèrent de l'un à l'autre. Certains répondent à une commande spéciale pour une publication, comme Denis Diderot⁶³ avec la *Correspondance littéraire, philosophique et critique*⁶⁴. Quelques-uns, tels que Charles-Nicolas Cochin, répliquent à la publication de certaines critiques ou encore le font pour défendre l'intégrité des artistes aux yeux de certains dignitaires, dont d'Angiviller, mais aussi du public. En réponse à divers libelles ou articles parus dans les journaux, Cochin écrit : « Il est bien plus simple d'attaquer les Artistes, ce sont de bonnes gens ; ils se contentent d'exécuter de belles choses avec tout le soin dont ils sont capables, & laissent gronder la critique, sans s'embarrasser d'y répondre » (COCHIN 1753 : 36). D'autres encore prennent la plume par amusement ou pour correspondre, échanger et informer certains amis ou connaissances qui se trouvent à l'extérieur de Paris. Enfin, certaines personnes, comme Louis Petit de Bachaumont⁶⁵ (1690-1771) dans les *Mémoires secrets* qui lui sont attribués⁶⁶, offrent des chroniques sur les

de textes fut composé par Pierre-Jean Mariette (1694-1774) collectionneur d'art, Charles-Nicolas Cochin, académicien et secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture et par un certain Deloynes, auditeur à la cour des Comptes.

⁶³ « Écrivain né à Langres [1713], il fut l'un des esprits les plus représentatifs du *Siècle des Lumières*. Il étudia chez les jésuites puis alla à Paris où il fit des études très diverses, philosophie, anatomie, mathématiques, etc., qui annonçaient ses préoccupations encyclopédiques. Voltaire l'appelait le Panthophile, ou ami de toutes choses. À Paris, il fréquenta les cafés et les théâtres. Esprit brillant et curieux, Diderot eut beaucoup d'ascendant sur ses contemporains, et il déploya une grande énergie dans la rédaction de l'*Encyclopédie*, monument qui reste attaché à son nom » (DUVIOLS 2004 : 187).

⁶⁴ Depuis 1753, le Baron Frédéric-Melchior Grimm (1723-1807) s'occupait de la distribution et de la rédaction de cette revue dans laquelle on retrouvait, entre autres, des commentaires sur les Salons. De 1759 à 1781, Diderot reprend la responsabilité de cette tâche et produit des comptes rendus sur ces événements où il relate, décrit et commente l'exposition. Il importe de préciser que seule une quinzaine de personnes abonnées à cette revue et leur entourage immédiat ont le loisir de la lire. On compte parmi ces derniers certains des représentants des cours d'Europe, tels que Catherine II de Russie, le Duc de Saxe-Gotha et le futur Gustave III de Suède. Ce n'est qu'à compter de 1795 que les écrits sur les Salons de Diderot sont publiés et diffusés à plus large échelle (ASSEZAT 1966 ; BUKDHAL 1980 ; GRIMM 1877-1882).

⁶⁵ « Littérateur, né le 2 juin 1690, à Paris, où il est mort le 29 avril 1771. Homme de salons, il recueillit, particulièrement dans celui de Mme Doublet, les matériaux d'un ouvrage anecdotique, publié sous le titre de *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres*, 6 vol. in-12 (1777), et qui fut porté à 36 vol. par les continuateurs » (LALANNE 1968 (1877) : vol. 1, 162).

⁶⁶ Il est invraisemblable que Bachaumont ait écrit l'intégralité des *Mémoires secrets*, si l'on considère que ce dernier est décédé en 1771 et que les chroniques portent sur la période de 1762 à 1787. Les *Mémoires secrets* sont présentés sous forme de lettres, trois par année, et certains de ses collaborateurs sont connus, tels que Mathieu-François Pidansat de Mairobert (1707-1779) et

événements mondains, sociaux, politiques et artistiques de la vie parisienne. Il reste tout de même difficile de déterminer la provenance sociale précise de tous ces individus qui écrivent sur les Salons, car même si certains signent ouvertement leurs commentaires, d'autres le font sous le signe de l'anonymat⁶⁷.

Il semble que certains auteurs aient possédé des privilèges pour visiter le Salon. Dans une lettre adressée à Sophie Volland en 1767, Diderot avoue lui-même avoir visité le Salon en dehors des heures de visites normales : « Mardi, de sept heures et demi jusqu'à deux ou trois heures, au Sallon » (DIDEROT 1962 : 128). Comme les portes du Salon n'ouvrent que vers neuf heures du matin, Diderot a probablement réussi à convaincre ; soit le concierge de l'Académie, soit le garde suisse qui en surveille l'entrée de lui accorder l'accès au Salon. De plus, l'avertissement de l'éditeur d'une critique de 1753 annonce que « Il paroît que cet Ouvrage a été conçu & rédigé dans le Salon; & que son Auteur y avoit pénétré quelques jours avant qu'il fut ouvert au Public » (DELOYNES 1980-0057 : 1, et une lettre datée du 23 août précise : « Vous voulez, m'écrivez-vous, Mademoiselle, vous voulez absolument être des premières à entrer au Sallon, dont l'ouverture se fera dans deux jours, & le parcourir, non le *Livret* à la main, mais avec mes réflexions sous les yeux, je puis diriger votre jugement » (BORGNE 1779 : 130). L'auteur fait ainsi une critique des tableaux exposés, et ce, avant la date du 25 août. Est-ce que cette pratique est courante ? Rien ne peut venir le confirmer, mais il semble bien que certains auteurs ont eu le privilège de visiter l'exposition avant son ouverture officielle.

Outre ces auteurs qui forment une partie prenante du public des Salons, il y a les artistes eux-mêmes qui visitent l'exposition. Ils y viennent pour voir leurs propres œuvres, celles de leurs collègues, l'emplacement que leur a concédé le tapissier et l'effet que donne l'ensemble des œuvres. D'ailleurs, il est même possible de déterminer que certains artistes étrangers ou appartenant à d'autres institutions visitent le Salon. Les raisons qui les poussent

Barthélémy François Joseph Mouffle d'Angerville (1728-1795). Le premier était le secrétaire de Bachaumont et aurait repris l'écriture des mémoires après la mort de ce dernier, soit entre 1771 et 1779 (FORT 1999 : 15). Le deuxième, Mouffle d'Argenville, aurait, quant à lui, perpétué la tradition jusqu'en 1787 à la suite du suicide de Pidansat de Mairobert.

⁶⁷ Voir l'Appendice B : Tableau des critiques.

à s'y rendre peuvent être d'ordre personnel, institutionnel ou professionnel. Les traces qu'ils ont laissées sont par contre d'un tout autre ordre. Le plus connu est évidemment Gabriel de Saint-Aubin⁶⁸, membre de l'Académie de Saint-Luc (la rivale de l'Académie royale), dont les multiples dessins, gravures, aquarelles et peintures représentant les Salons à diverses époques permettent de saisir ces expositions sous différentes formes (Appendice C). De plus, il est à souligner qu'il existe quelques livrets illustrés de la main de Saint-Aubin où les tableaux apparaissent dans les marges sous forme de minuscules croquis (Figure 1.9). Ces témoignages visuels qui parlent et décrivent un tout autre aspect de ces événements, permettent de mettre en relief la mise en exposition et l'impression que pouvait susciter cet accrochage auprès du public.

1.4.3 Le public : hétérogène et pluriel

Sans pouvoir connaître le nombre de visiteurs précis, il demeure que sa mixité est longuement décrite et explicitée dans les divers types de commentaires, écrits et correspondances concernant les Salons (Appendice B). Ces multiples descriptions permettent de construire une image générale des individus constituant le public des Salons. Dans un premier temps, il faut considérer « [...] que la date du 25 août, retenue pour des raisons officielles, ne favorisait pas la venue de la noblesse ou de la haute bourgeoisie qui s'absentait en cette saison pour aller à la campagne » (VAN DE SANDT 1986 : 45). Même si la majorité des roturiers sont absents de Paris, ceux-ci sont néanmoins intéressés par le déroulement de l'exposition, par le contenu de cette dernière et, surtout, ils sont friands de tous les écrits concernant les Salons. C'est pour cette raison que certains se font envoyer par l'entremise de collaborateurs restés à Paris des descriptions, des résumés et des commentaires sur les

⁶⁸ Le corpus d'œuvres de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) constitue le point central de l'iconographie accessible des Salons. Il a reproduit l'accrochage en partie ou en entier de sept de ces expositions : 1753 (Figure 3.1), 1757(?), 1761, 1765, 1767 (Figure 3.2 et 3.3), 1769 et 1779 (Figure 3.4) (voir Appendice C). De plus, il a croqué les détails de plusieurs dizaines d'œuvres dans des livrets des Salons de 1761 (Figure 1.9), 1769 et 1777 (DACIER 1914 ET 1929, CARTWRIGHT 1969, VAN DE SANDT 1984 ET SAHUT 1996). Il existe aussi deux remarquables gravures de Pietro-Antonio Martini (1739-1797) qui reproduisent les Salons de Paris de 1785 (Figure 3.6) et 1787. Ce dernier a également illustré le Salon de Londres de 1787 qui reprend la même configuration que le Salon parisien. Des estampes, anonymes cette fois, des Salons de 1753, 1763(?) et 1765 proposent de nouveaux points de vue de l'exposition. Nous y reviendrons.

œuvres, les libellés et autres publications qui pouvaient paraître durant l'ouverture de cette exposition. Toutefois, même si ces personnages issus de la haute société ne participent pas en grand nombre directement au Salon, il demeure qu'ils font partie de la pluralité de ce public par l'intermédiaire des écrits qui leur sont adressés.

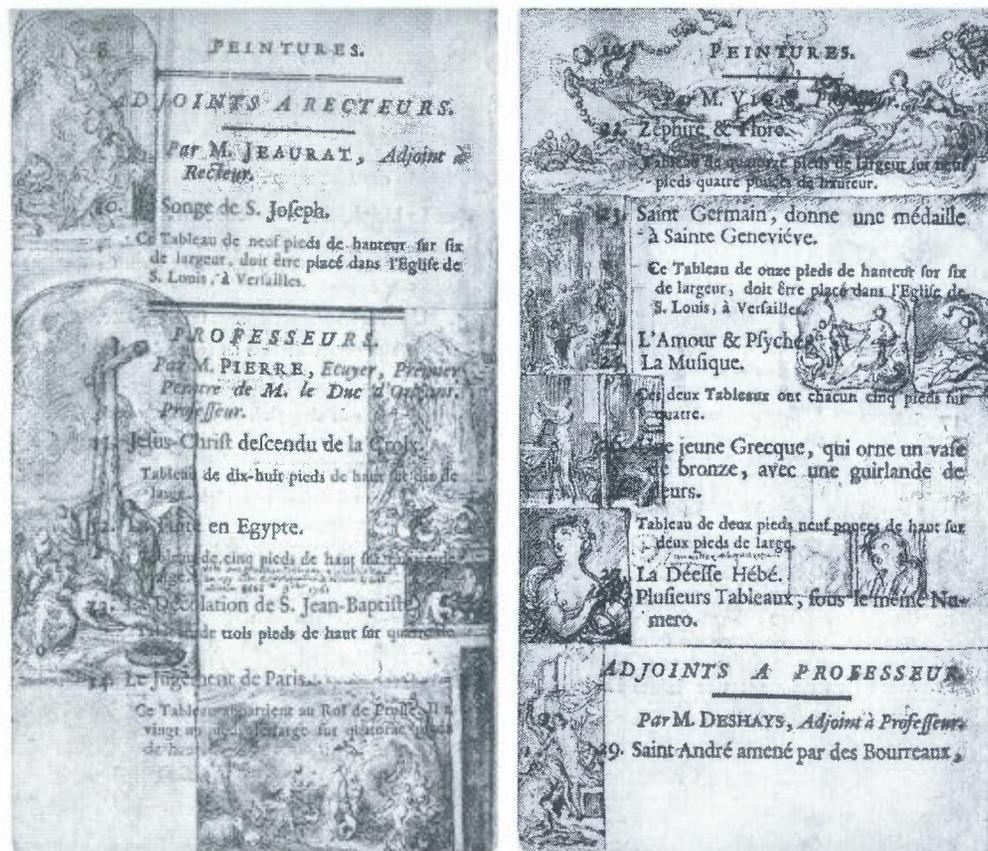


Figure 1.9 Gabriel de Saint-Aubin, *Livret du Salon de 1761*, 1761, dessin à la mine, Bibliothèque nationale de France.

En plus des auteurs, des épistoliers et des artistes qui appartiennent en grande partie à l'élite intellectuelle, il est intéressant de s'attarder aux descriptions contenues dans les textes sur les Salons. Certains proposent des portraits plus ou moins précis du public qui soutiennent la thèse de sa diversité. Le point de vue que laisse Pidansart de Mairobert (1707-

1779) en 1777, dans ses *Lettres sur l'Académie* contenues dans son ouvrage *L'espion anglois, ou, Correspondance secrète entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, informe non seulement sur la mixité des individus qui visitent le Salon, mais aussi sur ses premières sensations et idées qui lui viennent lors de son arrivée dans ce lieu :

On ne peut, Milord; mieux définir le lieu où se fait l'exposition qu'on appelle le *Sallon*; il faut ajouter seulement qu'on débouche par une sorte de trappe d'un escalier, quoique'assez vaste, presque toujours engorgé: sorti de cette lutte pénible, on n'y respire qu'en se trouvant plongé dans un gouffre de chaleur, dans un tourbillon de poussière, dans un air infect qui, imprégné d'atmosphères différentes, d'individus d'espèce souvent très-mal-saine, devoit à la longue produire la foudre ou engendrer la peste ; qu'étourdi enfin par un bourdonnement continu, semblable au mugissement des vagues d'une mer en courroux. Au reste, ce mélange de tous les ordres de l'État, de tous les rangs, de tous les sexes, de tous les âges, dont se plaint le petit maître dédaigneux, ou la femme vaporeuse, est pour un Anglais un coup d'oeil ravissant ; c'est peut-être le seul lieu public où il puisse retrouver en France l'image de la liberté précieuse dont tout offre le spectacle à Londres, spectacle enchanteur & qui m'a plu davantage que les chefs-d'oeuvre étalés dans ce temple des arts. Là le Savoyard coudoie impunément le cordon bleu; la poissarde, en échange des parfums dont l'embaume la femme de qualité, lui fait fréquemment plisser le nez pour se dérober à l'odeur forte du bran-de-vin qu'on lui envoie; l'artisan grossier, guidé par le seul instinct, jette une observation juste, dont, à cause de son énoncé burlesque, le bel esprit inepte rit à côté de lui, tandis que l'artiste caché dans la foule en démêle le sens, & le met à profit. Là enfin, les écoliers donnent des leçons à leurs maîtres : oui, Milord, c'est des jeunes élèves, répandus dans cette cohue immense, qu'émanent presque toujours les meilleurs jugemens (MAIROBERT 1784-1785 (1777) : t. 7, 86-87).

Cette description propose plusieurs avenues sur la provenance sociale des visiteurs, mais aussi sur leur âge ou leur sexe. De ce point de vue, la diversité, la disparité de ce public offre un spectre très large. De plus, cet auteur souligne certaines caractéristiques qui renvoient soit au statut social des gens ou bien à leur état physique et même psychologique en proposant des odeurs, des qualificatifs particuliers et même des références précises. Par exemple, il est question de Savoyard et de poissarde : stéréotypes de personnages rustres. Le premier terme renvoie à une image de paysan et de personnages grossiers malpropres qui fait référence au métier de ramoneur. En ce qui concerne la poissarde, il est évident que l'auteur est en présence d'une marchande de poissons, femme rustaude et insolente, tant dans ses manières que dans son langage. Il est intéressant de s'arrêter un moment pour faire une brève nomenclature, non exhaustive, des termes utilisés par les auteurs dans leurs commentaires

pour décrire la réalité du public qui visite le Salon. On pense à Savoyard, poissarde, écolier⁶⁹, abbé, clergé, littéraire, artiste, homme et femme. Certains commentaires permettent de cerner la catégorisation du public en y ajoutant une liste de qualificatifs à l'occasion comme le fait l'auteur de *Le Salon, ouvrage du moment* de 1779 :

Des savans, des sots, des critiques,
Avec quel empressement désertant leur maison,
Du Louvre inondent les portiques
Et vont s'étouffer au Salon (DELOYNES 1980-0220 : 3).

À ces qualificatifs sur le jugement des visiteurs se mêlent en 1785 des remarques sur leur condition sociale :

Depuis huit jours entiers le Louvre et ses Tableaux
Appellent tout Paris à des objets nouveaux :
Le plus petit Marchand, désertant la Courtille,
En Fiacre le dimanche amène sa famille;
Nos ignorans Marquis, nos ennuyeux Bourgeois,
Du génie & du goût y vont dicter les lois;
Le beau Sexe sur-tout aux jugemens préside (DELOYNES 1980-0338 : 4).

De multiples autres descriptions de ce genre prennent forme dans les critiques, dont celles de Diderot et de Bachaumont, qui viennent appuyer ce témoignage de la présence d'un public hétéroclite (ADHEMAR 1957, 1960, 1963, ASSEZAT 1966, FORT 1999). Un dernier exemple, permet de mettre en relief l'importance du Salon aux yeux de ceux qui le fréquentent :

Qu'on imagine un peuple d'amateurs de tous les âges & de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talens, pour les juger, pour entretenir ses connoissances, ou en acquérir de nouvelles, aussi chagrin de voir fermer le salon au bout d'un mois, qu'il avoit été impatient de le voir ouvrir, on aura quelque idée du spectacle que présenteoit à chaque instant du jour, le salon où étoient exposés les ouvrages de Peinture & de sculpture (CAYLUS 1753 : 1-2).

⁶⁹ Certaines questions surgissent concernant la nature de ces écoliers, mais soulignons que le fait de noter leur présence demeure un élément caractéristique à part entière, même s'il est impossible de déterminer précisément l'âge de ces individus. Selon le Dictionnaire de l'Académie française, l'écolier est « Celui, celle qui va à l'école, au Collège. Petit écolier, Écolier en Droit, en Philosophie, en Théologie, & c. Écolier de Rhétorique, de Philosophie. &c. Il signifie aussi Celui qui apprend quelque chose sous un Maître » (ACADEMIE FRANÇAISE 1762). Tout ce que l'on peut dire c'est que ceux-ci sont de jeunes personnes liées à un apprentissage ou une formation quelconque.

Le public du Salon ainsi décrit prend à mon sens une toute autre forme. La fréquentation accrue et le nombre grandissant de visiteurs laissent entrevoir la singularité et l'influence de cette exposition sur la société. De plus, la profusion et la diffusion des écrits, officiels ou non, concernant les Salons, multiplient les possibilités pour le particulier d'entrer en contact avec l'exposition et de vivre une expérience directe. De cette manière, la circulation des textes diversifie les publics du Salon.

Si l'on considère que la littérature concernant les Salons⁷⁰ augmente considérablement dans la seconde moitié du 18^e siècle. L'on connaît environ 25 documents critiques qui portent sur le Salon de 1753, 10 sur celui de 1767, 30 pour 1779 et plus de 40 pour le Salon de 1785. Avec le temps un plus grand nombre d'individus peuvent être mis en contact avec l'exposition et être considérés comme faisant partie du public du Salon. Les spectateurs sont parfois faciles à caractériser comme avec la *Correspondance littéraire* de Diderot qui n'est lue que par une quinzaine de dignitaires dont certains des représentants des cours d'Europe, tels que Catherine II de Russie, le Duc de Saxe-Gotha et le futur Gustave III de Suède et leur cour, tandis que dans d'autres cas il reste insaisissable et abstrait. De plus, rappelons que les correspondants et les lecteurs des lettres qui sont intéressées par le déroulement de l'exposition, reçoivent certains des écrits officiels et « non-officiels » concernant le Salon. Même si ces personnages ne participent pas directement au Salon, dans le sens de leur présence physique sur les lieux, ils font néanmoins partie de la pluralité de ce public par l'intermédiaire des écrits qui leur sont adressés et/ou par la lecture des divers commentaires de l'exposition que leur complice leurs font parvenir. De plus, il faut concevoir que ce public éloigné discute du Salon et des œuvres qui y sont exposées sans même s'y être présenté. C'est par la diffusion de ces écrits et par la transmission orale de leur contenu que se multiplie et se pluralise le public des Salons. Ainsi, l'influence des propos rapportés par l'écrit comme par l'oral influence le jugement des autres. (Appendice D). La diffusion des écrits permet à un autre public de se faire une idée sans même se déplacer, ce qui peut entraîner tant l'envie d'aller voir l'exposition que le contraire, comme le souligne La Font de

⁷⁰ La critique d'art qui se multiplie et qui s'aiguise dans un flot croissant de publications diverses est vendue aux portes du Salon au prix de 10 Sols (LAUS DE CLAUSEAU 1779 : 1), de 20 Sous (RADET 1779 : 1) ou de 24 S. (M.L.B.D.B 1785).

Saint-Yenne en 1753 en parlant de certaines œuvres où la nudité des corps est quelque peu immorale : « Elles ont empêché de sages ecclésiastiques, de vrais religieux de voir le salon sur le récit qu'on leur en a fait » (LA FONT DE SAINT-YENNE 1753 : 288).

De même, la diffusion orale est à prendre en considération, car les discussions et les lectures publiques de ces écrits critiques viennent gonfler les rangs du public. Il me semble que cet aspect est important dans la constitution du public « réel » des Salons. La publication des écrits et leur propagation déterminent et restreignent toujours la définition et l'appréhension du public à une certaine partie de la population lettrée, tandis que les lectures publiques mettent en perspective l'étendue de l'influence et de l'impact de cet événement auprès de la population parisienne. Une simple remarque de Garrigues de Froment dans une lettre de 1753 vient confirmer l'existence d'une diffusion verbale des commentaires critiques et, par conséquent, la diversité de la constitution du public des Salons. L'auteur souligne au début de sa lettre :

Je viens d'assister à la lecture d'une nouvelle Brochure sur le Salon (c'est la troisième). Quel qu'en soit l'Auteur, c'est un homme d'esprit ; je lui dois d'abord cet aveu : mais a-t-il autant de bon sens que d'esprit ? juge-t-il sainement ? vous allez l'apprendre par vous-même : voici un échantillon de ses prétentions (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 29).

Cette affirmation invite à un élargissement dans la constitution du public tout en réaffirmant l'impossibilité de définir précisément sa forme. Le public se diversifie par les divers modes de réception qui se mettent en place : soit par la lecture des divers types de documents, écrits ou visuels, diffusés à grande ou petite échelle, ou soit par la communication orale de récits et de commentaires sur l'exposition. Il y a donc ceux qui visitent l'exposition, ceux qui lisent les écrits et ceux qui se les font lire. Ces diverses strates de réception permettent de proposer un public élargi qui peut se déplacer ou non pour voir l'exposition et forme ainsi le public global du Salon. Par ces constatations, il devient évident qu'en plus d'être hétérogène le public devient pluriel dans sa constitution et par sa propagation. C'est justement cette pluralité qui vient renforcer l'apanage de l'hétérogénéité du public du Salon.

1.4.4 Le visiteur singulier

L'ouverture du Salon à ce public varié amène parfois certains membres de la haute société, particulièrement des membres de la cour et de la noblesse, à réclamer une permission spéciale pour visiter le Salon en dehors des heures d'ouverture régulières. Outre la famille royale qui obtient la fermeture des portes du Salon lors de sa présence, certains membres de la haute société réussissent à se faire accorder l'autorisation de visiter le Salon lorsqu'il n'est pas ouvert au public (GUIFFREY 1873 : XL-XLI, 62). Il ne faut pas oublier que nous sommes toujours dans une monarchie dominante et que les privilèges de castes sont toujours opérants, et ce, même si le Salon offre cette particularité d'être ouvert à tous. Par exemple, une lettre expédiée au comte d'Angiviller par un certain Wurmser au nom de la marquise de Choiseul la Baume est explicite :

Madame la Marquise de Choiseul la Baume, qui est au moment de son départ, désiroit, Monsieur le Comte [d'Angiviller], de voir le Sallon du Louvre avant son ouverture ; oserois-je vous supplier de m'envoyer par le porteur de ma lettre une permission d'entrer. Madame de Choiseul vous en aura, ainsi que moi, bien de la reconnaissance (GUIFFREY 1873 : 62).

Cette missive adressée au directeur des Bâtiments du roi n'est pas particulière ni singulière, elle est plutôt semblable aux autres demandes qu'il reçoit, tel que le précise Jules Guiffrey dans son ouvrage *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe siècle* :

(Semblables lettres sont adressés à M. d'Angiviller par MM. Hocquet, de Laborde, de Pio. Elles sont accompagnées uniformément de l'ordre suivant :)

Les suisses de garde aux Sallon de l'Exposition des ouvrages de l'académie Royale de Peinture au Louvre, y laisseront entrer (tel jour), M. ... et les personnes de sa compagnie.

Versailles, le ... août 1783 (GUIFFREY 1873 : 62).

La majeure partie de ces demandes reçoivent aisément une réponse positive et ces visites ont toujours lieu en dehors des heures d'ouverture normales du Salon. Les quelques privilèges qu'accorde ainsi le directeur des Bâtiments ne restreignent aucunement l'ouverture de l'exposition. Quant à la visite du Roi, de la Reine ou d'un membre de la famille royale, elle passe rarement inaperçue auprès du public. Certains commentaires relatent ces moments

importants et précieux, tels que le fait le libraire Siméon Prosper Hardy dans son *Journal d'événements* pour l'année 1777 :

Ce jour [1^{er} septembre], vers dix heures du matin, on ferme les portes du sallon du vieux Louvre où l'on avoit exposé cette année les tableaux qui devoient être vus du public depuis la saint Louis jusqu'à la saint Michel, sans renvoyer le petit nombre de personnes qui s'y trouvoient alors, et, vers l'heure de midi, la Reine y arrive de Versailles accompagnée de Madame, de Monsieur le comte d'Artois et de Madame la comtesse d'Artois. Sa Majesté, après avoir employé environ une heure et demi à examiner les ouvrages de nos meilleurs peintres, qu'on y trouvoit en bien plus grand nombre et beaucoup plus intéressants qu'en 1775, va dîner au Temple chez Monsieur le comte d'Artois (HARDY 1764-1789 : n° 6682, 395)

Le commentaire de Hardy est éloquent dans sa précision et dans son contenu. Il explique que le Salon a fermé ses portes exceptionnellement et temporairement afin que la Reine accompagnée de certains dignitaires puisse visiter le Salon. Pourtant, Hardy précise que ce privilège accordé à la Reine, et sa suite, s'est fait « sans renvoyer le petit nombre de personnes qui s'y trouvaient ». Cette remarque souligne l'importance et la prégnance du concept d'un accès démocratique qui règne au Salon. Tout en accordant à la Reine la faveur de fermer l'entrée du Salon à de nouveaux visiteurs, l'Académie ne lui alloue pas tout à fait l'usage privé du Salon en laissant les visiteurs déjà présents terminer leur visite. L'importance qu'accorde l'institution à son public est nettement cernée dans ce mémoire, qui plus est, au fil du temps, « le public était si bien habitué à cette solennité que l'Académie ne pouvait plus songer à l'en priver » (JANSON 1977-1978 : 1725, 20). De plus, Hardy note qu'il n'y a qu'un « petit nombre » de visiteurs à dix heures du matin. Ce détail pourrait porter à croire que le Salon est moins achalandé le matin et que la foule arrive seulement en après-midi. Cependant, il faut considérer que les portes de l'exposition ne sont ouvertes que depuis neuf heures le matin et que les visiteurs n'ont pas encore eu tout le temps d'arriver à cette heure matinale. L'échange entre plusieurs acolytes en 1783 qui se retrouvent aux portes du Salon permet de démontrer que la foule est normalement intense quelques heures après l'ouverture officielle de l'exposition. L'un d'eux s'exclame : « Mesdames, je désespérai d'avoir le bonheur de vous rencontrer dans une si grande quantité de monde, & d'autant plus, que vous arrivez au rendez-vous deux heures plus tard que nous étions convenus hier soir » (DELOYNES 1980-0300 : 9).

Il serait à mon avis, délicat et présomptueux de déterminer le statut social du public de manière spécifique. Par conséquent, l'affirmation de son hétérogénéité et du grand nombre de visiteurs reste valable. À ce propos, Thomas Crow souligne que :

Le simple fait de pénétrer à l'intérieur du Salon obligeait les visiteurs à franchir un tourbillon étourdissant où s'abolissaient toutes les barrières et les distinctions qui délimitent une société hiérarchisée. De ce tourbillon émerge un corps social renouvelé que sa vitalité débridée rend attrayant, mais sur lequel pèse de lourdes incertitudes (CROW 2000 (1985) : 9).

Selon toute vraisemblance, le Salon de l'Académie serait donc le lieu de prédilection de « l'émergence du public » lié au monde de l'art au XVIII^e siècle (BECKER 1988 (1982)), c'est-à-dire « ...une communauté qui tient un rôle légitime dans la justification de la pratique artistique et dans l'évaluation des productions de cette pratique » (CHARTIER 1990 : 51). L'ouverture et la démocratisation des arts qui trouvent leur aboutissement et leur modèle dans les Salons amènent la constitution d'un nouvel espace public.

Conclusion

L'Académie, le Salon, le tapissier et le public possèdent tous leur particularité qui dans l'essentiel se résume en quelques mots. En premier lieu, l'Académie utilise les Salons pour tenter de démontrer et promouvoir son ascension sur la production artistique et le monde de l'art au XVIII^e siècle. Pendant ce temps, le Salon se définit comme un lieu particulier et influent, tant sur la scène artistique que sociale. Quant au tapissier, cet illustre inconnu qui est resté dans l'ombre si longtemps, il devient à la lumière de ce bref aperçu un personnage à considérer et à reconnaître comme un acteur important dans l'histoire des Salons. Enfin, le public des Salons, sans toutefois atteindre une configuration définitive, s'enrichit de sa diversité et de sa pluralité et confirme l'intérêt et l'influence considérable des Salons.

Les particularités de ces différents intervenants vont jouer un rôle plus ou moins spécifique dans les diverses étapes du développement et de la diffusion des discours qui naissent au Salon. De ce fait, des interactions directes et indirectes s'inscrivent et se

développent entre les divers acteurs et agents au sein du monde artistique parisien. Les relations entre l'Académie, le Salon et le tapissier, par exemple, sont plus évidentes et plus précises, tandis que celles qui s'installent entre le public et l'institution le sont beaucoup moins. Même si Jean Davallon ne reconnaît pas la présence d'un discours dans l'accrochage des Salons (DAVALLON 1993 : 108), les interactions et les relations qui émergent et qui s'établissent entre les entités que sont l'Académie et le public, d'un point de vue plus général, sont tributaires du pouvoir discursif proposé par le tapissier dans la disposition des œuvres. Ainsi, le tapissier et le Salon, par l'intermédiaire des discursivités qu'ils produisent, instruisent les rencontres et les rapports qui vont se tisser entre l'Académie et le public. Sans être entièrement dépendant les uns des autres, les différents agents vont jouer, à leur manière et selon leurs singularités, un rôle précis au sein de la communauté artistique et dans l'apparition des discours expographique, de la critique et de l'opinion.

CHAPITRE II

LE DISCOURS EXOGRAPHIQUE AU SALON

Si elles [expositions] ont pour double but d'instruire et de plaire (docere et delectare), le premier terme compte davantage. En se pliant aux règles d'un discours bien ordonné et à la rhétorique des « passions », l'oeuvre d'art entend établir avec celui qui la regarde et la déchiffre tout ensemble une communication optimale (MEROT 2003 : 25).

Introduction

Tout développement discursif, qu'il soit littéraire ou autre, présuppose toujours le travail d'un auteur et l'usage d'un langage spécifique, dont la nature s'établit autour de codes précis et particuliers. En ce sens, la proposition théorique élaborée par Jean Davallon dans son texte *L'exposition à l'œuvre* (1999), offre une méthode qui permet d'analyser les étapes de production, de diffusion et de réception des discours présents au sein des expositions. Elle permet d'appliquer une approche contemporaine à des expositions du XVIII^e siècle et de démontrer que la présentation des tableaux dans des lieux dédiés à cette fonction offre toujours un parcours visuel et sémantique à l'intention des visiteurs.

Dans ce deuxième chapitre, il sera question du discours expographique qui émerge au Salon et du dialogue qu'il ouvre avec les critiques et le public. La première partie portera sur les conventions qui prennent racine au sein du monde de l'art et qui vont structurer et demeurer au cœur de la conception de l'accrochage, de l'émergence et de la compréhension du discours expographique présent au Salon. Par la suite, un regard sera porté sur les deux pôles autour duquel s'élabore le discours au Salon, soit le discours de l'Académie et celui du tapissier. Comme ces deux discours distincts vont se fondre et n'en former plus qu'un seul :

celui de l'exposition. Une fois les caractéristiques des discours académiques et celui élaboré par le tapissier cernées, la dernière partie du chapitre prendra à témoin les commentaires critiques et les illustrations de Saint-Aubin et de Martini afin de dégager leur perception du discours expographique et celui des tapissiers de quatre Salons (1753, 1767, 1779 et 1789) émerger. La suite du chapitre permettra donc de déterminer de quelle manière le tapissier utilise les principes académiques et les conventions pour construire le discours expographique et, enfin, de quelle façon la réalité discursive de la mise en exposition de prend forme.

2.1 Le discours expographique au Salon

Au XVIII^e siècle, la muséologie n'est pas un champ d'étude ou de recherche établi puisque les musées tels qu'on les connaît n'existent pas encore. Les règles de l'aménagement des lieux d'exposition ne sont pas encore déterminées et définies. Il existe quelques balbutiements de théories sur l'aménagement des *muséums* et des collections particulières qui préconisent l'accrochage historique par école (MCCLELLAN 1984 ; BENNETT 1995 ; MCCLELLAN 1995 ; POULOT 1995). Pourtant, ces approches ne peuvent être appliquées au Salon, car, rappelons-le, les académiciens exposent des œuvres de leur production récente. De plus, l'accrochage des tableaux dans le Salon carré ne ressemble guère à la mise en exposition proposée de nos jours au regard du public. En revanche, la volonté de construire un parcours visuel et sémantique à l'intention des visiteurs n'a quant à elle pas beaucoup évolué (Appendice C). Les outils et les caractéristiques physiques de la composition des œuvres diffèrent, mais la présence de discours, plus ou moins apparents, demeurent toujours de mise.

Comme l'ont proposé certains théoriciens, dont Jean Davallon, toute exposition dans sa disposition générale, tels un espace et un lieu construits, est porteuse de sens et propose un ou des discours (DAVALLON 1986 ; DUNCAN 1980 ; MURDOCH 2001 ; SUNDERLAND 2001). Il est donc question de la présence de discours spécifiques aux expositions qui proposent un point de vue particulier face aux œuvres présentées et qui, de plus, guident la visite dans la lecture des objets exhibés et de l'exposition dans son ensemble. Le rôle du tapissier est donc

de suggérer et de créer à l'intention du public ce parcours discursif qui se matérialise à travers les relations et les échanges qui naissent entre les œuvres lors de leur distribution dans l'espace d'exposition. Dans cette optique, la galerie ou l'espace d'exposition devient « un assemblage de tableaux qui [...] auraient entr'eux des rapports d'action & d'intérêt qui les lieraient les uns aux autres » (DIDEROT 1751 : article Galerie). Pour ce faire, les caractéristiques physiques, esthétiques ou conceptuelles de chacune des œuvres ou groupes d'œuvres sont mises à profit pour instruire les corrélations entre les tableaux. Ainsi, la mise en scène suggère et inscrit des rencontres, des liens et des jeux de comparaisons entre les caractères des objets exposés, ce qui met en place des liens significatifs ou nœuds évocateurs qui sont porteurs de sens. La construction de ces centres d'intérêt mis en relation les uns avec les autres, permet l'émergence de discours expographiques spécifiques, qui s'organisent dans toute l'exposition.

Il faut bien comprendre que tout artefact est sémiophore (POMIAN 1987), que chaque objet est porteur de significations qui lui sont propres et que la rencontre de plusieurs objets permet l'émergence d'un sens autre. Ainsi, l'accumulation, la juxtaposition et la rencontre de ces objets dans un même lieu et un même contexte stimulent le développement de ce chemin discursif. La nature et la diversité des objets permettent de structurer les particularités des messages qui ne sauraient se développer sans cette cohabitation. Les liens, les échanges et les relations qui se forment dans le déploiement des objets permettent de produire et de construire la structure discursive de la mise en exposition. Les relations significatives qui surgissent entre les diverses parties de l'ensemble, conduisent à la découverte des discours inscrits dans l'exposition (DAVALLON 1999 :157-194). C'est la lecture et l'amalgame des interprétations qui permettent aux discours d'émerger et de se matérialiser dans l'esprit du visiteur et qui mènent à la constitution de discours à partir de l'exposition.

Pour permettre à ces discours d'émerger, certains éléments sont déterminants. L'espace, entre autres, tant dans son manque que dans son déploiement influence la perception et le développement du récit qui se manifeste à travers la disposition des œuvres et, surtout, à travers les relations que le visiteur inscrit entre ces dernières. De plus, les caractéristiques spécifiques à l'espace du Salon carré jouent un rôle prépondérant dans la

construction et l'établissement du langage de l'exposition. La dimension restreinte de la salle et la multitude de tableaux exposés lors de ces événements fixe la structure de base avec lesquelles le tapissier doit travailler et la nature du discours proposée. L'emplacement qu'occupe chacune des œuvres dans l'espace devient donc essentiel dans la construction du discours (SUNDERLAND 2001 : 24). Ainsi, toutes les places ne sont pas équivalentes et l'usage qu'en fait le tapissier détermine du sens et de la teneur du récit. Dans le même sens, le temps aussi agit dans le développement des interactions et de la compréhension de l'ensemble et des parties de l'exposition. Le tapissier n'a cependant aucun contrôle sur cet élément temporel et sur ses effets. Le discours expographique est ainsi assujéti à ces deux entités que sont l'espace et le temps, et le tapissier doit composer avec ces deux postulats, qui demeurent incontournables et souverains.

D'un point de vue tout à fait contemporain, certains pourraient rétorquer que la présence de cadres massifs délimite l'espace de l'œuvre et que : « The frame acts as the policeman, by setting the illusion it contains within secure limits, and ensuring that there is no overstepping of spatial bounds » (SOLKIN 2001 : 3), ou bien que : « Each picture was seen as a self-contained entity, totally isolated from its slum-close neighbour by a heavy frame around and a complete perspective system within » (O'DOHERTY 1999 (1986) : 16). C'est l'idée d'une autonomie de l'œuvre qui marque, cerne et délimite cette perception. Le regard contemporain et l'image du cube blanc moderniste sont à l'opposé par rapport à cet espace surchargé et à l'usage des encadrements massifs qui priment au Salon. Ces éléments n'obstruent et ne limitent en rien les relations qui naissent de la confrontation des œuvres exposées et n'interfèrent pas dans l'émergence du discours. Au contraire, les interactions entre les tableaux présents au Salon sont bien réelles comme le démontrent les multiples commentaires critiques de l'époque et comme le souligne Diderot au Salon de 1763 :

Mais, monsieur Brenet¹, on vous a joué un cruel tour en plaçant votre morceau en face du *Mariage de la Vierge* de Deshays²; vous n'étiez pas en état de soutenir la comparaison. Ce grand prêtre et cette vierge vous tuent d'un bout du Salon à l'autre. Consolez-vous pourtant, vous n'aurez pas toujours ce fâcheux vis-à-vis (ADHEMAR 1957 : 238-239).

Ces interactions et ces moments porteurs de sens, qui émergent de l'ensemble des œuvres exposées, génèrent des discours expographiques particuliers à ces événements. Les choix que le tapissier est obligé de faire lors de la conceptualisation de la mise en exposition sont portés par une perception toute personnelle et une volonté de construire un arrangement discursif particulier. Pourtant, il faut comprendre que le tapissier doit tout de même répondre aux exigences académiques et inscrire dans sa distribution des œuvres le discours officiel de l'institution. Pour ce faire, certaines règles de base structurent les grandes lignes et permettent d'inscrire un discours cohérent et révélateur aux yeux du public.

2.1.1 Les conventions

La notion de conventions est un élément central dans le développement de cette thèse, car ces règles permettent de déterminer et de régir la structure langagière du discours expographique qui prend racine au Salon. Les conventions que le tapissier utilise comme dispositif pour élaborer une mise en exposition des œuvres, doivent nécessairement être connues et partagées par un très grand nombre d'individus avant de devenir des principes directeurs dans la lecture du discours au Salon³. Pour que les savoirs artistiques se transforment en conventions dites « familières », s'imprègnent dans l'esprit de tous et chacun, et permettent « à ceux qui n'ont pas, ou presque pas, de formation classique dans l'art en question de former réellement un public » habilité à une lecture de la distribution des œuvres proposée par l'exposition (BECKER 1988 (1982) : 69), ceux-ci ont dû voyager à

¹ Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), « L'Adoration des Rois. / Tableau de 12 pieds 3 pouces de hauteur, sur 3 pieds 10 pouces de largeur », sous le numéro 150 du livret (JANSON 1977-1978 : 1763, 30).

² Jean-Baptiste Henri Deshays (1729-1765), « Le Mariage de la Vierge. / Tableau de 19 pieds de haut, sur 11 pieds de large », sous le numéro 42 du livret (JANSON 1977-1978 : 1763, 12).

³ Pour d'autres références concernant l'usage de conventions dans la distribution des œuvres dans une exposition, voir BAILEY 1987 et SUNDERLAND 2001.

travers le temps et les différentes sphères de la société. La diffusion des écrits, les discussions et la circulation des savoirs parmi les diverses couches sociales ont permis l'intégration de ces connaissances par un large public. Le temps et les nombreux déplacements ont favorisé l'imprégnation de certaines notions dans la société (ROEDERER 1853-1859 (1790)). La production artistique et architecturale dès l'Antiquité marque les fondements de ces conventions qui ne prendront véritablement leur place qu'au cours des XVI^e et XVII^e siècles (SZAMBIEN 1986 ; ARASSE 2000). Ce sont ces savoirs artistiques devenus conventions « familières » qui forment un langage artistique commun et qui permettent aux différentes couches sociales de communiquer à ce sujet. De ce point de vue, les conventions permettent, d'une part, la production du discours expographique par le tapissier et, d'autre part, la réception ou la lecture de l'ensemble et des nœuds évocateurs par le public.

L'utilisation de ces conventions en tant que principe régulateur de la construction de la mise en exposition permet au tapissier la mise en place d'un ensemble cohérent, discursif et déchiffrable ; la construction de discours muséologiques intelligibles pour tous. De plus, ces conventions vont guider le public du Salon dans le décodage de la structure du langage et du discours mis en place par le tapissier ainsi que dans le processus de la formation d'un discours qui lui appartient. L'utilisation et la connaissance des conventions vont faciliter la compréhension et la lecture du discours expographique tout en donnant naissance aux discussions, à la propagation et à l'assimilation des idées et des idéaux à travers le public des Salons, mais aussi de la société.

Colin B. Bailey dans *Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux : Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité* discute des conventions architecturales utilisées dans la distribution des tableaux dans les cabinets de peintures au XVIII^e siècle (BAILEY 1987). Bailey fait surtout référence à un traité, non publié, rédigé en 1749 par Berthelley Augustin Blondel d'Azincourt (1719-1794), amateur, collectionneur d'art et fils du grand collectionneur Blondel de Gagny⁴. Blondel d'Azincourt y décrit les conventions que devraient respecter tous les connaisseurs dans la présentation des œuvres de

⁴ Colin B. Bailey fait une courte biographie de ce personnage dans son texte BAILEY 1987.

leur collection (BAILEY 1987 : 437). Ces conventions, tirées de l'architecture, ne présupposent aucunement une mise en exposition guidée par l'histoire ou par l'école à laquelle se rattache la production de l'œuvre, mais bien une structure de composition précise qui permet une disposition harmonieuse et qui sied très bien également au contexte des Salons. Les similarités qui apparaissent entre les principes d'accrochage dans les cabinets de peintures et l'arrangement des œuvres aux Salons permettent d'établir une relation particulière entre l'aménagement d'un espace d'exposition et les conventions tirées du domaine architectural⁵. Comme « [l]'exposition est un art du temps et de l'étendue » et que le déplacement du corps du visiteur et de son regard dans l'espace sont nécessaires à l'appréhension et la lecture du discours expographique (DAVALLON 1999 : 171), la connivence qui apparaît entre la réception d'une construction architecturale et celle de l'arrangement des œuvres dans une exposition devient ainsi explicite.

Il est à noter que dans les textes relatifs à l'architecture au XVIII^e siècle, il existe de nombreuses différences entre les règles d'aménagement du lieu d'exposition des tableaux, le cabinet de peintures, et le reste de la demeure. L'architecte Jacques-François Blondel précise à ce sujet que :

Ce qui est certain, c'est que l'illusion des tableaux sur les portes est abusive, malgré le préjugé où l'on est à présent sur ce sujet ; on devroit réserver la peinture, qui en soit est très-estimable, pour les plafonds & pour orner un cabinet, encore faut-il éviter qu'un appartement ressemble à la boutique d'un marchand de tableaux ; cette profusion ne semble permise dans une ou plusieurs pièces destinées à rassembler les ouvrages des grands maîtres, & alors elles doivent composer un appartement particulier (BLONDEL 1752, Vol. I : 119-120).

Afin de mieux comprendre comment s'élabore le langage muséologique, il semble nécessaire de connaître les provenances, les significations et les implications des conventions utilisées dans la présentation des oeuvres d'un point de vue théorique, pratique et social. Dans son traité, Blondel d'Azincourt fournit une description assez précise des conventions

⁵ Il sera plus longuement question des similarités et des différences qui caractérisent les autres lieux où s'exposent les œuvres d'art au XVIII^e siècle en France en regard du Salon un peu plus loin dans ce chapitre.

que devraient respecter tous les connaisseurs dans la présentation de leur collection d'œuvres d'art. Ces conventions sont celles de l'accrochage à « touche-touche », du goût, de la symétrie, des caractères, de la hiérarchie des genres et de l'harmonie. De plus, il faut préciser que ces conventions ne sont pas hiérarchisées dans leur utilisation, elles ne fonctionnent jamais en vase clos, mais plutôt en relation les unes avec les autres.

2.1.1.1 L'accrochage à touche-touche

À propos de cette convention, Colin B. Bailey affirme que « The overall effect of the ensemble is clearly the guiding principle of arrangement » (BAILEY 1987 : 437). Cette convention qui propose une mise en exposition où les encadrements des œuvres sont juxtaposés les uns aux autres – d'où résulte justement l'effet de tapisserie – devient la norme et l'élément fondateur dans l'arrangement des œuvres au XVIII^e siècle autant dans les cabinets de peintures, dans les Salons que dans toute autre exposition. D'ailleurs, il faut préciser que : « The idea of hanging pictures frame to frame, in a mosaic-like pattern up and down the walls, would have seemed perfectly natural to European viewers and collectors at any time between the late sixteenth and the earlier part of the twentieth century » (SOLKIN 2001 : 2). Bien que l'expression « touche-touche » n'apparaisse dans le dictionnaire qu'en 1920, il demeure pourtant que la réalité de ce type d'accrochage existe bien au XVIII^e siècle et même bien avant (Figure 2.1). Un commentaire d'Henry Testelin dans son *Sentiments des plus habiles peintres du temps sur la pratique de la peinture*, écrit à propos du Salon de 1667, confirme l'usage de cette convention dans l'accrochage des œuvres lors des fêtes de l'Académie :

Tout le lambris du Salon et la corniche étaient remplis des plus beaux tableaux des réceptions jusqu'au parterre, où étaient posées sur des chevalets plusieurs de ces plus considérables pièces, pour être mieux en leur jour. L'entrée de ce salon remplissait à l'abord l'esprit de vénération et de respect (FONTAINE 1930 : 45).

Cette description met en évidence la quantité d'œuvres présente et l'usage, dès cette époque, de l'accrochage à touche-touche qui permet de déployer les tableaux jusque dans les hauteurs de la salle. L'usage de la convention d'accrochage à touche-touche est de mise dans les

choix faits pour la présentation des oeuvres dans toutes circonstances au XVIII^e siècle, tel qu'il est possible de le voir dans un dessin de Charles-Nicholas Cochin qui représente des élèves de l'académie en train de dessiner d'après un modèle.



Figure 2.1 Cochin Charles Nicolas (le Jeune) (1715-1790), *Concours pour le prix de l'étude des têtes et de l'expression*, n.d., pierre d'Italie, rehauts de craie. Musée du Louvre.

Par ailleurs, « The quest for perfect conditions caused ideas about what constituted ideal conditions to crystallize ; and as the concept of the Louvre as a museum became more conscious the «cabinet» mentality was lost » (MCCLELLAN 1984 : 453). En effet, les conditions d'exposition idéales dont parle l'auteur se rapportent à cette convention d'accrochage à touche-touche, car l'élaboration du projet de *Museum* modifiera avec le temps la conception de l'espace d'exposition et des œuvres elles-mêmes. Le dessein des premiers musées était de mettre en évidence la richesse de la collection dans une perspective historique et éducative en évacuant tout élément décoratif qui pourrait gêner le regard du visiteur. La

réalité de ce type d'accrochage ne s'établira véritablement qu'au cours du XIX^e siècle (MCCLELLAN 1994). De ce point de vue, l'espace accordé à chacune des œuvres prend de l'importance et se conceptualise, ne permettant plus l'accrochage à touche-touche si particulier aux cabinets de peintures et aux Salons (O'DOHERTY 1999 (1986)).

2.1.1.2 Le goût

Au XVIII^e siècle, le goût est considéré comme un critère de jugement⁶. Selon Blondel d'Azincourt la conception du goût combine des qualités liées à l'érudition et à l'instinct. Il définit le goût dans son traité de 1749, comme étant la « connaissance que donne (sic) l'étude et le goût naturel » (BAILEY 1987 : 446). De cette proposition émergent deux facettes du goût, celles de l'étude et de l'érudition liées à l'exercice de la faculté du jugement comme catalyseur, facteurs qui permettent de maîtriser la faculté du goût naturel que tous posséderaient comme une qualité innée. Il serait juste d'ajouter que cette approche annonce bien la troisième critique de Kant qui porte sur la faculté esthétique de juger (KANT 1993 (1790)). C'est justement la qualité instinctive du goût naturel qu'il faut exercer et développer pour arriver à porter un jugement éclairé, à se construire une idée ou une opinion sur les choses de l'art et, par conséquent, sur les choses de la vie. « Tout ce que j'ai dit jusqu'ici prouve assez combien ces expositions de Tableaux sont avantageuses aux Artistes & au Public même. ... Elle sont également utiles aux Spectateurs qui en rapportent toujours quelques idées du beau, qui peuvent contribuer à former le goût » (LE BLANC 1753 : 55). Ce n'est qu'après l'exercice régulier de cette faculté de juger, sur laquelle je reviendrai un peu plus loin, et l'acquisition d'une certaine connaissance artistique que le message devient plus facilement accessible. Ainsi, les connaissances, qui se forment et se transforment dans l'esprit du particulier au contact régulier avec des œuvres d'art, conduiront éventuellement le visiteur à utiliser ces savoirs et son goût, comme outils de lecture et de jugement dans d'autres sphères de la société. Diderot dans son Salon de 1767 écrit concernant le goût :

⁶ Il existe une littérature considérable à propos du goût et de son développement au cours des siècles. Voir entre autres BAILLET DE SAINT-JULIEN 1755, MONTESQUIEU 1967 (1757), DE LA TOUR 1970 (1788), MORTIER 1982, HASKELL 1986 et 1989 et SZAMBIEN 1986.

On s'accorde plus aisément sur une ressemblance que sur une différence; on juge mieux d'une image que d'une idée. Le jeune homme passionné n'est pas difficile dans ses goûts, il veut avoir. Le vieillard est moins pressé, il attend, il choisit : le jeune homme veut une femme, le sexe lui suffit; le vieillard la veut belle. Une nation est vieille quand elle a du goût (ADHEMAR 1763 : 158).

La formation du goût permet donc au particulier ou au public de saisir les singularités et les caractéristiques du monde qui l'entoure.

Cette approche très générale et universelle est pourtant dirigée vers une élite spécifique, celle des collectionneurs. Les élites bourgeoises, intellectuelles et artistiques de l'époque se percevaient supérieures et privilégiées de naissance en ce qui concerne certaines qualités innées telles que le goût. Dans son ouvrage *Symétrie, Goût, Caractère*, Werner Szambien définit cette appartenance du goût au XVIII^e siècle : « [...] comme un critère du jugement, et non comme la caractéristique reconnue de la beauté. Il [le goût] trahit encore ses origines dans une conception globale du comportement social » (SZAMBIEN 1986 : 100). Il poursuit et précise que : « [...] le plaisir étant aussi subjectif que le goût, seule, une élite peut en disposer » (SZAMBIEN 1986 : 104). Outre le fait que cette définition soit écrite par et pour cette élite sociale de privilégiés, il apparaît important de faire ressortir les caractéristiques premières de cette qualité. Si le goût naturel est inné et qu'il peut se développer par l'érudition et l'étude, il semble juste de proposer que tous peuvent le posséder et le développer, certains avec peut-être plus de facilité et de justesse que d'autres, et ce, pour toutes sortes de raisons qui n'ont rien à envier au statut social. Le goût reste donc une convention subjective (KANT 1993 (1790)) qui, la question reste encore entière, permet peut-être au tapissier de construire un discours cohérent et au public de le déchiffrer.

2.1.1.3 La symétrie

Au XVIII^e siècle, la symétrie en architecture est un des éléments fondateurs qui guide l'élaboration des ouvrages autant pour la distribution des plans que celle des façades. Les théoriciens du XVIII^e siècle associent la symétrie à une perception oculaire, à une sorte d'évidence visuelle ou « un jugement naturel instinctif » (SZAMBIEN 1986 : 63). Elle permet à

l'œil, qui cherche naturellement à la recréer, de détecter les différences et les inégalités de chacun des éléments. Déjà, Vitruve affirmait que la symétrie repose sur « une vision du monde [...] sur la distribution régulière des forces naturelles » (SZAMBIEN 1986 : 63) qui s'organise autour d'un centre géométrique et met l'accent sur ce centre. La symétrie fait ainsi partie de ces conventions qui construisent la vision occidentale et régissent la perception de l'équilibre. Le respect de cette convention au XVIII^e siècle est tel que les architectes en viennent à construire de fausses ouvertures sur les façades pour conserver et appliquer la symétrie dans toutes conceptions architecturales.

Blondel d'Azincourt exprime le rôle constitutif de la symétrie dans la mise en exposition des œuvres dans un cabinet de peintures, lorsqu'il écrit que : « l'arrangement des pendants et l'assortiment des formes méritent beaucoup de soin [...] ». Le concept de pendant permet de mettre en évidence les particularités des œuvres et de construire un arrangement symétrique qui pousse le visiteur à créer des liens, des relations entre les différents caractères des tableaux présentés. À ce sujet, Colin B. Bailey écrit : « Pendants by the same artist or by two contemporary artists remained a staple in royal residences and private collections » (BAILEY 1987 : 441). D'Azincourt poursuit en donnant un exemple : « Si un milieu est en hauteur, il faut que les pendants qui l'accompagnent soient en long » (BAILEY 1987 : 446). Ces notions d'axe central et de symétrie axiale teintent également les propos de Le Camus de Mézières dans *Le génie de l'architecture* (1780) : « La symétrie ou plutôt les répétitions & les vis-à-vis sont essentiels; si d'un côté il se trouve une glace, il [en] faut une de l'autre qui ait les mêmes dimensions & les mêmes encadremens. On suivra le même principe pour les tableaux [...] » (SZAMBIEN 1986 : 47). La symétrie, dans l'esprit du XVIII^e siècle, rappelle donc une jonction et un rapport d'égalité entre deux parties. Cette méthode d'accrochage qui utilise le jeu des pendants construit indéniablement une certaine symétrie dans l'arrangement des tableaux dans les collections privées tout comme au Salon. La symétrie est donc liée à un rapport d'égalité « à l'intérieur duquel l'on peut distinguer deux espèces : le rapport de parité [la symétrie entre la gauche et la droite par exemple] et le rapport de contraste » (SZAMBIEN 1986 : 65)⁷.

⁷ Citons aussi Diderot qui dans son *Traité du Beau* dit que le concept de la symétrie « [...] étant le plus simple de tous, l'esprit humain a cherché à l'introduire par tout où il pouvait avoir lieu »

Cette perception visuelle amène automatiquement à l'esprit l'idée du jeu de miroirs, comme si les parties étaient identiques et se reflétaient dans une glace. Cet effet construit une jonction, un effet de comparaison et, inévitablement, une critique entre les objets disposés autour de cet axe. Des liens, des oppositions, des vecteurs, des valeurs, selon les termes de Davallon, apparaissent dans ces rapports (DAVALLON 1999 :145-155).

2.1.1.4 Les caractères

Avant de préciser les tenants et les aboutissants de cette convention, il semble opportun de définir ce que sont les caractères au XVIII^e siècle. Outre la référence aux aspects matériels des œuvres : genres, sujets, coloris, dimensions, clair-obscur, etc., il est intéressant de constater que la notion de caractère revêt une diversité de sens pour les contemporains de l'époque. Entre autres, Étienne-Louis Boullée dans son *Essai sur l'art* rédigé entre 1783 et 1793 propose une définition qui souligne l'aspect polysémique du terme tout en lui conservant toujours le même résultat ; celui de produire une réaction émotive ou intellectuelle chez le particulier. Il affirme :

Portons nos regards sur un objet ! Le premier sentiment que nous éprouvons alors vient évidemment de la manière dont l'objet nous affecte. Et j'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet et cause en nous une impression quelconque.

Mettre du caractère dans un ouvrage, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne nous faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter du sujet (BOULLEE 1968 : 73).

Dans cette perspective, Boullée accorde à l'usage du concept de caractères une structure plurivoque qui diffère selon le contexte ou l'intention dans lequel il est employé. Le caractère, sous sa forme singulière, s'assimile plus particulièrement au sentiment initial provoqué au contact d'un objet unique, tandis que les caractères, sous la forme plurielle, dans une situation de création, résultent de la rencontre des différents éléments de la composition et de la diversité des sensations qui en émergent. Cette double application renvoie

(SZAMBIEN 1986 : 70), ou Jean-Francois Blondel dans son *Cours d'architecture* des années 1750 qui dit « [...] tantôt elle rappelle les distances les plus éloignées ; tantôt elle autorise le rapprochement d'un corps avec un autre » (SZAMBIEN 1986 : 72).

directement à la proposition de convention de caractères utilisée dans la disposition des œuvres dans une exposition. D'une part, elle se rapporte aux caractéristiques qui définissent chacune des œuvres et qui permettent au tapissier de construire un arrangement discursif et harmonieux et, d'autre part, elle désigne un sentiment autre que celui déjà inscrit dans l'objet qui se dévoile et se matérialise dans l'esprit du visiteur en contact avec l'exposition.

Dans son traité, Blondel d'Azincourt insiste justement sur le fait qu'un collectionneur se doit de tenir compte des particularités de chacune des œuvres dans la distribution des tableaux de sa collection et que « si c'est un tableau qui représente un sujet on y place [à ses côtés] les attributs qu'exige l'idée du peintre ». Il poursuit en spécifiant que : « Quand on est parvenu à compléter les hauts on place au-dessous avec la même méthode un cordon de petits tableaux fins dont les détails soutiennent la loupe » (BAILEY 1987 : 446). Cette proposition « en forme de cul-de-lampe » (DEZALLIER D'ARGENVILLE 1727 : 1312) installe entre les œuvres un jeu et un dialogue qui tournent autour des caractères spécifiques de chacune et qui construisent un moment fort, porteur de sens. L'utilisation de cette convention, liée aux diverses qualités esthétiques et poétiques des ouvrages d'art, permet de proposer des relations entre les œuvres, leurs qualités et leurs caractéristiques artistiques, matérielles, conceptuelles ou autres. Il apparaît dès lors des échanges d'oppositions et de comparaisons entre les différents caractères liés à la composition, la couleur, la lumière, la poésie et à l'expression des personnages présents dans les œuvres. Ces échanges entre les éléments internes des œuvres semblent favoriser l'émergence du discours proposé par le tapissier.

Le sujet représenté et les caractéristiques dimensionnelles des œuvres, mis de l'avant par Blondel d'Azincourt, ne sont que quelques exemples des propriétés des œuvres qui peuvent être utilisés comme principe régulateur dans la distribution des tableaux au sein d'un cabinet de peintures. Ainsi, la convention de caractères, qui se base principalement sur les éléments physiques, matériels, conceptuels ou même émotionnels qui caractérisent les tableaux, devient un guide à suivre dans la distribution des œuvres. L'utilisation de cette convention permet donc de déterminer un certain canevas pour la distribution des tableaux dans l'espace d'exposition et de structurer le message qui découle de ces arrangements. De plus, elle suggère entre les œuvres un jeu d'échanges et un dialogue d'oppositions et de

comparaisons qui tournent autour des attributs spécifiques de chacune d'elles (PICHET 2007). La notion de caractères renvoie au concept de *l'ut pictura poesis* ou de la peinture parlante, emprunté à *L'Art poétique* d'Horace⁸ et reformulé au XVIII^e siècle dans les théories de Germain Boffrand et de François Blondel⁹ en architecture. Blondel écrit :

[...] il est essentiel d'observer à plusieurs reprises et sous différentes faces, dans toutes les productions de notre Art, cette poésie muette, ce coloris suave, intéressant, ferme ou vigoureux ; en un mot, cette mélodie tendre, touchante, forte ou terrible qu'on peut emprunter de la Poésie, de la Peinture, ou de la Musique, et qu'on peut rapporter aux diverses compositions qui émanent de l'Architecture (BLONDEL 1771 : t. I, 376).

Cette définition propose une vision plus large du concept de l'oeuvre parlante qui ne fonctionne ainsi plus seulement dans un système autoréférentiel, mais bien dans l'organisation spatiale des éléments d'un point de vue général. Le message ou la « poésie muette » qui découle de ces arrangements suggère l'idée de compléter la distribution des grands tableaux par « un cordon de petits », tel que le préconise d'Azincourt dans son traité. La convention de caractères « dont l'impact n'est comparable qu'à celui de la symétrie ou du goût, n'est [donc] pas un principe esthétique, mais tout à la fois un des objectifs de la création architecturale » (SZAMBIEN 1986 : 178). Elle émerge comme principe régulateur de l'architecte dans toute distribution d'espace, de meubles ou de tableaux à l'intérieur d'une résidence ou d'un cabinet de peintures. Elle met ainsi en relief les singularités des œuvres et permet au particulier qui les reconnaît de les assimiler, de s'instruire et d'exercer sa faculté de juger, j'y reviendrai un peu plus loin. Le Camus de Mézières précise que « chaque pièce (ou tableau) doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport de proportion décident de nos sensations ; une pièce fait désirer l'autre, cette agitation occupe & tient en suspens les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait » (LE CAMUS DE MEZIERES 1972 (1780) : 45). De cette manière, l'utilisation de la convention de caractères laisse à la « poésie muette » la possibilité d'émerger d'entre les œuvres afin de construire un ensemble intelligible, harmonieux et évocateur.

⁸ Pour plus d'informations concernant la conception d'Horace à ce sujet voir WRIGHT 1991.

⁹ Pour plus de détails sur les théories de Germain Boffrand ou de Jacques François Blondel voir BOFFRAND 1745 OU BLONDEL 1771.

2.1.1.5 La hiérarchie des genres

La hiérarchie des genres est l'élément de base et de contrôle de l'Académie concernant la production artistique de l'époque. Elle est la seule véritable valeur dans la construction d'une élite artistique pour l'Académie royale de peinture et de sculpture à cette époque. De plus, « une telle hiérarchie était bien connue, traditionnelle même dans l'Antiquité comme au XVI^e siècle » (ARASSE 2000 : 33)¹⁰. C'est Félibien, qui dans la « Préface » des *Conférences de l'Académie* (1726), décrit le plus précisément les divers genres ou sujets que les artistes doivent respecter pour être admis à l'Académie. Il écrit :

C'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents Ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoi que ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme, et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point ; Néanmoins un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représenter de grandes actions comme les Historiens, ou sujets agréables comme les Poètes ; Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et des mystères les plus relevés. L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux élèves (FELIBIEN 1987 (1726) : 14-16).

¹⁰ À ce propos, on peut aussi se référer à l'ouvrage de Nikolaus Pevsner *Les académies d'art* où il affirme qu'en ce qui concerne la hiérarchie des genres : « jusque dans les années 1670, l'Antiquité reste le modèle incontestable sur lequel tout peintre s'appuyait » PEVSNER 1999 (1973) : 97).

Il faut comprendre que « pour le XVIII^e siècle, la hiérarchie de genres n'était que la transposition, sur le plan culturel, de la division entre noblesse et roture dans la société » (CROW 2000 (1986) : 24). La référence à cette convention et son assimilation de par le public pour qu'elle devienne « familière », semblent tout à fait normales. La prégnance de la hiérarchie sociale implique et légitime cette relation à la hiérarchie des genres et à son intégration. Par exemple, le portrait de la marquise de Pompadour par Maurice Quentin de La Tour (1704-1778) en 1755 (Figure 2.2), exprime bien cette cohésion, car il « obtint, pendant la durée de l'exposition, sinon les honneurs du dais, ceux du moins de la balustrade, qui était réservée, suivant l'étiquette, aux seules princesses de sang de France » (LENOTRE 1881 : 42). Le rang social faisant ainsi référence au rang hiérarchique accordé aux portraits représentant le roi ou les membres de la famille royale et exceptionnellement à certains élus de la cour restreinte du roi, dont la marquise de Pompadour fait partie. La hiérarchie des genres règle également, selon Blondel d'Azincourt, la répartition des tableaux dans les cabinets de peintures. Il écrit : « On doit chercher pour les hauts, des grands tableaux moins fins que ceux qui sont sous la vue, mais qui tirent à l'effet, qui soient noblement composés » (BAILEY 1987 : 446). Cette idée de noblesse et de grandeur rappelle les caractéristiques des tableaux appartenant aux grands genres : historique, allégorique ou religieux et détermine un certain canevas pour la disposition des œuvres dans un espace d'exposition, en plus de souligner cette corrélation entre hiérarchie des genres, hiérarchie sociale et spatiale.

René Démoris remarque au sujet des conclusions de Thomas Crow dans son ouvrage *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, que : « un public plus large est devenu plus ou moins étranger aux codes de la peinture d'histoire, dont l'intérêt tenait beaucoup à une dimension exemplaire ou symbolique, à laquelle on ne croit plus. [...] ce qui ne veut pas dire que l'on dédaigne la grande manière » (DEMORIS FERRAN 2001 : 19). Je crois fermement que ce n'est pas parce que les visiteurs ou les collectionneurs réclament des portraits, des paysages ou des scènes de genre qu'ils sont devenus limités dans leur érudition. Ce n'est pas la peinture d'histoire, mais plutôt celle dont les symboles sont trop recherchés ou encore celle dont la référence historique ou littéraire est très pointue, qui répugne au public (CROW 2000 (1985) : Conclusion).



Figure 2.2 Maurice Quentin de La Tour, *Madame de Pompadour*, 1755, pastel. Collection du Louvre.

2.1.1.6 L'harmonie

Le terme harmonie est défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert comme étant : « l'ordre qui règne entre les diverses parties d'un tout. Elle est celle qui résulte de l'exacte proportion des différentes parties d'un ouvrage de l'art » (DIDEROT 1751). Selon Blondel d'Azincourt : « Il faut nécessairement pour arriver à la perfection et à cet assemblage agréable [...] que chaque pièce qui compose un cabinet soit d'accord avec la totalité et qu'elle soit parfaite en son genre ». Il ajoute : « Il faut que le tout soit d'accord et c'est cette harmonie qui est le comble de la perfection » (BAILEY 1987 (1749) : 446). L'harmonie fait ainsi référence à l'équilibre obtenu dans la distribution spécifique et globale des éléments d'une composition. De ce point de vue, « [c]'est par l'harmonie qu'un architecte se distingue dans l'ordonnance des édifices [...] en tâchant d'accorder la distribution avec la décoration, le goût avec la symétrie, & en observant cette uniformité des proportions qui met chaque

partie à sa place » (SZAMBIEN 1986 : 71-72)¹¹. L'harmonie est le résultat exigé pour qu'une composition soit reconnue comme une réussite. La convention d'harmonie devient ainsi le palier supérieur à atteindre, le résultat de toute distribution d'espaces ou d'objets. De plus, la distribution des éléments ainsi que l'utilisation des conventions deviennent soumises ou subordonnées à ce résultat (ETLIN 1978 : 138).

2.1.2 Le discours académique

Sans revenir sur l'implication du directeur des Bâtiments du roi dans la conceptualisation et les directives générales de l'accrochage des œuvres au Salon – il en a été question dans le premier chapitre –, il faut peut-être rappeler son intérêt, sa présence et son influence dans les diverses étapes de la mise en place de cette exposition. Son implication laisse transparaître vraisemblablement une volonté d'inscrire et de retrouver, dans la présentation des œuvres au Salon, les préceptes fondamentaux de la production artistique académique basées sur la hiérarchie des genres. Cette classification, que l'Académie prône comme norme de base pour la production artistique, devient le principe régulateur de la création artistique académique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle ainsi que l'axe central constituant du discours académique. Thomas Crow souligne justement que :

L'accrochage du Salon découlait notamment d'impératifs ; les parties basses des murs étaient couvertes de tableaux de petits formats, pour des raisons évidentes de commodité. Quant aux peintures d'histoire, si leur surélévation ne traduisait pas la volonté d'en restreindre l'accès, pareil agencement reflétait néanmoins la contradiction inhérente de l'exposition publique sous l'Ancien Régime (CROW 2000 (1985) : 23-24).

La contradiction dont parle Thomas Crow dans son texte renvoie à la volonté de démocratiser l'accès au Salon tout en conservant une hiérarchie magnifiée par la présentation des œuvres. De plus, il importe de préciser que l'accrochage des tableaux, qui se fait à partir du niveau des yeux ou de la ligne du regard jusque très haut, découle de préoccupations spatiales, spécifiques et conceptuelles, et d'une volonté de construire un arrangement discursif. L'espace inférieur du mur délimité par une ligne imaginaire située à peu près au niveau des

¹¹ Voir aussi (BLONDEL 1752-1756 : t. I, 23, note de bas de page).

yeux est réservé aux œuvres de plus petites dimensions ou de genre inférieur (portrait, paysage, nature morte), tandis que les hauteurs sont conservées pour celles de grands formats. Louis-Sébastien Mercier fait judicieusement remarquer qu'au Salon : « On y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme un pouce, à hauteur d'appui » (MERCIER 1990 : 195) (Appendice C). Cette division de l'espace, entre le bas et le haut en fonction de cette ligne de confort visuel, permet de déterminer une préorganisation dans la constitution de l'exposition et de la gestion des tableaux. Par exemple, La Font de Saint-Yenne affirme que : « Vous aurez vu sans doute celui de Sieur Van Loo, remarquable par son emplacement avantageux et par sa grandeur » (LA FONT DE SAINT-YENNE 1753 : 279, JOLLET 2001 : 279). La hauteur de l'accrochage constitue un avantage et une marque de prestige. surtout que La Font de Saint-Yenne précise qu'il débutera son propos par les tableaux d'histoire. Il construit la logique de son texte autour la hiérarchie des genres qu'il assimile à celle de la dimension des oeuvres et considère que l'accrochage des oeuvres au Salon est lié au concept artistique prescrit par l'Académie : la hiérarchie des genres. En établissant un certain ordre ou une première répartition des œuvres, par genre ou par dimension qui se manifeste par le tri entre les petits et les grands tableaux¹², le tapissier inscrit deux zones distinctes visuellement marquées par la présence de ce que les Anglais nomment : « the line ».

The line seems primarily to have been a practical expedient to establish a common height for the largest canvases, [...] to provide an architectural discipline for hanging the rest of the exhibition. It gave a starting point for the work of the Committee¹³ of Arrangement, and by imposing an easily understood order, helped to establish an expectation in the Academy, and eventually in the minds of the visitors, as to where and how the most important pictures would be shown. The line also established beneath it a contained and rational space, close to the eye, for smaller pictures, where their distinctive effects might properly be appreciated. Whether above or below the line, however, paintings must have been intended originally to be hung, as they had been at the Salon, more than is natural for any picture hung against a vertical surface. The intention must also have been that everything should be fairly visible, therefore not below a decent chair-rail height, and not breaching the cornice (MURDOCH 2001 : 16) .

¹² Certains artistes vont déjouer ces règles, par exemple Jean-Baptiste Oudry avec ses grandes natures mortes.

¹³ Même si l'auteur fait ici référence aux expositions de la *Royal Academy* de Londres qui se tiennent à la Somerset House depuis sa construction en 1776, (SOLKIN 2001), cette affirmation s'inscrit tout à fait dans le contexte des Salons à Paris.

Par contre, contrairement à ce qui se fait dans les expositions de la *Royal Academy* cette ligne n'apparaît pas de manière continu et physique dans la disposition des Salons. Elle prend plutôt une forme conceptuelle et acquiert un statut fondamental dans une structure rhétorique influencée par le principal précepte académique : la hiérarchie des genres. Cette division de l'espace et des tableaux permet une sélection primaire de l'emplacement des œuvres et amène le tapissier à construire une mise en exposition structurée où prennent racine des interactions spécifiques entre les objets.

Le discours de l'Académie présent dans l'accrochage des Salons s'intensifie, et ce, plus particulièrement à partir de 1777, moment où le directeur des Bâtiments du roi s'engage à passer des commandes de tableaux d'histoire destinés à être présentés au Salon¹⁴. Le nombre de tableaux d'histoire exposés augmente ainsi de manière significative et les caractéristiques de la présentation de ces œuvres au Salon deviennent très importantes pour les dirigeants de l'Académie. Par exemple, en 1785, d'Angiviller, dans une lettre qu'il adresse au directeur de l'Académie, souligne que :

Les tableaux, Monsieur, ordonnés par S.M. étant tous d'une dimension qui, dans le courant de l'Exposition, ne permet de les placer que fort haut pour la plupart, et plusieurs artistes s'étant plaint que cette élévation empêchoit qu'on ne les vît et qu'on en portât le jugement convenable, il m'a paru juste de leur donner la satisfaction de mettre leurs ouvrages plus à portée des amateurs et juges de la peinture (GUIFFREY 1873 : 81).

Le directeur des Bâtiments du roi ordonne que l'accrochage des œuvres soit modifié et que l'exposition soit prolongée pour mettre en évidence les caractéristiques des tableaux d'histoire spécialement commandés pour cette occasion. De cette manière, le discours académique et ses préceptes, dont celui de la hiérarchie des genres en particulier, sont mis de l'avant et s'inscrivent plus fortement dans l'exposition. De plus, la volonté de l'institution de retrouver sa notoriété d'antan apparaît clairement dans cette demande ; c'est la gloire de

¹⁴ Dans une lettre datée du 29 avril 1788 signé Du Rameau et adressée à M. Montaclu on peut lire : « Vous savés que M. le Directeur Général ordonne pour le Roi tous les deux ans aux artistes de l'Académie des tableaux représentant des sujets d'histoire, les quels après avoir été exposés au Salon du Louvre, vont à la manufacture des Gobelins pour y être exécutés en tapisserie. [...] Les tableaux qui doivent être au Salon prochain [...] » (GUIFFREY 1873 : 130)

l'Académie et de la grandeur de l'art français qui se reflètent dans ces oeuvres et leur présentation publique. La peinture d'histoire, même si elle semble moins convoitée par les collectionneurs, demeure le point de référence de la formation des académiciens et l'importance que lui accorde l'Académie dans ses commandes permet de continuer à instruire le public sur ce qu'elle est, sur ce qu'elle veut et sur ce qui se doit être. Avec le temps, le public se base sur la connaissance de cette convention pour définir ses goûts en matière picturale.

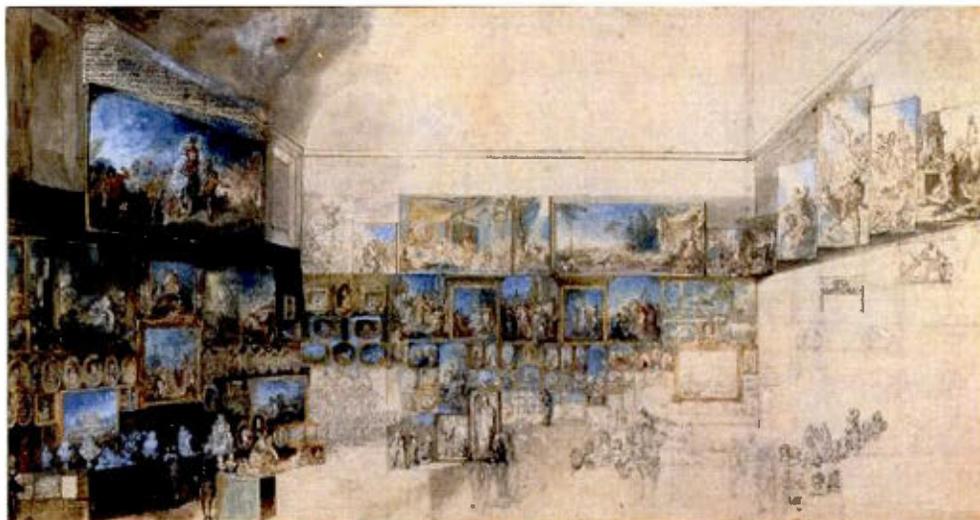


Figure 2.3 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1765*, 1765, aquarelle. Collection du Musée du Louvre.

Un deuxième élément marque le discours officiel académique présent au Salon : la symétrie, qui s'inscrit physiquement comme pôle d'interaction entre les oeuvres, dont la présence est prédéterminée par la vision académique. Le livret du Salon annonce dans son *Avertissement* publié au début des livrets de Salon que : « L'Exposition se faisant dans un grand Salon carré, l'on a été obligé, pour garder quelque ordre & symétrie, de placer de côté & d'autre les Ouvrages d'un même Auteur » (JANSON 1977-1978 : 1753, A2). L'importance de cette symétrie, du moins jusqu'en 1755, est telle que l'institution tient à l'inscrire dans

l'introduction de son catalogue. De plus, cette symétrie et tout ce qu'elle connote au plan de l'ordonnancement et de la régularité appartiennent non seulement au discours académique, mais aussi à la vision moderne occidentale du public des Salons, tel que défini dans la section sur les conventions. Même si l'Académie délaisse cette remarque dans son livret à partir de 1757, il est évident que la prégnance de la symétrie dans la disposition des œuvres au Salon démontre la continuité de l'usage de ce précepte dans l'élaboration d'une mise en exposition discursive (Figure 2.3). Le livret peut ainsi être perçu comme l'un des véhicules du discours académique qui, de plus, confirme le statut des académiciens et leur hiérarchie au sein de l'organisme.

2.1.3 Le discours du tapissier

Une fois les règles de l'Académie mises en place qui permettent au tapissier de répartir les œuvres par genres : mineurs et majeurs, petits et grands, et, ainsi, de faire un premier tri, et de pondérer l'espace d'accrochage au moyen de la symétrie, le tapissier obtient une grande liberté dans la sélection de l'emplacement qu'occupera chacune d'elles. C'est dans cette zone de liberté que se développe le discours du tapissier. L'utilisation des conventions permet au tapissier d'ordonner et de positionner les œuvres afin de construire un accrochage qui affirme ses propriétés discursives. Même si chacun des tapissiers propose un discours singulier, certaines caractéristiques deviennent normatives dans l'accrochage au Salon. Par exemple, ceux-ci utilisent, pour présenter les œuvres marquantes de l'année, le mur nord du Salon carré qui fait face à la croisée le long de la Seine, et ce, parce que les tableaux accrochés sur ce mur reçoivent le meilleur éclairage et le meilleur emplacement. C'est d'ailleurs ce que fait remarquer Bridard de la Garde au Salon de 1767 : « Nous vous pressons de passer aux deux grands morceaux¹⁵ qui par leur éclat et leur étendue frappent les yeux en entrant au Salon et les fixent longtemps par les beautés dont ils sont remplis » (BRIDARD DE LA GARDE 1767A : 8). De plus, le choix d'y présenter et d'y inscrire une symétrie

¹⁵ Il est question ici des tableaux de Gabriel-François Doyen (1726-1806), *Le miracle des Ardents* à gauche (n. 71, chap. II), et de Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint-Denis Prêchant la Foi en France* (n. 72, chap. II), (Figure 2.5 et 3.3 et 3.8). J'y reviendrai plus longuement dans le troisième chapitre, section 3.2.2.2.

prépondérante dénote d'une réflexion et d'une volonté de créer un centre d'intérêt singulier qui dirige et modèle le reste de la mise en exposition et du discours expographique, ainsi que la lecture qu'en fera le public. Le tapissier devient un auteur et le visiteur du Salon, un interprète. Toutefois, il faut rappeler que le discours proposé par le tapissier et celui reconstruit par le visiteur ne seront jamais identiques, chacun développant un discours autonome et personnel autour des différents points d'ancrage narratifs et de ses connaissances (DAVALLON 1999 : 176). De cette manière, la relation qui émerge entre l'auteur et le destinataire, soit entre le tapissier et le public, se développe à travers la distribution des oeuvres et les moments discursifs qui émergent de la totalité. La mise en exposition joue ainsi un rôle de connecteur entre les deux pôles. C'est dans cette relation que l'on peut définir et découvrir la teneur et la présence du discours du tapissier.

Avant la fin des années 1740, l'Académie ne semble pas encore consciente du pouvoir qu'exercent le Salon et le tapissier sur le monde de l'art. Elle n'est pas non plus, rappelons-le, encore engagée dans sa phase de reconquête – tel que présentée dans le premier chapitre – qui la pousse à vouloir retrouver sa notoriété et son pouvoir sur le monde artistique et à user de divers stratagèmes pour y arriver, dont le Salon comme outil de propagande. Le rôle joué par le tapissier dans la diffusion des oeuvres et du discours académique n'est pas encore totalement assimilé par l'institution. Il faut attendre 1746 avant de voir des changements se produire.

2.1.3.1 Jacques-André Portail

C'est justement en 1746 que Portail est reçu académicien, soit quelque cinq années après être nommé tapissier, ce qui laisse présager du peu d'autorité qu'exerce l'Académie sur le discours du tapissier durant cette période. C'est aussi à partir de cette date que les directeurs des Bâtiments du roi, Le Normant de Tournehem et ensuite le marquis de Marigny (1751-1773), se mettent à entretenir une correspondance plus assidue avec l'artiste. Outre le fait que Portail occupe ce poste pendant de longues années, ce qui lui a probablement permis de développer certains principes de travail, peu de détails sur son approche ou ses pratiques ressortent des recherches et analyses accomplies. Il apparaît pourtant dans un commentaire

sur le Salon de 1753 fait par La Font de Saint-Yenne que certaines particularités des tableaux sont prises en considération par Portail dans la construction de la mise en exposition. La Font de Saint-Yenne écrit à propos d'une œuvre de Charles-Michel-Ange Challe (1718-1778) destinée à orner un plafond : « Mais le tableau n'étant qu'incliné, l'on ne saurait parfaitement juger de la perspective qu'il ne soit arrêté sur son plan horizontal » (JOLLET 2001 : 293). L'intérêt que porte La Font de Saint-Yenne à l'accrochage de cette œuvre démontre l'effet, peu convaincant, dans ce cas, que peut produire la disposition des œuvres dans l'espace d'exposition. Même si l'habitude d'incliner les œuvres placées dans le haut des murs pour une meilleure vision est présente dans les usages expographiques à cette époque, ce commentaire met tout de même en perspective le fait que Portail utilise les particularités de la salle d'exposition et certaines techniques d'accrochage pour tenter de mettre les œuvres en valeur.

2.1.3.2 Jean-Baptiste Siméon Chardin

La disposition générale des objets dans l'espace physique du Salon permet aux qualités et aux caractères de chacune des œuvres de s'épanouir, et c'est dans ce déploiement que les relations entre les œuvres vont apparaître et que le visiteur les détectera. Comme le fait remarquer Diderot en 1765, en parlant du tableau *Les Serveuses* de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) : « Chardin l'a placée au-dessous de la famille de Roslin : c'est comme s'il eût écrit au-dessous de l'un des tableaux : Modèle de discordance ; et au-dessous de l'autre : Modèle d'harmonie » (ADHEMAR 1960 : 160). Il devient évident que Diderot voit le travail de Chardin comme un texte qu'il est à même de lire ; soulignant ainsi le rôle de chacune des œuvres, les effets néfastes et les jugements esthétiques que peuvent entraîner la cohabitation ou la juxtaposition de certaines d'entre elles et le sens que la rencontre de ces tableaux provoque chez lui. Dès lors, les œuvres et leurs interactions acquièrent le statut significatif d'un extrait du discours global que met en place le tapissier. Diderot révèle que l'accrochage proposé par Chardin affecte sa perception des œuvres exposées au Salon carré du Louvre (Figure 3.3), lorsqu'il écrit en parlant du tableau *Le Péristyle du Louvre et la démolition de l'Hôtel de Rouillé* de Pierre-Antoine de Machy :

[...] mais ce tableau mis malignement à côté de la Galerie antique de Robert¹⁶, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là aux dépens de qui il appartiendra, peu lui importe, pourvu que l'oeil du public s'exerce et que le mérite soit apprécié. Grand merci, monsieur Chardin, sans vous, j'aurais peut-être admiré la Colonnade de Machy¹⁷, et sans le voisinage de la Galerie de Robert. C'est un lambeau de Virgile mis à côté d'un lambeau de Lucain (ADHEMAR 1963 : 174).

Cette affirmation concernant les effets que provoquent la disposition des œuvres au Salon et les choix que fait Chardin sur la perception du visiteur, engendre une réflexion au sujet de la relation qui s'établit entre les œuvres exposées au Salon, la présentation de ces dernières, voire le pouvoir discursif de la mise en exposition construite par le tapissier et le public. Les choix faits dans la mise en exposition des œuvres dans certaines circonstances peuvent être bénéfiques pour certains tableaux, tandis qu'en d'autres cas le voisinage n'est pas aussi heureux, ce qui influence, comme le fait remarquer Diderot, sa perception ainsi que le discours critique qui s'en suit.

Le contrôle qu'exerce l'Académie sur le tapissier et incidemment sur le discours proposé dans l'accrochage des œuvres demeure limité à certains éléments, tels que, rappelons-le, le respect de la hiérarchie des genres et l'usage de la symétrie dans la disposition des œuvres. Chardin imprègne de sa vision la mise en exposition des œuvres au Salon et il devient évident, comme le souligne Gérard Georges Lemaire, que : « [...] Chardin a innové en un point ; il dispose les oeuvres les unes à côté des autres en provoquant des rapprochements troublants, qui ont une saveur spirituelle et peut-être une once d'humour » (LEMAIRE 2004 : 42). De nombreux écrits témoignent des particularités du travail de Chardin comme tapissier et les réflexions concernant le choix de l'accrochage et de la cohabitation de certaines oeuvres y sont nettement mises en relief. Diderot souligne, entre autres, dans son Salon de 1769 que :

¹⁶ Hubert Robert (1733-1808), « Grande Galerie antique, éclairée du fond », sous le numéro 106 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 23).

¹⁷ Pierre Antoine De Machy (1723-1807), « Le Péristyle du Louvre, & la Démolition de l'Hôtel Rouillé. / Tableau de 4 pieds de large, sur 2 pieds 9 pouces de haut », sous le numéro 57 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 15).

Ce tapissier Chardin est un espiègle de première force, il est enchanté quand il a fait quelques bonnes malices ; il est vrai qu'elles tournent toutes au profit des artistes et du public : du public, qu'il met à portée de s'éclairer par des comparaisons rapprochées ; des artistes entre lesquels il établit une lutte tout à fait périlleuse. Il a joué cette année un tour pendable à Greuze, en plaçant l'*Enfant qui joue avec le chien noir* entre *Jeune Fille qui fait la prière à l'Amour*, et *celle qui envoie un baiser* ; il a trouvé le moyen, avec un tableau de l'artiste, d'en tuer deux autres. C'est une bonne leçon, mais elle est cruelle. En nous montrant deux Louthembourg au-dessous de Casanove, il n'a sûrement pas consulté le premier ; en opposant face à face les pastels de La Tour à ceux de Perroneau, il a interdit à celui-ci l'entrée du Salon (ASSEZAT 1966 : 445-446).

Diderot mentionne l'apport et l'importance des effets que peuvent avoir la disposition des œuvres sur le spectateur, d'une part, et sur les artistes voire les œuvres d'art elles-mêmes, d'autre part. Les particularités et les qualités des accrochages de Chardin, d'où naissent ces comparaisons, permettent l'exercice de la faculté de juger des personnes qui visitent l'exposition – nous y reviendrons dans le prochain chapitre. L'imbrication de ces jeux d'échanges entre les œuvres construit la base du discours expographique mis en place par Chardin. À plusieurs moments, Diderot décrit comment ces points d'ancrage narratifs affectent sa lecture des œuvres et de l'exposition. Par exemple en 1765, à propos de la mise en exposition de certaines œuvres de Joseph Vernet (1714-1789), il s'exclame :

[...] imaginez que cet espiègle de Chardin a placé du même côté, et à la même hauteur, deux morceaux de Vernet et cinq morceaux de lui [Chardin], qui sont autant de chefs-d'œuvres de vérité, de couleurs et d'harmonie. Monsieur Chardin, on ne fait pas de ces tours-là à un confrère ; vous n'avez pas besoin de ce repoussoir pour vous faire venir en avant (ADHEMAR 1960 : 110).

Comme le fait remarquer Diderot, la mise en exposition dans certaines circonstances peut être bénéfique pour les tableaux, tandis que dans d'autres cas le voisinage n'est pas toujours heureux. La disposition générale des objets dans l'espace physique du Salon permet aux qualités et aux caractères de chacune des œuvres de s'épanouir, et c'est dans ce déploiement que les relations entre les œuvres vont apparaître et que le visiteur les détectera. Le propos de Chardin émerge de l'ensemble et le visiteur n'a qu'à se laisser guider par ce discours. Diderot n'est pas le seul à déceler dans le travail de Chardin cette volonté de produire un

arrangement dynamique et producteur de sens. C'est le cas également de l'abbé Philippe Bridard de La Garde (1710(?)-1767) qui dans son commentaire sur le Salon de 1767 (Figure 3.3) propose une corrélation entre la production picturale de Chardin et le résultat de l'accrochage qu'il construit au Salon. Tout au long de la description qu'il fait des œuvres de l'artiste, l'auteur mentionne la capacité dont Chardin dispose pour construire et instruire des interactions et une communication entre les divers caractères et couleurs présents dans ses compositions. Il termine son propos en précisant que c'est bien Chardin qui s'occupe de la mise en exposition des œuvres au Salon, consignnant une relation entre les deux réalisations de l'artiste.

Parmi les séduisantes productions dont monsieur Chardin enrichit depuis longtems le salon, on met à la première classe les groupes d'instruments de musique qu'il a peints cette année pour les appartemens de Bellevue. L'illusion est si frappante [*sic*] qu'on croit voir dans ces tableaux le miroir de la nature, ou ce qui revient au même la nature dans un miroir. L'art de disposer les objets de manière qu'ils produisent de grandes masses de jours et d'ombres, qui le mirent les uns et les autres et que leurs couleurs se communiquent leurs nuances; il est supérieurement entendu. On peut dire que l'auteur judicieux arrange et voit bien la nature, qu'il sait la lire, la juger et l'imiter en tout.

Le public sera peut-être bien aise d'apprendre que c'est aux soins de Mr. Chardin qu'il doit l'ordre et la décoration du Salon (BRIDARD DE LA GARDE 1767B ; 25-26).

Comme le précise l'abbé Bridard de La Garde, ces arrangements démontrent la capacité de Chardin à sentir, à lire et à construire une structure sensible, tant dans ses propres œuvres que dans le déploiement des objets d'art au Salon. La parenté que souligne l'auteur entre les deux réalisations de l'artiste démontre bien les répercussions que peuvent avoir la vision, la personnalité et les intérêts d'un homme sur ses différentes productions. Par conséquent, ce sont les mêmes types d'interactions que Chardin propose entre les caractères picturaux tant dans ses tableaux que dans la mise en place des œuvres au Salon. Chardin possède certainement une sensibilité particulière qu'il met à profit et qui lui permet de développer ses outils et sa singularité comme tapissier comme le souligne Diderot dans son Salon de 1765 lorsqu'il écrit : « J'aime à voir que Chardin pense et sente bien » (ADHEMAR 1960 : 123).

2.1.3.3 Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné

L'auteur d'un commentaire critique qui s'est introduit dans le Salon carré en 1779 quelques jours avant l'ouverture officielle de l'exposition fait remarquer combien le choix des places attribuées aux tableaux par le tapissier est porteur de sens et détermine les répercussions qu'ils ont sur le public. Il décrit ainsi dans *Le Visionnaire, ou Lettres Sur les ouvrages exposés au Salon* ce qu'il y a observé :

Je remarquai particulièrement deux personnes qui se donnoient beaucoup de mouvement : l'un d'eux étoit chargé de présider à l'arrangement de tous ces Ouvrages. Je crus appercevoir que celui qui avoit le moins d'affaires, paroissoit le plus affairé ; & je compris, à leurs propos, que les Artistes dont les Ouvrages paroissoient pour la première ou la seconde fois, que le Public pouvoit désirer le plus de connoître, & qui avoient le plus besoin d'en être connus, seroient, pour la plupart, les moins bien vus (DELOYNES 1980-0205 : 5).

Ce propos souligne la présence du tapissier sur les lieux, sans le nommer – nous savons qu'il s'agit de Lagrenée l'aîné – tout en attirant l'attention sur l'importance de la hiérarchie, non pas simplement des genres, mais aussi de la hiérarchie académique dans les choix qu'il fait lors de la mise en place des oeuvres. Le deuxième individu dont il est question est probablement l'un des ouvriers qui travaille au montage de l'exposition. Pourtant, l'auteur d'un commentaire dans le *Journal de Paris* souligne que :

Nous commencerons notre examen dans la Peinture, par les tableaux d'Histoire, sans observer l'ordre Académique des Artistes ; nous ne le connoissons point. D'ailleurs cet ordre dispaeroit au Sallon, où les ouvrages de chacun sont dispersés & placés ça et là pour former sans doute une décoration plus agréable aux Yeux (JOURNAL DE PARIS 1779B : 4).

L'opposition entre les deux témoignages permet de mettre en perspective que, d'une part, Lagrenée considère la hiérarchie académique qu'il doit respecter, tandis que, d'autre part, la composition finale ne laisse pas transparaître cette caractéristique. Par contre, la hiérarchie des genres est bien présente et facilement identifiable pour les visiteurs. De plus, la présence d'un axe central, d'une symétrie marquée, très souvent soulignée dans les commentaires,

permet de constater que Lagrenée suit les indications implicitement mises en place par l'Académie comme le considère l'auteur d'une critique parue dans le *Journal encyclopédique* en octobre 1779 : « Dans le milieu du mur qui regarde les croisées, est placé le portrait en pied de monseigneur comte d'Artois par monsieur Callet¹⁸ » (DELOYNES 1980-1337 : 93).

Outre la présence du discours académique clairement identifiée, l'apport de ce tapissier se laisse entendre à travers les commentaires de certains autres Salonnières¹⁹. Entre autres, en parlant du tableau de l'artiste Louis Jean-Jacques Durameau (1733-1796), *Le combat d'Entelle et de Darès*²⁰, un inconnu rapporte les paroles du Dieu du Goût : « Je sais que ce défaut que je ne regarde pas comme un grand mal est peut-être rendu plus sensible par l'opposition des Tableaux qui l'entourent ; mais voilà le reproche qu'au premier coup d'oeil le Public pourra lui faire » (DELOYNES 1980-0205 : 26). La présence du discours du tapissier s'appréhende surtout dans ce type de remarques et dans les comparaisons que les visiteurs instruisent entre les œuvres présentées qui émergent définitivement des choix faits et mis en place par Lagrenée dans la disposition des œuvres.

2.1.3.4 Amédée Van Loo

Si Van Loo se décide enfin à accepter à reconduire le rôle de tapissier en 1785, c'est que l'Académie et le directeur des Bâtiments du roi lui accordent ce qu'il veut. Le 30 juin 1785, soit un peu plus d'un mois et demi avant l'ouverture du Salon, Pierre écrit à d'Angiviller :

¹⁸ Antoine-François Callet (1741-1823), « Le Portrait de Monseigneur le Comte d'Artois. / Tableau de 7 pieds 8 pouces de haut, sur 5 pieds 2 pouces de large », sous le numéro 165 (JANSON 1977-1978 : 1779, 33).

¹⁹ Ce terme qui date de la fin du XIX^e siècle est employé pour nommer les journalistes, les critiques d'art qui rendent compte des Salons. Même si ce mot n'existe pas comme tel au XVIII^e siècle, sa définition résume tout à fait l'usage que j'en ferai tout au long de cette thèse.

²⁰ Louis-Jacques Durameau (1733-1796), « Combat d'Entelle & de Darès. / Dans les jeux funèbres qu'Enée fait célébrer en Sicile, chez le Roi Aceste, sur le tombeau d'Anchise, son Père, ce Héros sépare ces deux Athlètes & sauve Darès de la fureur du vieux d'Entelle », sous le numéro 34 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 11).

M. *Vanloo*, décidé, auroit désiré faire un grand établissement qui auroit été pour toujours, la première dépense fournie; il sent qu'actuellement le tems est trop court, mais il désirait que vous envoyassiez à M. *Brébion* un ordre très prompt de lui faire fournir les planches et les fers nécessaires, dont le détail est superflu ici, parce qu'il commencerait dès à présent ses préparations. Son principal objet seroit de faire une combinaison telle qu'il ne fût pas obligé de mettre des tableaux sur la corniche; par cet arrangement les tableaux ordonnés pour le Roy seroient mieux placés. Voilà, M. le comte, ce qui demande de l'expédition puisque M. *Vanloo*, redécidé à suivre, oublie les chagrins qu'il a essayés, pour ne s'occuper que du mieux (FURCY-RAYNAUD 1906 : t. 22, 119-120).

On constate que Van Loo possède une vision et démontre une intention de ce que devrait être la présentation des œuvres au Salon. La mise en espace joue un rôle prépondérant dans la conception qu'il se fait de cette exposition. Il semble que Van Loo tienne à construire une distribution qui avantage chacune des œuvres, ce qui demande un laps de temps conséquent pour la préparation de l'exposition. L'expérience de 1783 lui a permis de déterminer certaines caractéristiques qu'il veut mettre en pratique, et après s'être concerté avec Maximilien Brébion, ce dernier écrit, le 23 juillet 1785, au comte d'Angiviller pour lui faire part du déroulement des préparatifs pour le Salon de cette année :

Conformément à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, j'ai conféré avec M. Vanloo chargé de l'arrangement du Sallon cette année pour constater, Monsieur le Comte, conjointement avec lui, la sorte de fourniture en planches et serrurerie la mieux capable de remplir vos vues, pour que particulièrement les tableaux que vous avez ordonnés pour le Roy, soient placés avantageusement. Comme il suit la disposition que projette M. Van Loo, d'accord avec M. Pierre, qu'on ne placera point de tableaux au-dessus de la grande corniche, cette bonne disposition oblige à suppléer pour avoir assés de place par quelques parties de cloisons près des fenêtres pour placer de moyens et petits tableaux. Ces cloisons seront disposées de manière à servir dans toutes les expositions ; et, par les arrangemens concertés, on préviendroit à chaque Exposition cette quantité de trous et raccordements qui s'ensuivent au carreau (GUIFFREY 1873 : 70-71).

Pour Van Loo les œuvres ne devraient pas être accrochées au-dessus de la corniche dans un endroit si haut perché qui ne laisse aucunement le loisir au public de les contempler. La mise en place de cloisons²¹ lui permet de disposer de plus d'espace d'accrochage et ainsi de placer

²¹ Le coût total estimé pour la construction de ces éléments amovibles, qui seront réutilisés par la suite lors des autres expositions, est de 2400 livres (GUIFFREY 1873 : 71).

avantageusement un plus grand nombre d'oeuvres. La quantité de tableaux présentés chaque année au Salon oblige à repenser l'espace d'accrochage et à considérer certaines des transformations, surtout que la superficie du lieu reste toujours la même (Tableau 1.3). Par contre, il n'est pas certain que ces cloisons aient été construites à temps pour le Salon de 1785, car nul commentaire n'en fait mention et les dépenses liées à la comptabilité du Salon et de l'Académie ne relatent aucun fait à ce sujet. Pour rassurer le directeur des Bâtiments du roi, et avec l'accord de l'Académie, M. Brébion souligne le fait que les œuvres d'histoire commandées pour le Salon par d'Angiviller, restent au centre des préoccupations du tapissier. Le discours de l'Académie est toujours présent et pris en compte dans les éléments à considérer dans le développement de la mise en exposition.

2.2 La présence du discours expographique

Comme je l'ai fait remarquer dans le premier chapitre, l'entrée dans l'espace du Salon comporte plusieurs étapes qui construisent l'horizon d'attente du public ; la traversée de la Cour de la Reine, la montée de l'escalier et enfin la découverte de la salle préparent le spectateur à recevoir et apprivoiser les œuvres et l'exposition elle-même. La relation entre la mise en exposition et le visiteur sera mise au premier plan dans cette tentative de restituer l'émergence de ce discours expographique pour lui conférer une certaine matérialité même si elle semble souvent se défiler. L'émergence du discours expographique et de la mise en exposition se dévoile sous le regard du public, et indirectement le nôtre, par l'entremise des commentaires et des écrits qui concernent l'exposition. Un chassé-croisé entre les écrits de diverse nature et les illustrations de Gabriel de Saint-Aubin et de Pietro-Antonio Martini permet de découvrir et de cerner l'usage de ces conventions dans le développement du discours expographique et de son émergence.

Diderot écrit en 1767 : « De quelque manière que des objets inanimés soient disposés les uns à côté des autres, je ne dirai qu'ils groupent que, quand ils sont liés ensemble par quelque fonction commune » (ADHEMAR 1963 : 83). Le rôle du tapissier est justement de grouper les œuvres pour qu'en ressorte non pas toujours un rôle analogue, mais bien certaines caractéristiques d'œuvres parentes afin de proposer des échanges entre les toiles. L'usage des

conventions dans le développement de la mise en exposition et du discours expographique est central dans l'élaboration d'une structure constructive et langagière connue et reconnue par le public qui visite le Salon. Les cinq conventions définies préalablement deviennent les instruments de l'ordonnance qui permettent la composition du discours expographique. Elles se juxtaposent, se mêlent et s'entremêlent afin de guider le visiteur du Salon dans la découverte de l'exposition. Une à une, chacune de ces règles sera mise en perspective dans l'élaboration du propos de chaque Salon à l'étude dans cette recherche et permettra de déterminer la présence et surtout l'émergence des caractéristiques du discours expographique et, par ricochet, celui des tapissiers. Un regard porté sur chacun des Salons (1753, 1767, 1779 et 1785) apportera une meilleure appréhension de l'usage des conventions et de l'émergence du discours.

2.2.1 L'utilisation des conventions par le tapissier

L'accrochage à touche-touche, cette simple règle caractérise dans les faits toute mise en exposition d'œuvres au XVIII^e siècle. Elle est facilement identifiable dans les illustrations des Salons produites tant par Saint-Aubin que par Martini. Elle permet au tapissier, d'un point de vue simplement spatial, de gérer et d'accrocher tous les tableaux destinés à l'exposition. De plus, la proximité qu'elle crée entre les œuvres permet de construire des rapprochements entre les diverses caractéristiques de chacune d'elles. La juxtaposition et la composition de cette mosaïque picturale sur l'ensemble des murs de la salle créent l'impression d'une seconde paroi autour du Salon carré. Cette structure qui semble presque autonome se substitue en quelque sorte à l'architecture même de l'espace d'exposition en suggérant une impression irréelle et immatérielle d'un espace autre. Les œuvres deviennent des fenêtres ouvertes sur le monde, le monde de l'imaginaire. C'est peut-être dans ce but que l'Académie, qui possède une collection de dessins, de peintures et d'estampes expose ses œuvres à l'intérieur de ses propres locaux (Figure 2.1). Outre la présence de cet accrochage à touche-touche qui permet au tapissier de construire une mise en exposition intense et discursive, l'usage de la convention du goût est, quant à elle, beaucoup plus difficile à déterminer dans le travail du tapissier. Comme le goût appartient à tous, mais que c'est son utilisation assidue et l'éducation qui permettent son développement, le tapissier en tant

qu'artiste et les gens qui fréquentent de façon répétée le Salon finissent pas posséder ce goût, ou du moins un certain goût. Ainsi, lorsqu'il est question de gens de goût, il est nécessaire de considérer toutes les personnes, tel que le souligne ce commentaire :

Le spectacle des Ouvrages de l'Art agit bien diversement sur un peuple éclairé & sensible. Le plus grand nombre appelé par le besoin de jouir, goûte les plaisirs de ses productions, sans connoître la cause. À la vue d'un beau Tableau, on ne sait souvent quel sens est ému, on ne peut se rendre compte de la sensation intérieure qu'on éprouve lors même qu'on est convaincu de l'illusion.

[...] Les Ouvrages de l'art intéressent donc toutes les classes de citoyens sensibles & toutes les sortes de bons esprits : malheur à celui qui seroit indifférent à leurs charmes (SOULAVIE 1785 : 1-2).

Le charme qu'exercent les œuvres sur le public lui permet de développer avec le temps des dispositions particulières face aux productions artistiques et ainsi de cultiver son goût. La pratique assidue et régulière mènera éventuellement le particulier à porter un jugement sur les œuvres ainsi qu'à déceler et décoder le discours expographique de l'exposition.

La convention de caractères s'inscrit, quant à elle, explicitement dans la mise en exposition et s'exprime clairement à travers les multiples écrits critiques qui paraissent au sujet des Salons. Elle émerge le plus souvent sous la forme des caractéristiques esthétiques, visuelles et matérielles des œuvres comme le fait judicieusement remarquer Jacques Lacombe en 1753 : « On distingue dans la Peinture trois parties capitales, la *Composition*, le *Dessein*, le *Coloris* » (LACOMBE 1753 : 9). Même si les illustrations des Salons de Gabriel de Saint-Aubin ou de Pietro-Antonio Martini ne permettent pas de bien distinguer les divers caractères spécifiques de chacun des tableaux, les commentaires écrits sont quant à eux plus spécifiques sur ce point et permettent de déterminer le rôle de cette convention dans le développement du discours expographique. L'usage de la convention de caractère par le tapissier construit les relations et les interactions entre les œuvres exposées à partir de critères spécifiques. Le discours expographique se dévoile au visiteur par l'entremise de ces caractères et plusieurs commentaires relèvent la présence de cette convention, tels que l'auteur de l'*Avant coureur* en 1767 qui fait remarquer : « Une composition gracieuse, un coloris suave et brillant, une touche délicate appellent l'amateur et fixent ses regards sur les tableaux » (DELOYNES 1980-1301 : 193). Dans ce sens, les caractères des œuvres et la disposition de ces dernières dans

l'espace permettent d'inscrire un discours au sein de l'exposition qui amène le visiteur à développer une argumentation et un discours. L'analyse des textes demeure le meilleur moyen de saisir sa présence et l'impact qu'elle provoque sur les visiteurs : « Voilà un bien beau Tableau²² ! Que la composition en est ingénieuse, remplie de feu et d'action ! quelle fierté de coloris ! quelle beauté d'exécution ! » (DELOYNES 1980-0205 : 15). La connaissance, mais surtout l'identification de certains de ces caractères dans les œuvres, tant par le tapissier que par le public, devient le point de départ pour la construction d'une composition ou d'un commentaire sur les productions des artistes. Les caractères des œuvres permettent de construire la critique et de développer le point de vue de l'auteur, des autres visiteurs et des lecteurs. Ainsi, la convention de caractères demeure sans contredit l'une des règles les plus évidentes à déceler dans les propos des critiques, car elle leur permet d'exprimer leur opinion et de construire une argumentation précise, tant sur les tableaux que sur l'exposition. Des réflexions concernant le Salon de 1785 telles que : « On peut considérer sous plusieurs points de vue un Tableau. On y distingue en général la composition, l'expression, le dessin, le coloris » (SOULAVIE 1785 : 8), ou : « De la noblesse dans la composition, de la beauté dans l'ordonnance, de l'harmonie dans les effets, jointe à cette douce tranquillité qu'exige le sujet » (DELOYNES 1980-0326 : 14), positionnent les assises d'un jugement réfléchi et élaboré à partir de règles précises. La convention des caractères demeure ainsi le principal outil pour formuler la critique et construire la comparaison entre les tableaux. Les qualités formelles des œuvres se devinent aisément et le discours expographique les place en valeur.

La convention suivante, celle de la hiérarchie des genres, imposée au tapissier par l'Académie lui permet de proposer une répartition qui paraît faciliter la mise en place de centres d'intérêts conceptuels en plus d'imposer un premier regroupement d'œuvres de dimensions similaires qui orneront le haut et le bas des murs (UDO VAN DE SANDT 1984 : 80). La présence de la hiérarchie des genres dans la disposition des œuvres au Salon est plus facile à suivre et à identifier grâce aux illustrations des Salons. Les tableaux qui apparaissent

²² François-André Vincent (1746-1816), « Le Président Molé, saisi par les factieux, au temps des guerres de la fronde. La scène se passe près de la Croix du Trahoir. / Ce tableau, de 10 pieds carrés, est pour le Roi », sous le numéro 155 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 31).

dans le haut des murs sont de dimensions plus imposantes et se rapportent plus spécifiquement aux genres les plus nobles, dans une logique hiérarchique : le haut vs le bas, le grand vs le petit. Certains pourront affirmer qu'il est rationnel de mettre les petits tableaux au niveau de l'oeil, donnant ainsi la possibilité de mieux les voir. Cela dit, il reste que les « grandes machines », placées dans le haut des murs, deviennent les seuls tableaux que tous ont la possibilité d'apprécier, compte tenu de la foule qui visite le Salon. La hauteur de l'accrochage devient par conséquent un avantage et une marque de prestige. Malgré cette évidence la production de certains artistes, dont Oudry avec son grand tableau représentant une scène de chasse en 1753, est exposée en hauteur²³ (Figure 3.1). La raison en est simple : la dimension de l'œuvre reprend celle des grands tableaux d'histoire pour un sujet qui, lui, est cependant d'un tout autre ordre hiérarchique. Même si quelques exceptions existent, dans la majorité des cas, la règle est d'or.

Au Salon de 1767, une observation sur la construction de la mise en exposition révèle que la hiérarchie des genres, comme convention, influence et construit le discours de l'exposition : « En général on a remarqué sur la peinture que la palette du Salon, si l'on peut s'exprimer ainsi, est montée de tous de trois ou quatre degrés plus haut que les années précédentes dans le genre de l'histoire et surtout dans les grands tableaux » (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 115). La hauteur à laquelle les œuvres sont exposées est vraisemblablement un des éléments marquants de l'exposition et cette remarque met en perspective la filiation entre hiérarchie des genres et l'accrochage des tableaux ; les genres les plus nobles au-dessus des autres (FORT 1999 : 38). Dans son *Tableau de Paris*, Sébastien Mercier (1740-1814), vers 1780, remet en question le respect de la hiérarchie des genres dans la mise en exposition du Salon de 1779. Il écrit :

On y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme un pouce, à hauteur d'appui. Le sacré, le profane, le pathétique, le grotesque, tous les sujets d'histoire et fabuleux y sont traités et pêle-mêle arrangés ; c'est la confusion même. Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplent (LEMAIRE 2004 : 42).

²³ C'est de ce tableau dont il est peut-être question dans la lettre de David datée du 8 août 1785 où ce dernier sollicite une place favorable pour son tableau le *Serment des Horaces* (Sect. 1.3.1, chap. I et n. 51, chap. I).

Tout en spécifiant que les grands tableaux sont en hauteur et que les plus petits demeurent à porté de vue, ce qui respecte d'un point de vue général la hiérarchie, il soutient que les divers types de productions artistiques sont présentés sans aucun ordre précis. Cette contradiction permet de se questionner sur les réelles intentions de Mercier : est-ce une critique de l'exposition qu'il veut faire ou bien un commentaire sur le public du Salon ? De ce fait, Sébastien Mercier semble insensible aux effets que l'exposition provoque chez la majorité des visiteurs. Pourtant, la mise en exposition reproduite dans les œuvres de Saint-Aubin semble au contraire montrer que la hiérarchie des genres est respectée et même mise en valeur (Figure 3.1, 3.2, 3.4 et 3.6). Les genres nobles sont placés au-dessus des genres de second ordre. Les grands tableaux d'histoire, les allégories et les scènes religieuses surplombent l'espace, tandis que les tableaux de fleurs ou de rocailles, de plus petites dimensions, longent la bordure inférieure de la mise en exposition. À la faveur de cette démonstration, la hiérarchie des genres serait donc respectée physiquement. Les genres nobles, par leur emplacement et leur proximité du plafond, semblent se rapprocher du sacré. Plus particulièrement, l'œuvre du Salon de 1779 met l'accent sur cette idée souveraine du céleste, par la présence, dans le haut de l'œuvre, d'une allégorie²⁴ à la gloire du comte d'Angiviller, rappelant ainsi la communion entre hiérarchie des genres et hiérarchie sociale. Dans un commentaire que l'on retrouve à la fin de la pièce *épisodi-critique* du *Figaro au Sallon* en 1785, Figaro démontre justement à quel point la mise en exposition est liée à la réalité sociale (Figure 3.6).

Convenez, Excellence, que le Sallon de Peinture tel qu'il est, c'est-à-dire, composé de tableaux de tous les genres, est bien, au mouvement près, l'image fidèle du monde. Les grands sont plus élevés que les petits, & ne valent pas mieux : les vertus y sont maniérées ou trop sévères ; les vices y sont aimables, & ainsi que dans le monde on y voit de belles femmes & de pauvres Figures contrefaites, estropiées ... (PUJOLX 1785 : 23-24).

²⁴ « Au centre, des amours présentent un médaillon sculpté du comte d'Angiviller, identifié grâce aux armoiries qui l'accompagnent. Sur la nuée trône Apollon, la lyre à la main. Il est entouré des allégories des Arts. (La sculpture, la peinture et l'architecture). À sa droite, une sculpture symbolisant la Vérité [...] fait face au Temps [...]. Plus loin, [...] la Renommée agite ses trompettes». Pour une description complète, voir SAHUT 1996 : 137.

Ce court extrait établit que tout l'effet recherché par l'utilisation de cette convention dans la disposition des œuvres est efficace et qu'elle joue sur l'esprit du public. Dans ce sens, la convention hiérarchique devient un guide pour le tapissier dans la construction de la mise en exposition, mais aussi un guide de lecture pour le visiteur. La prégnance du grand genre, tant dans le nombre de tableaux d'histoire présents au Salon que dans la construction de l'arrangement des œuvres, se retrouve dans le choix des œuvres critiquées et dans la logique d'écriture de certains auteurs. Nous y reviendrons au troisième chapitre.

Enfin, la dernière convention qui est en fait le résultat de l'assemblage de plusieurs autres, apparaît au Salon à travers les commentaires des ouvrages critiques. Garrigues de Froment met en relief la convention d'harmonie en écrivant en 1753 : « En voilà sans doute assez, Monsieur, pour rallentir le premier mouvement de votre curiosité : vous avez déjà tout lieu de croire, que le Salon est parfaitement décoré » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 13). L'impression générale de l'exposition reste un jugement personnel qui correspond à une perception face à l'ensemble et surtout au respect et au résultat de l'assemblage de toutes les autres conventions. L'auteur ajoute vers la fin de son propos : « J'ai dit, ou je me trompe fort, qu'il faut de bons yeux pour voir le Salon, pour sçavoir apprécier les ouvrages, qui le décorent. Je demande à présent pourquoi les bons yeux sont si rares » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 32). L'harmonie qui apparaît comme une évidence à ses yeux ne se révèle sans doute pas toujours de manière aussi frappante pour d'autres. Ainsi, certains peuvent affirmer que l'ensemble propose une mise en exposition qui est harmonieuse, tandis que d'autres trouvent au contraire, comme cet auteur anonyme en 1779, que : « Cette multitude de Tableaux, en me faisant en général le plus grand plaisir, ne laisseroit néanmoins dans mon esprit qu'une confusion d'idées » (DELOYNES 1980-0205 : 5). Cette convention détermine et définit le résultat du travail du tapissier d'un point de vue général. Pourtant, elle apparaît dans la remarque des visiteurs, et ce, de plus en plus, comme une valeur intrinsèque à la composition des tableaux au même titre que les caractères, comme le souligne Diderot en 1767 à propos du travail de Chardin comme peintre :

On dit de celui-ci qu'il a un [*sic*] technique qui lui est propre et qu'il se sert autant de son pinceau que de son pinceau. Je ne sais ce qui en est ; et ce qu'il y a de sûr, c'est que je n'ai jamais connu personne qui l'ait vu travailler. Quoi qu'il en soit, ses compositions appellent indistinctement l'ignorant et le connaisseur. C'est une vigueur de couleur incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un goût dans l'assortiment et l'ordonnance [...] (ADHEMAR 1963 : 128).

La convention d'harmonie semble s'éveiller dans l'esprit des critiques. C'est peut-être son usage répété comme convention dans l'élaboration de la mise en exposition et la fréquentation assidue aux expositions qui se fait sentir. La volonté pédagogique de l'Académie et l'éducation du public conduisent à des résultats convergents.

La nouveauté qui semble lier l'harmonie à la réussite d'une œuvre apparaît de plus en plus clairement en 1785. Cette convention devient un élément si important qu'elle semble surpasser les autres normes de la production artistique : « Cet Ouvrage²⁵ n'est pas selon les règles de l'art ; sans harmonie, sans effet » (DELOYNES 1980-0327 : 13). Pour bien des critiques, la réussite d'une œuvre tient à cette règle ; l'importance qui semble être accordée à cette convention devient une marque de prestige tant pour l'œuvre que pour l'artiste : « Il faut laisser aux Peintres d'Histoire les grands effets de l'harmonie » (DELOYNES 1980-0341 : 16). L'harmonie se transforme ainsi en un principe qui s'oppose à tout ce qui pourrait rappeler les bas-fonds de la société. De plus, cette même règle, si précieuse pour la composition d'un discours expographique global, s'impose dans le vocabulaire des auteurs au même titre que les caractères ou les autres conventions : « Il est fâcheux que la couleur n'ait aucun ton décidé, qu'il²⁶ ne se soit servi que d'une lumière vive, dont l'effet est de découper en quelque sorte les objets sur lesquels elle doit être réfléchie, & qu'il l'ait distribuée par

²⁵ Jean-Jacques François Barbier (1738-1826), « Jupiter endormi sur le Mont-Ida. / Ce Tableau de 8 pieds ½ de haut, sur 7 pieds de large, est le morceau de réception de l'Auteur », sous le numéro 134 (JANSON 1977-1978 : 1785, 33).

²⁶ Jean-Baptiste Baron Regnault ou Renaud (1754-1829), « Mort de Priam. / Priam voyant la fille de Troye livrée aux ennemis & aux flammes, s'étoit réfugié avec Hecube sa femme, & ses filles, dans une cour du Palais, près d'un Autel consacré aux Dieux Pénates. Polite, son fils, poursuivi par Pyrrhus, vient expirer à la vue de ses parens; ce père fortuné voulant venger la mort de Polite, tombe sous le fer de Pyrrhus qui l'immole sur le corps du dernier de ses fils », sous le numéro 106 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 29).

éclats & sans harmonie, ce qui occasionne un papillotage dégoûtant » (M.L.B.D.B. 1785 : 24). La convention d'harmonie est ainsi assimilée, tout comme dans le discours expographique, à la réussite globale de l'œuvre.

Outre la convention du goût qui demeure difficile à cerner, toutes les autres conventions se manifestent dans le travail des tapissiers. Que ce soit visuellement avec les œuvres de Saint-Aubin et de Martini ou dans les divers écrits et publications sur les Salons, les références à ces règles de bases sont abondantes et précises. De plus, l'usage des conventions permet de confirmer que les tapissiers construisent des arrangements volontaires, structurés et discursifs.

2.2.2 L'émergence du discours expographique et du discours des tapissiers

La mise en exposition émerge à travers de multiples commentaires écrits qui font découvrir la complexité de l'arrangement et permettent de le reconstruire. Le discours expographique se manifeste de manière subtile et presque imprévue pour certains, mais de manière beaucoup plus directe et précise pour d'autres. Avant de prendre à témoin les critiques et de leur donner la parole, il faut pénétrer dans ce lieu et se construire une image mentale de cet espace. Pour ce faire, suivons Jacques Lacombe auteur du texte *Le Salon* lors de son entrée à l'exposition de 1753 :

Quel spectacle enchanteur que l'ensemble des merveilles, qui saisit le premier coup d'oeil ! les sens d'abord frappés, & comme suspendus, s'égarer au milieu de ces richesses éclatantes. [...] la joie, la douleur, le plaisir, l'admiration, enfin tous les sentimens me saisissent tour à tour ; voilà, Monsieur, les effets que la première vûe du Salon produit sur une âme sensible (LACOMBE 1753 : 7-8).

Le pouvoir de l'exposition, et de la mise en exposition par le fait même, apparaît explicitement dans ce commentaire. L'auteur exprime clairement que « les effets » de l'ensemble provoquent diverses émotions et sensations chez lui. Cette remarque met en relief l'émergence de multiples « sentiments » ; sentiments qui prennent tout au long de son commentaire l'apparence d'opinions. L'impact des œuvres, et la réunion de ces dernières

dans cet espace clos, laisse présager le rôle significatif du Salon dans le développement et l'usage de la faculté de juger et de la formation de l'opinion chez les visiteurs. Même si la montée vers l'exposition ne se fait plus de la même manière depuis 1781, l'importance et la prégnance de la mise en exposition, de son impact, demeure, comme en fait foi ce commentaire de 1785:

Monté dans ce Lycée, je reconnus d'abord que tous ces tableaux, les uns bons, les autres mauvais ou passables, les uns coloriés, les autres enluminés, loin d'offrir aux yeux une douce harmonie, formoient entre eux une cacophonie augmentée par l'affluence bruyante des spectateurs. Plusieurs morceaux inférieurs, au milieu de bonnes choses, détonent & faisoient des dissonnances désagréables. On ne consulte point d'ailleurs, pour placer [ces] tableaux, le côté d'où ils prennent la lumière. Il y a des places de faveur ; mais il y en a aussi de très défavorables. Et en général les hauts de la salle éloignent trop les objets ; il faudroit une galerie, & non un Salon (DELOYNES 1980-0341 : 7-8).

Cette citation tirée du *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785* illustre les multiples enjeux qui cohabitent dans l'exposition, qui est présenté comme un établissement public consacré à l'instruction (ACADEMIE FRANÇAISE 1798), et qui influencent la présentation des œuvres et le jugement du spectateur. L'émergence du discours expographique nécessite ces conditions et en découle par le fait même.

L'accrochage des œuvres au Salon de 1753 est le plus difficile à reconstituer, par le peu de précisions que l'on possède, tant visuelles que littéraires, sur l'emplacement exact des tableaux sur les murs (Figure 2.4). La gravure de Saint-Aubin ne donne que peu de détails sur les œuvres elles-mêmes et les commentaires restent peu précis et peu loquace à ce sujet. Il m'a toutefois été possible de replacer précisément quelques-uns des tableaux sur l'image et de regrouper quelques autres par sections. En ce qui concerne le Salon de 1767, le travail a déjà été bien entamé par Jean Adhémar et Jean Seznec dans les années 1960 (Figure 2.5.1, 2.5.2 et 2.5.3). Tout de même, j'ai réussi à reconnaître et ajouter deux autres oeuvres à leur étude, j'y reviendrai plus en détail. L'analyse du Salon de 1779 par Marie-Catherine Sahut est à souligner, car elle a identifié plus de 37 œuvres à partir des textes sur le tableautin de Saint-Aubin, ce qui facilite grandement l'analyse de ce Salon (Figure 2.6). Enfin, l'analyse du Salon de 1785 m'a permis de mettre à profit cette méthode de travail par comparaison. À

partir de la gravure de Martini, j'ai sommairement réussi à identifier 22 des œuvres présentes sur l'image (Figure 2.7). Il est certain qu'un travail plus approfondi et de plus longue haleine permettrait de compléter cette analyse.

2.2.2.1 Salon de 1753 : Jacques Portail

Dans le Salon de 1753, le discours expographique se manifeste par induction plutôt que par une affirmation claire. Certains commentaires permettent de reconstruire quelques-uns des moments porteurs de sens sans toutefois toujours dévoiler l'emplacement exact des tableaux dans l'espace du Salon. Les écrits, tout comme l'illustration de Saint-Aubin, quoique très riches et volubiles dans les descriptions matérielles et esthétiques des tableaux et des relations entre eux avec et dans l'espace, ne permettent pas de bien évaluer les détails de l'accrochage et la position précise des toiles dans l'exposition. Plusieurs des critiques vont positionner les œuvres les unes en rapport aux autres et donner des indices sur le lieu qu'elles occupent dans l'espace du Salon carré, mais la reconstruction du discours expographique reste décousue et imprécise. Par exemple, Garrigues de Froment note que : « Les portraits peints par M. Nattier²⁷ sont placés au-dessus de ceux de M. de la Tour²⁸ » ou « De M. Nattier, je passe à M. Tocqué²⁹ ; leurs Ouvrages se suivent » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 23).

²⁷ Jean-Marc Nattier (1685-1766), « Le Portrait de Madame, fille de M. le Dauphin, à l'âge d'un an, jouant avec un petit chien », sous le numéro 44 du livret, « Le Portrait de Madame Infante Isabelle, en pieds », sous le numéro 45 du livret, « Le Portrait de M. le Prince de Condé, en cuirasse, peint jusqu'aux genouils », sous le numéro 46 du livret, « Le Portrait en Buste de Madame Dufour, Nourrice de Monseigneur le Dauphin », sous le numéro 47 du livret et « Le Portrait de Madame Bouffrey, représentée en Muse, qui dessine. Dans le fond du Tableau se voit le Parnasse », sous le numéro 48 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 15).

²⁸ Maurice Quentin de La Tour (1704-1788), plusieurs portraits, tels que celui de Madame le Comte, Madame de Geli (n. 59 chap. III), Madame de Mondonville, Madame Huet, Mademoiselle Ferrand, Mademoiselle Gabriel, le Marquis de Voyer (n. 50, chap. III), le Marquis de Montalembert, Monsieur de Silvestre (n. 61, chap. III), Monsieur de Bachaumont, Monsieur de Watelet, Monsieur de la Chaussée, Monsieur Duclos, Monsieur de l'Abbé Nolet, Monsieur de la Condamine, Monsieur Dalember (n. 63, chap. III), Moniseur Rousseau et M. Manelli (n. 62, chap. III), sous les numéros de 74 à 91 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 19-20).

²⁹ Louis Tocqué (1696-1772), « Le Portrait de M. le Comte de Kaunitz Rittberg, Ambassadeur d'Angleterre, peint jusqu'aux genouils, en habit uniforme, ayant sa main sur un Casque », sous le numéro 66 du livret, « Le Portrait de M. le Comte d'Albermarle, Ambassadeur d'Angleterre, peint jusqu'aux genouils, en habit uniforme, ayant sa main sur un Casque », sous le numéro 67 du livret, « Le Portait de Madame Danger, sur un Sopha, faisant des Nœuds, aussi peinte jusqu'au genouils »,

Les relations, les comparaisons ou les échanges qui émergent de cette rencontre sont bien présents, mais la zone occupée par les tableaux sur les murs est difficilement identifiable. Ainsi, certains noyaux sont reconstruits en totalité ou en partie. Les interactions qui apparaissent entre les œuvres et qui forment des moments discursifs émergent de l'ensemble. Les auteurs, sans définir l'intégralité de la mise en exposition, reconstruisent des zones porteuses de sens qui influencent et guident le public dans sa visite.

Les écrits critiques, les livrets ainsi que la gravure de Saint-Aubin (Figure 2.4) permettent de repositionner plus ou moins précisément certaines des œuvres dans l'espace. L'analyse de l'accrochage et du discours expographique qui en découle pour le Salon de 1753 se fera en continuité dans le sens des aiguilles d'une montre en commençant par le mur sud pour ensuite passer par les murs ouest (absent de la gravure), nord et est. Il sera ainsi plus facile de suivre les descriptions et de se repositionner mentalement dans l'espace du Salon carré. Tout d'abord, d'un point de vue plus général, les références au mur des croisées, du côté de la Seine, restent des plus incomplètes. Seule, une ou deux remarques en font mention, telle que celle de Huquier qui indique que :

Dans l'embrasure d'une croisée, il y a un Cadre qui renferme plusieurs Portraits en miniature. C'est Monsieur *Drouais* qui en est l'Auteur ; je ne connois qu'un seul de ces Portraits, on dit que c'est celui de M. *Jeliotte*³⁰ [...] Il y en a d'autres aussi en miniature de M. *Venevault*³¹ qui ont beaucoup de mérite : j'en ai reconnu deux, celui de M. Brochant le fils, & celui de M^{lle}. *Bausmenard* de la Comédie Française (HUQUIER 1753 : 32).

sous le numéro 68 du livret et « Un Buste du Portrait de M. le Comte de Waldener », sous le numéro 69 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 18-19).

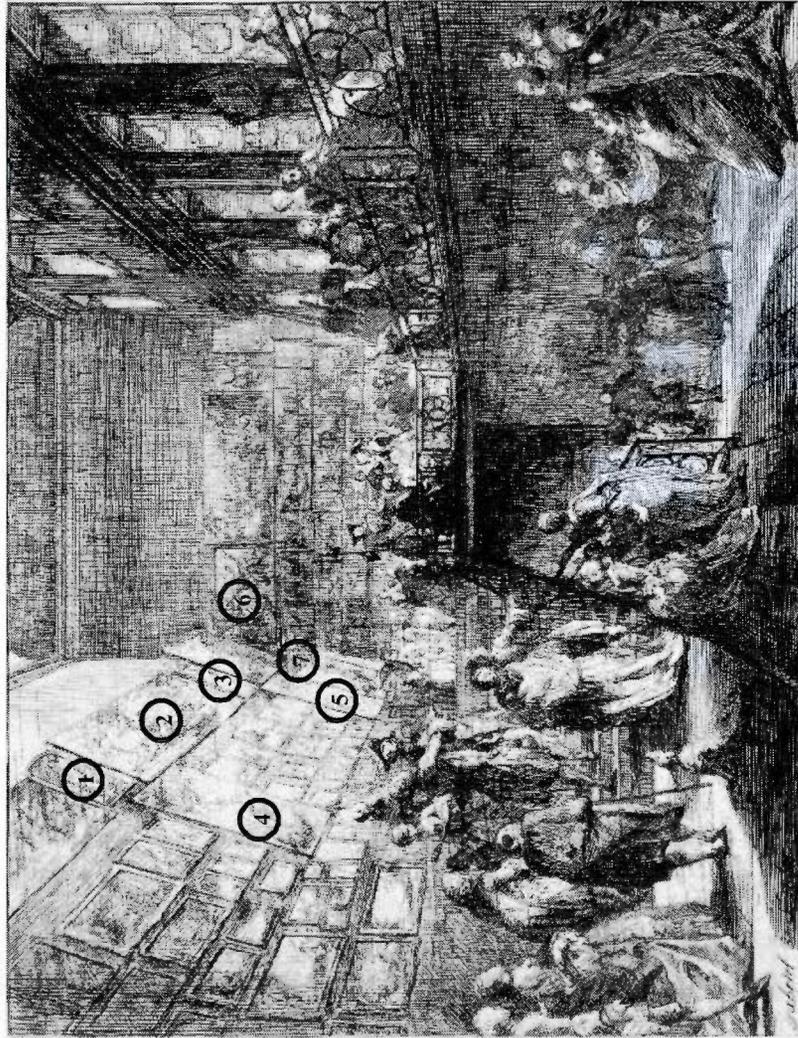
³⁰ François-Hubert Drouais (1727-1775), « Un Cadre qui renferme sous une glace plusieurs Portraits en miniature, sous le même N° », sous le numéro 94 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 22).

³¹ Nicolas Venevault (1696-1775), « Un Cadre qui renferme sous une glace plusieurs Portraits en miniature, sous le même N° », sous le numéro 110 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 25).

Mur nord

Mur est

Mur sud



1. Jean-Bernard Restout (1732-1797), *Roy Assuerus, dans le moment qu'il prononce l'arrêt de mort contre Aman*, n° 1 du livret.
 2. Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), *Dogues qui combattent contre trois loups*, n° 21 du livret.
 3. Jean-Bernard Restout (1732-1797), *Notre Seigneur qui donne les clés à saint Pierre*, n° 2 du livret.
 - 4 et 5. François Boucher (1703-1770), *Le Lever du soleil et Le Coucher du Soleil*, n° 10 du livret.
 - * 6. Pierre Lenfant (1704-1787), *Le Siège de Mons, par l'Armée du Roy, commandé par le Prince de Conti*, n° 103 du livret.
 - * 7. Carle Van Loo (1705-1765)
Groupe d'oeuvres : (voir Figure 3.7.2)
 - *Les donasites*, n° 4 du livret.
 - *La Vierge & l'Enfant Jésus*, n° 5 du livret
 - *Saint Charles Borromée*, n° 6 du livret
 - *Sainte Clotilde Reine de France*, n° 7 du livret
- (JANSON 1977-1978 : 1753).

Figure 2.4 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1753*, 1753, Art Institute of Chicago.

Il est facile d'imaginer comment se construit l'accrochage des œuvres de petites dimensions sur ces espaces restreints près des fenêtres qui ne sont pas des places de choix. L'illustration de Saint-Aubin ne permet toutefois pas de bien saisir cet accrochage, car la gravure ne reproduit pas lesdites œuvres, mais il est possible d'évaluer qu'elles y sont accrochées assez haut (Figure 2.4). Une remarque verbalise, quant à elle, le rôle impérial de la lumière et les désagréments qu'elle peut engendrer sur la perception des œuvres par les visiteurs. En parlant de l'œuvre de l'*Avènement de Henri IV à la couronne de France*³² de l'artiste Delobel, un des auteurs écrit : « Ce Tableau a été placé si désavantageusement dans l'entre-deux des fenêtres, qu'il m'a été impossible d'en rien voir » (LAUGIER 1753 : 50). Bien évidemment, le contre-jour créé par la position de cette œuvre dans l'espace agit sur le regard du visiteur et particulièrement sur la possibilité de bien voir et d'admirer les œuvres qui se trouvent sur les différentes sections de ce mur, entre les croisées, le tapissier est bien obligé d'y placer une certaine partie des œuvres, mais la question demeure entière : comment exerce-t-il ce choix et, surtout, quelles sont les raisons qui le guident, outre le fait que les œuvres sont de plus petits formats.

En ce qui concerne le mur ouest du Salon de 1753, absent de l'illustration qu'en a faite Saint-Aubin, les informations sur l'éventuelle disposition des tableaux sur cette paroi sont presque inexistantes. La seule remarque relevée dans la littérature critique souligne que : « Au-dessus de l'escalier, est un Tableau allégorique à la gloire du Roi. C'est M. de la Joue qui en est l'Auteur³³ » (HUQUIER 1753 : 31). Cette constatation ne permet pas d'identifier l'emplacement précis de la toile sur le mur, mais plutôt de le placer sur la paroi ouest du Salon carré et, ainsi, de le positionner dans l'espace de l'exposition. On peut sans doute présumer que c'est une position intéressante, peut-être centrale, qui fait que les

³² Nicolas Delobel (1693-1763), « Un Sujet allégorique sur l'Avènement d'Henry IV. À la Couronne de France. Tableau en largeur de huit pieds & demi sur quatre & demi de haut », sous le numéro 98 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 22).

³³ Jacques de Lajoue (1687-1761), « Un Tableau représentant une allégorie du Roy. Ce Tableau appartient à Madame de Pompadour », sous le numéro 92 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 21).

visiteurs remarque cette toile. Cette précision pourrait éventuellement permettre de comprendre de quelle manière Portail regroupe les oeuvres en considérant le sujet et le genre hiérarchique auxquels la toile appartient.

En d'autres cas, l'analyse des propos des gazetiers amène à reconstituer l'accrochage des œuvres sur certaines superficies des murs du Salon, dont le mur nord. Notamment avec Pierre Estève dans sa *Lettre à un ami, Sur l'Exposition des Tableaux faite dans le Sallon du Louvre, le 25 Août 1753* qui positionne le tableau de Oudry³⁴ [2]³⁵ au centre du mur, tout en spécifiant que : « Entre les deux Tableaux de M. Restout³⁶ [1 et 3], il y en a un de Oudry qui représente trois groupes de Loup » (ESTEVE 1753 : 8). Le tableau de Oudry qui occupe le centre de ce mur côtoie ainsi ceux de Restout tout en faisant ressortir la présence d'une symétrie dans l'organisation spatiale de cette paroi (Figures 2.4 et 3.7.1). Un autre commentaire, rédigé par La Font de Saint-Yenne confirme l'emplacement de certaines de ces œuvres et ajoute que : « Sur la même ligne est placé un grand tableau du Sieur Restout. C'est l'instant, où le superbe Aman est condamné au gibet par le Roi Assuérus³⁷ » (JOLLET 2001: 289). La position de ces trois œuvres est clairement définie et permet une identification sur l'illustration du Salon (Figure 2.4). De plus, confirmant l'identification des œuvres sur ce mur, Garrigues de Froment mentionne au début de sa critique les tableaux de Boucher [4 et 5] et les situe dans l'espace :

³⁴ Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), « Un grand Tableau en largeur de vingt-deux pieds sur dix de haut, représentant des Dogues qui combattent contre trois Loups, dont un Cervier », sous le numéro 21 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 11).

³⁵ Les numéros entre crochets qui s'inscrivent dans le corps du texte font toujours référence aux œuvres identifiées sur la figure représentant le Salon en question, soit, dans le cas présent, le tableau désigné par le numéro 2 sur la Figure 2.4.

³⁶ Jean-Bernard Restout (1732-1797), « Un grand Tableau ceintré, en hauteur de huit pieds & demi sur sept, représentant le Roy Assuerus, dans le moment qu'il prononce l'arrest de mort contre Aman. *Histoire d'Esther*, cb 7. Ce Tableau est pour le RR. PP. Feuillans », sous le numéro 1 du livret et « Autre en hauteur de huit pieds sur cinq, représentant notre Seigneur qui donne les clefs à S. Pierre », sous les numéros 2 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 7).

³⁷ *Ibid.*

Au-dessus des Tableaux du Lever & du Coucher du Soleil³⁸ M. Restout en a exposé deux, qui sont à peu de chose près de même grandeur que ceux de son Confrère. L'un représente Notre-Seigneur donnant les clefs à S. Pierre³⁹. L'autre, Assuerus prononçant un Arrêt de mort contre Aman⁴⁰ (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 7).

Cette affirmation permet de considérer un autre aspect de la production artistique, mis en perspective dans ce commentaire et qui fait référence à la symétrie : le concept de pendant. Les auteurs permettent ainsi à leurs lecteurs de se positionner dans l'espace du Salon carré et de reconstruire, mentalement l'accrochage de certaines oeuvres. Il est à propos de se questionner sur les intentions de Portail dans cette mise en exposition. D'une part, même si l'oeuvre de Oudry appartient à un genre moins glorieux, celui de la chasse, la place que lui confère le tapissier dans l'exposition, normalement réservée aux tableaux d'histoire, implique une volonté particulière. Est-ce que Portail a voulu rendre hommage à cet académicien et professeur âgé et respecté par l'institution⁴¹ ou est-ce une faveur qu'il lui a accordée pour d'autres raisons ? De plus, comme Restout vient d'être nommé en 1752 au poste de recteur de l'Académie⁴² et Boucher à celui d'adjoint à recteur⁴³, en juillet de la même année, la place de choix que leur offre Portail découle du fait que le tapissier semble tenir compte de la hiérarchie académique dans sa mise en place de l'espace. De plus, Portail joue avec la convention de symétrie en opposant et plaçant des oeuvres de mêmes dimensions qui, dans l'esprit du public, deviennent comparables et complémentaires. En développant l'accrochage, Portail instaure des jeux et des relations entre les oeuvres et amène ainsi le visiteur à s'arrêter et à considérer l'ensemble.

³⁸ François Boucher (1703-1770), « Deux grands Tableaux en hauteur de onze pieds sur neuf de large, sous le même N. dont l'un représente le Lever du Soleil, & l'autre le Coucher. Ces Tableaux doivent s'exécuter en Tapisserie, à la Manufacture Royale des Gobelins, par les Sieurs Cozette & Audran », sous le numéro 10 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 9).

³⁹ (n. 36, chap. II).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Oudry est reçu académicien le 25 février 1719 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. IV, 279) et il devient professeur le 28 septembre 1743 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. V, 351).

⁴² Lors de l'assemblée du 27 mai 1752 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 321).

⁴³ Lors de l'assemblée du 29 juillet 1752 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 326).

Par ailleurs, des spéculations peuvent être faites sur la place occupée par certaines autres œuvres. Par exemple, le premier commentaire émis par La Font de Saint-Yenne au Salon de 1753 concernant le tableau *La dispute de s. Augustin contre les Donatistes* de Carle Van Loo⁴⁴ donne des indices sur sa position dans l'espace. Il écrit : « Vous aurez vu sans doute celui de Sieur Van Loo, remarquable par son emplacement avantageux et par sa grandeur » (JOLLET 2001 : 279). Quel est donc cet emplacement si avantageux dont parle l'auteur ? Comme ce tableau de grande dimension mesure 488 par 366 cm, il est possible de déduire qu'il est accroché en hauteur. En observant la gravure de Saint-Aubin (Figure 2.4), on pourrait être porté à croire que le tableau représenté au centre sur le mur du fond, le mur est, correspond à celui de Van Loo. Tout coïncide pour appuyer cette proposition; la hauteur, la grandeur et l'emplacement avantageux. Pourtant, le commentaire de l'abbé Le Blanc affirme que : « Des trois tableaux qui sont au-dessous de celui-ci⁴⁵, l'un représente la Vierge & l'Enfant Jésus⁴⁶ [...] L'autre représente saint Charles Borromée⁴⁷ [...] Le Tableau de sainte Clotilde Reine de France⁴⁸, qui est au milieu de ces deux-ci ne mérite pas moins d'éloges » (LE BLANC 1753 : 9-11). Le Blanc positionne donc les trois petites œuvres sous la *Dispute des Donatistes* du même artiste en plus de préciser lequel occupe le centre de ce trio. La Font de Saint-Yenne dans son *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, de sculpture et de gravure, écrits à un particulier en province* confirme aussi le regroupement de ces tableaux (JOLLET 2001 : 282-283). Les trois toiles de Van Loo qui se présentent à la verticale ne correspondent pas en nombre ou en format à celles qui se trouvent représentées

⁴⁴ Carle Van Loo (1705-1765), « Un grand Tableau en largeur de seize pieds sur douze de haut, représentant la dispute de S. Augustin contre les Donatistes. Cette conférence se tint à Carthage l'an 410. par ordre de l'Empereur Honorius, en présence du Comte Marcellin. Ce Tableau est destiné pour l'Église des Augustins de la Place des Victoires », sous le numéro 4 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 7-8).

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ « Autre en hauteur de huit pieds sur cinq, représentant la Vierge & l'Enfant Jésus », sous le numéro 5 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 8).

⁴⁷ « Autre de même forme & grandeur, représentant S. Charles Borromée, Archevêque de Milan, prêt-à-porter le Viatique aux malades de cette Ville. Ces deux Tableaux [n° 5 et n° 6 du livret] sont destinés pour l'Église de S. Merry », sous le numéro 6 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 8).

⁴⁸ « Sainte Clotilde Reine de France, faisant sa prière auprès du tombeau de saint Martin. Tableau ceinturé de huit pieds & demi sur cinq de large, fait pour le Roy, & placé dans la Chapelle du grand Commun, à Choisy », sous le numéro 7 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 8).

sur le mur est par Saint-Aubin. De plus, Friedrich Melchior Grimm, auteur de la *Correspondance littéraire*, qui semble ne pas être au courant, ou avoir oublié dans la lancée de sa critique, qu'il y a un tapissier pour ordonner l'accrochage des œuvres au Salon, écrit en parlant des deux tableaux de Boucher⁴⁹ [4 et 5] : « Ce défaut [mauvais coloris] est, cette fois-ci, d'autant plus palpable qu'il a eu la maladresse de placer ses tableaux à côté de ceux de Carle Van Loo » (GRIMM 1877-1882 : t. II, 282) (Figure 2.4). L'auteur instruit donc une relation entre les tableaux de Boucher et ceux de Van Loo et spécifie qu'ils sont placés à proximité les uns des autres. En posant un regard plus attentif à la gravure de Saint-Aubin et en considérant attentivement les informations recueillies dans les commentaires sur l'exposition et dans le livret sur les dimensions des tableaux, il devient possible d'identifier les tableaux de Van Loo [7] à l'extrémité du mur nord, juste à côté d'un Boucher [5] et d'un Restout [3] (Figures 2.4 et 3.7.2). L'emplacement apparaît comme avantageux, tel que le souligne La Font de Saint-Yenne, et la disposition en hauteur parmi les autres tableaux d'histoire décrite par les divers auteurs est conforme, même si l'illustration de Saint-Aubin ne donne pas les détails nécessaires à une identification précise.

Ce moment privilégié dans l'exposition, telle une mini exposition en soi, témoigne d'une prérogative de Van Loo sur la production des autres artistes à ce Salon. De plus, le regroupement de ces oeuvres affirme la volonté de Portail de construire un centre d'intérêt précis et avantageux, qui amène un auteur à écrire : « Il [un auteur] voudroit, à raison de la supériorité des talens de M. C. Vanloo & de la beauté de ses Ouvrages, qu'on en fit une exposition, un Salon à part » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 29). Il faut bien comprendre que si Portail l'avait souhaité, il aurait pu simplement disperser les tableaux de Van Loo sur les murs du Salon, ce qui n'aurait pas produit un tel impact ni permis aux critiques de formuler aussi directement les relations entre ces tableaux. Garrigues de Froment exprime clairement, lui aussi, l'importance et l'effet que ce regroupement des oeuvres de Van Loo provoque chez les spectateurs :

⁴⁹ *Le lever du Soleil et Le Coucher du Soleil*, (n. 38, chap. II).

Que celles que M. Carle Vanloo vient d'exposer sont belles ! Quel pinceau ! quelle couleur ! que de grâces ! quoi de plus séduisant ! En vain fait-on des efforts pour s'arracher du lieu vers lequel presque tous ses Tableaux sont rassemblés ; en vain veut-on finir le tour du Salon qu'on a déjà commencé ; en vain est-on distrait & flatté par je ne sais combien de morceaux tous dans le genre fort au-dessus du médiocre : un charme plus puissant vous entraîne ; le Connoisseur & l'Ignorant y cèdent avec un plaisir presque égal. M. Carle Vanloo les fixe.

Celui de ses Ouvrages, qui arrête le gros des Spectateurs, est une Représentation de S. Charles Borromée⁵⁰ priant au pied de l'Autel ... (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 8).

L'auteur démontre bien le pouvoir et l'influence qu'exerce la mise en exposition sur le regard des visiteurs, qui peinent à détacher leur intérêt de ce point culminant de l'exposition. Il note au passage le fait que les toiles sont toutes réunies dans un espace précis de la salle et que c'est justement cet assemblage qui agit sur le public en général. Garrigues de Froment poursuit sa description et termine la reconstitution de ce noeud en précisant que : « Au-dessous du grand Tableau de S. Augustin⁵¹ est celui de la Vierge & de l'Enfant Jésus⁵² par le même Auteur » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 11) (Figure 2.4). Ainsi, ce centre d'intérêt interpelle une grande partie des visiteurs, ce qui indéniablement se reflète dans le nombre de commentaires à ce sujet, et c'est ce que fait également La Font de Saint-Yenne :

Passons aux autres tableaux de cet auteur [Van Loo]. On voit au-dessous de celui dont je viens de parler⁵³, une représentation de Saint Clothilde⁵⁴, Reine de France mal à genoux devant un tombeau. [...] À côté du tableau de sainte Clotilde on voit une Vierge⁵⁵ du même auteur qui n'est ni sur la terre ni dans le Ciel [...] À côté et sur la même ligne est un tableau du même auteur qui représente saint Charles Borromée⁵⁶ à genoux et en adoration devant le Saint Ciboire (JOLLET 2001: 282-284).

⁵⁰ Carle Van Loo, (n. 47, chap. II).

⁵¹ Carle Van Loo, (n. 44, chap. II).

⁵² Carle Van Loo, (n. 46, chap. II).

⁵³ (n. 44, chap. II).

⁵⁴ (n. 48, chap. II).

⁵⁵ (n. 46, chap. II).

⁵⁶ (n. 47, chap. II).

La facilité avec laquelle il est possible de reconstituer ce point focal dénote de la réussite du travail du tapissier et de sa volonté certaine de souligner l'excellence du travail de l'artiste et l'harmonie des sujets traités par ce dernier. De plus, il faut mentionner que toutes ces oeuvres sont destinées à des lieux de culte religieux, dont la *Vierge à l'Enfant Jésus* et le *Saint-Charles-Borromée* pour l'église Saint-Merri à Paris, et que cette information est présentée dans le livret du Salon. Portail propose donc une mise en relation, non seulement du travail de l'artiste, mais aussi des sujets, ce qui permet aux visiteurs de développer une réflexion sur les qualités esthétiques des oeuvres du fait qu'il propose des réunions efficaces d'oeuvres. Soulignons au passage que Van Loo est élu, lui aussi, adjoint à recteur en mai 1752 et qu'il occupe depuis 1749 le poste de gouverneur de l'École royale des élèves protégés⁵⁷, suggérant une réelle prégnance de la hiérarchie académique dans le développement du discours expographique mis en place par Portail. L'élection de certains personnages : Restout, Boucher et Van Loo, à des postes importants à l'Académie et les choix faits par Portail de les réunir sur un même mur et dans une position spatiale élevée et privilégiée, mène vers une réflexion sur le poids réel ou perçu que l'Académie exerce sur le travail du tapissier. Outre ce point central de l'exposition mis de l'avant, un autre censeur du Salon replace un tableau de Bachelier sur la même paroi, le mur nord. Il écrit : « cette Grappe de raisin⁵⁸ qui est en face des croisées est très-bien » (HUQUIER 1753 : 37). Les propos de Huquier délimitent l'espace sur lequel le tableau est placé et non l'emplacement précis de ce dernier.

Mis ensemble, ces éléments redonnent au Salon une certaine matérialité et reconstruisent en partie l'accrochage. Les indices rassemblés mènent vers une certaine vision de la mise en exposition et la compréhension du discours attendant. Un simple commentaire, tel que : « Au fond du Sallon en face de l'escalier, est un tableau de M. *Lenfant*⁵⁹ »,

⁵⁷ « M. *Dumont le Romain*, Gouverneur des Elèves protégés, ayant demandé à se retirer a nommée, pour le remplacé, M. *Carle Vanloo*, professeur » (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VI, 162)

⁵⁸ Jean Jacques Bachelier (1724-1806), « Autre repréaentant une Grappe de Raisin, sur un fond blanc », sous le numéro 113 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 26).

⁵⁹ Pierre Lenfant (1704-1787), « Un Tableau en largeur de dix pieds sur six & demi de haut, représentant le Siège de Mons, par l'Armée du Roy, commandée par M. le Prince de Conty : la vûe prise de la première parallèle, attaque de la porte de Bertamon : dans le fond est celle de Nimi, dont on ne voit que la fumée », sous le numéro 103 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 23-24).

positionne l'œuvre *Le Siège des Mons* [6] sur le mur du fond, le mur est de la salle (HUQUIER 1753 : 35). L'escalier devient, tel un repère spatial, un élément architectural de la salle utilisé par l'auteur pour guider et repositionner le lecteur au sein du Salon carré. Le tour de la salle est ainsi complété et l'identification des oeuvres sur l'illustration de Saint-Aubin où dans l'espace du Salon reste partielle et incomplète.

Cependant, d'autres commentaires permettent de reconstruire quelques centres d'intérêt et de mieux saisir les subtilités du discours mis de l'avant par Portail. Ainsi, un autre noeud semble prendre forme sous les paroles des auteurs. Il s'agit d'un ensemble d'œuvres de Chardin, Jeurat, Nattier et de la Tour. Dans un premier temps, un auteur anonyme écrit à la suite de son commentaire sur les œuvres de Chardin⁶⁰ : « Je vois à leur côté les productions d'un homme d'esprit » (DELOYNES 1980-0057 : 8). Cet homme d'esprit est l'artiste Jeurat qui fait encore parler de lui lorsque Garrigues de Froment écrit : « Les Tableaux de M. Jeurat⁶¹ m'ont rapproché des portraits du célèbre, de l'immortel M. de la Tour⁶² » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 21). Ou encore « M. *Peronneau* suit de près De la Tour. Ses deux Portraits de réception sont universellement admirés ; l'un est celui de M. Oudry, &

⁶⁰ Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), « Deux Tableaux Pendans, sous le même N°. l'un représente un Dessinateur d'après le Mercure de M. Pigalle, & l'autre une jeune fille qui récite son Evangile. Ces deux Tableaux tirés du Cabinet de M. de la Live, sont répétés d'après les Originaux placés dans le Cabinet du Roy de Suède. Le Dessinateur est exposé pour la seconde fois, avec des changemens », sous le numéro 59 du livret, « Un Tableau représentant un Philosophe occupé de sa lecture. Ce Tableau appartient à M. Boscry Architecte », sous le numéro 60 du livret, « Un petit Tableau représentant un Aveugle », sous le numéro 61 du livret, « Autre, représentant un Chien, un Singe & un Chat, peints d'après nature. Ces deux Tableau tirés du Cabinet de M. de Bombarde », sous le numéro 62 du livret, « Un Tableau représentant une Perdrix & des Fruits, appartenant à M. Germain », sous le numéro 63 du livret, « Deux Tableaux Pendans, sous le même N°. représentant des Fruits; tirs du Cabinet de M. de Chasse », sous le numéro 64 du livret et « Un Tableau représentant du Gibier, appartenant à M. Aved », sous le numéro 65 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 17-18).

⁶¹ Étienne Jeurat (1699-1789), « Un gran Tableau en largeur de seize pieds sur neuf de haut, représentant un nôce de Village. Ce Tableau sera exécuté en Tapisserie à la Manufacture Royale des Gobelins, par les Sieurs Cozette & Audran », sous le numéro 16 du livret, « Autre Tableau en largeur de 5 pieds sur quatre, représentant Achille, qui laisse à Thétis sa mère le soin des funérailles de son ami Pantrocle, & part pour aller venger sa mort. Sujet tiré de l'Iliade d'Homère », sous le numéro 17 du livret, « Un petit Tableau représentant deux Savoyardes », sous le numéro 18 du livret, « Autre : une femme qui épluche de la salade », sous le numéro 19 du livret et « Deux Esquisses sous le même N dont l'un représente la Place Maubert, gravée par M. Aliemet. L'autre, une Foire au Village », sous le numéro 20 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 10-11).

⁶² (n. 28, chap. II).

l'autre celui de M. Adam l'aîné⁶³ » (HUQUIER 1753 : 41). Le même périmètre semble aussi être occupé par d'autres œuvres de Nattier⁶⁴ et de Toqué⁶⁵ (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 23). Ce point marquant se construit donc autour de certaines œuvres de Chardin qui côtoient celles de Jaurat, de Nattier et de la Tour et souligne le fait que les portraits sont regroupés dans l'espace du Salon. Malgré ces précisions, il est impossible de déterminer l'emplacement exact qu'occupent les tableaux. Cette reconstruction partielle ne peut toujours pas être identifiée sur la gravure de Saint-Aubin, mais le discours expographique, quant à lui, se dévoile petit à petit. À ce propos, Garrigues de Froment affirme que :

Presque vis-à-vis des Noces de Thétis & de Pélée⁶⁶, c'est-à-dire à l'autre extrémité du Salon (dispensez-moi, s'il vous plaît, Monsieur, d'une grande exactitude, d'un ordre plus sévère. J'en serai plus libre & mes expressions en deviendront plus faciles) à l'autre extrémité du Salon est donc un Tableau de M. Jaurat ; qui représente Achille chargeant sa mère des funérailles de Patrocle, dont il veut aller venger la mort⁶⁷ (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 20).

Ces deux tableaux aux sujets connexes se situent sur deux murs distants et opposés, donc en position de confrontation ou de parallèle. Ces toiles s'interpellent de part et d'autre de l'espace d'exposition, ce qui insinue que l'accrochage proposé par Portail permet de faire émerger une relation entre ces oeuvres. Ce jeu de va-et-vient entre des oeuvres accrochées de part et d'autre de la salle suggère une conception plus globale de l'espace de l'exposition comme un tout discursif et non seulement comme quatre parois distinctes les unes des autres.

⁶³ Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783), « Le Portrait de M. Adam l'aîné, Professeur de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Ces deux Portrait [M. Oudry et M. Adam], sont les Morceaux de Réception de l'auteur à l'Académie », sous le numéro 124 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 27).

⁶⁴ *Le Portrait de Madame Boufrey*, (n. 27, chap. II).

⁶⁵ *Le Portrait de M. le Comte de Kaunitz Rittberg* (n. 29, chap. II).

⁶⁶ Hyacinthe Collin de Vermont (1693-1761), « Un Tableau en largeur de quatre pieds & demi sur trois de haut, représentant les noces de Thétis & Pelée. Ces époux y avoient invité tous les Dieux, à l'exception de la Discorde; mais elle s'y glissa furtivement, & jeta sur la table une pomme d'or sur laquelle elle avoit écrit ces mots : (*Pour la plus belle*). Cette inscription, que Mercure fit remarquer à l'assemblée, excita bientôt entre les trois principales Divinités cette fameuse dispute qui causa dans la suite tous les malheurs da [*sic*] la guerre de Troyes », sous le numéro 15 du livret (JANSON 1977-1978 : Salon de 1753, 10).

⁶⁷ Jaurat (n. 61, chap. II).

Le tapissier développe un accrochage spécifique pour chaque mur et pour chaque centre d'intérêt, mais il semble que l'exposition soit réellement vue comme une entité qui se dévoile à travers ses parties.

Quelques remarques peuvent être encore mises de l'avant pour signifier la reconstruction du discours expographique au Salon de 1753 :

Vers la même partie du Salon [?], a été placé dans le rang supérieur, un plat-fond de forme ronde, peint par M. Challe, & représentant l'union des Arts de Peinture & de Sculpture par le génie du dessein⁶⁸ [...] Au-dessous de ce beau platfond est un Portrait en pied de M. Woual⁶⁹, Ambassadeur d'Espagne à la Cour d'Angleterre, peint M. Louis. M. Vanloo premier Peintre de S.M.C. (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 27-28).

Si l'on se fie à la gravure de Saint-Aubin, il serait question des oeuvres présentées sur le mur du côté est. L'accumulation de ces mentions permet d'entrevoir de quelle manière le discours du tapissier dirige le regard des visiteurs et les incite à porter un jugement en construisant des relations basées sur des aspects esthétiques ou bien sur les sujets représentés dans les oeuvres, même s'il ne dévoile pas l'emplacement précis qu'occupe chacune des oeuvres dans l'espace d'exposition. Portail met en scène plusieurs moments discursifs épars, mais aussi quelques autres plus marquants, qui dévoilent une préoccupation certaine pour la hiérarchie académique et le respect des conventions, dont l'accrochage à touche-touche, la symétrie, les caractères et la hiérarchie des genres, qui sont les plus facilement identifiables.

⁶⁸ Charles Michel-Ange Challes (1718-1778), « Un Platfond de forme ronde ayant neuf pieds & demi de diamètre, représentant l'union des Arts de Peinture et Sculpture, par le Génie du Dessein. Ce Morceau a servi pour la Réception de l'Auteur à l'Académie », sous le numéro 117 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 26).

⁶⁹ Louis-Michel Van Loo (1707-1771), « Un portrait en pied, représentant M. Woual, Ambassadeur du Roy d'Espagne à la Cour d'Angleterre », sous le numéro 12 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 9).

2.2.2.2 Salon de 1767 : Jean-Baptiste Siméon Chardin

Au Salon de 1767, les remarques sur la disposition des tableaux sont plutôt discrètes. Par contre, l'illustration qu'en a faite Saint-Aubin est quant à elle plutôt explicite (Figure 3.3). Le rendu détaillé des œuvres permet de les reconnaître et de les identifier sans trop de difficulté. Ainsi, les relations entre les œuvres décrites par les commentaires sont visuellement accessibles et se matérialisent beaucoup plus aisément dans notre esprit, tout comme le discours expographique. Il devient plus aisé de définir et de prendre conscience du propos qui se construit autour des relations entre les œuvres. Par exemple le commentaire que fait Diderot concernant un tableau de Ollivier : « Ce tableau⁷⁰ [5], placé très haut, et composé d'un grand nombre de figures, se voyait difficilement » ne propose aucunement l'emplacement précis de ce tableau sur un ou l'autre des murs (Figure 2.5.1). Pourtant, sa corrélation avec la représentation du Salon permet de connaître l'emplacement exact de l'œuvre sur le mur latéral gauche et l'identité de ses voisines. Diderot est conscient que la mise en exposition dirige le regard du spectateur et construit ainsi le discours de l'exposition. La disposition des œuvres au Salon, choisie par Chardin, joue indéniablement sur la réception des visiteurs, comme le souligne cette remarque de Diderot : « Le livret annonce d'Ollivier d'autres ouvrages que je n'ai pas vus » (ADHEMAR 1963 : 300). Le fait que certaines œuvres passent inaperçues ou soient ignorées par les auteurs dénote d'une volonté de produire un discours critique à partir de l'exposition ou d'une formulation dans le discours du tapissier qui influence le public.

La description des éléments permettant de reconstruire le discours expographique pour ce Salon prend racine sur le mur nord et se poursuit dans le sens des aiguilles d'une montre pour faire un arrêt sur les murs est, sud et ouest. Tout d'abord, le nœud central composé des œuvres de Doyen⁷¹ [3], Vien⁷² [6], Hallé⁷³ [5] et Durameau⁷⁴ [8] s'inscrit comme un moment

⁷⁰ Michel Barthélemy Ollivier (1712-1784), « Le Massacre des Innocens. / Tableau de 7 pieds de haut, sur 10 pieds de large », sous le numéro 168 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 33).

⁷¹ Doyen, « Le Miracle des Ardents. L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du Ciel tomba sur la Ville de Paris, et dévorant les entrailles de presque tous les habitants, leur faisant éprouver la mort la plus cruelle ; par l'intercession de Sainte-Geneviève, ce fléau cessa tout à coup. Ce Tableau,

marquant du discours expographique (Figure 2.5.2). L'importance accordée à ce regroupement dans les écrits critiques démontre l'impact de la mise en exposition sur le regard des visiteurs. En suivant les descriptions des critiques sur la représentation du Salon de Saint-Aubin où les détails de la reproduction des œuvres sont précis, le dévoilement de l'accrochage des œuvres devient vérifiable et concret (Figure 2.5.2). Par exemple, Bridard de la Garde écrit : « Nous commencerons par la grande façade vis-à-vis les fenêtres. Le milieu est occupé par un tableau de mr. Hallé⁷⁵ », c'est le point de départ de son commentaire (BRIDARD DE LA GARDE 1767 : 3-4). L'auteur précise le lieu où l'œuvre est accrochée en la repositionnant non seulement sur la paroi nord, mais aussi dans l'espace du Salon carré en faisant référence à la paroi opposée. De plus, il inscrit nettement la présence et l'importance de la symétrie dans la disposition des oeuvres en signalant que l'oeuvre de Hallé occupe le centre du mur. La construction développée par Chardin parle donc d'elle-même et guide le regard du visiteur si fortement qu'elle incite à positionner les regards du visiteur et du lecteur.

Un autre auteur signale dès le début de son commentaire publié dans *L'Avant Coureur* le centre d'intérêt qui se démarque du reste de l'exposition : « Trois tableaux de messieurs Hallé [5], Doyen [3] et Vien [6] attirent d'abord les regards par leur grandeur et par leur beauté » (DELOYNES 1980-1301 : 181). Même si les commentaires ne donnent pas toujours des indications précises sur l'emplacement réel des œuvres accrochées sur le mur, les

de 22 pieds de haut, sur 12 pieds de large est pour la Chapelle sainte Geneviève des Ardens à S. Roch », sous le numéro 67 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 17).

⁷² Vien, « S. Denis prêchant la Foi en France. Tableau ceintré, de 21 pieds 3 pouces de hauteur, sur 12 pieds 4 pouces de largeur. Il est destiné à décorer une des Chapelles latérales de l'Église de S. Roch », sous le numéro 15 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 7)

⁷³ Noël Hallé (1711-1781), « Un Tableau allégorique au sujet de la Paix dernière. / Minerve annonce la Paix à la Ville de Paris, & conduit elle-même cette Déesse, qui tenant une corne d'abondance, en fait sortir des fleurs, qui se répandent sur les Génies des Sciences & des Arts, & sur leurs attributs. Ce Tableau doit être placé dans la Grande-Salle de l'Hôtel de Ville. Il a 14 pieds de large et 10 pieds de haut », sous le numéro 13 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 6-7).

⁷⁴ « Le Triomphe de la justice. / La justice traînée sur son char par des licornes blanches, symbole de la Pureté, courronne l'Innocence qui se jette entre ses bras. La Prudence, la Concorde, la Force, la Charité et la Vigilance l'accompagnent. Elle foule aux pieds la Cruauté et l'Envie désignées par le Loup et le Serpent, et brave les efforts de la Fraude, qui laissant tomber l'étendard de la Rébellion, veut s'opposer à son passage. / Tableau de 10 pieds 8 pouces de haut, sur 14 pieds de large. Il doit être placé dans la Chambre Criminelle du Parlement de Rouen », sous le numéro 155 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 31).

⁷⁵ *Allégorie au sujet de la Paix dernière* (n. 73, chap. II).

informations deviennent suffisantes pour capter la dynamique qui s'installe au centre de ce mur. Lorsque Chardin décide de mettre en place ces oeuvres, il est fort à parier qu'il est conscient de l'impact qui en découlera. L'auteur des *Mémoires secrets* met en perspective les relations qui émergent entre le tableau de Hallé et de Vien, lorsqu'il écrit à propos de l'*Allégorie à la Paix* : « Il règne d'ailleurs une ressemblance entre l'ensemble de ce tableau et celui de M. Vien, son voisin, qui n'est point à l'avantage du premier » (FORT 1999 : 36). La relation au tableau de Durameau est plutôt liée au fait que quelques commentaires, influencés par le discours expographique, citent l'oeuvre de Durameau avant ou après celui de Hallé, de Vien ou de Doyen (BRIDARD DE LA GARDE 1767B, FORT 1999).

Les tableaux de Hallé⁷⁶ [5] et Durameau⁷⁷ [4] viennent se glisser entre les deux grandes machines de Vien et de Doyen et sont intrinsèquement liés au déploiement du discours expographique (Figure 2.5.2). La toile de Durameau forme un trait d'union entre celles de Vien et de Doyen, créant un lien sémantique entre les deux oeuvres, les unissant l'une à l'autre. L'autre oeuvre juste au-dessous, celle de Hallé, vient appuyer et renforcer ce lien, cette dualité et cette comparaison en formant cette fois avec la complicité de l'oeuvre de Durameau un signe égalitaire. Ainsi, un glissement se forme dans l'esprit du visiteur entre ce qui apparaît tout d'abord être une équivalence et ce qui ne l'est pas.

L'arrangement visuel des oeuvres de Doyen à gauche et de Vien à droite, cette symétrie axiale mise en place par Chardin, rappelle un jeu de miroir entre deux parties « identiques », l'une semblant être le reflet de l'autre et préfigure l'accrochage dans l'église Saint-Roch. En effet, cette jonction institue un jeu de va-et-vient entre les oeuvres disposées de part et d'autre de l'axe, c'est-à-dire un moment de rencontre entre différentes parties et le point de départ pour des comparaisons entre les oeuvres. Des liens et des oppositions entre les caractéristiques des oeuvres accrochées sur ce mur prennent ainsi place et construisent le sens du discours de l'exposition. Par conséquent, les oeuvres de Vien et de Doyen s'interpellent pour reconstruire la paire qu'elles forment d'ailleurs toujours dans les chapelles latérales de l'église Saint-Roch à Paris. Comme l'information sur la destination de ces oeuvres apparaît

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Le Triomphe de la justice* (n. 74, chap. II).

dans le livret qui accompagne l'exposition et l'histoire de la commande de ces deux tableaux est connue du public⁷⁸, Chardin utilise cette situation, le fait qu'elles ont été conçues pour former une paire.

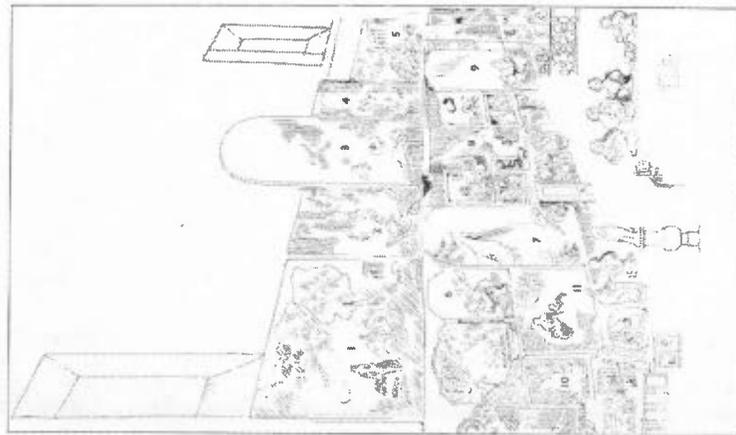
Le tapissier inscrit toutefois une subtilité importante dans sa mise en exposition, contrairement à la disposition des deux tableaux à l'intérieur de l'église où elles se font face, celle proposée au Salon place les deux œuvres presque côte à côte. Cette proximité permet d'inscrire une tension et des rapports entre les caractéristiques des œuvres qu'il est impossible de faire de manière aussi évidente dans l'église Saint-Roch, car on ne peut les apercevoir en même temps et d'un seul coup d'œil. De plus, l'idée de compléter la distribution des grands tableaux avec « un cordon de petits », tel que le propose Blondel d'Azincourt dans son traité (BAILEY 1987), est instaurée par le tapissier dans la construction de ce noeud porteur de sens du Salon de 1767. Sous les deux grands tableaux d'histoire de Vien et de Doyen sont ainsi disposées six petites allégories représentant la Sculpture, la Peinture⁷⁹ [13 et 14] et celles des Quatre États⁸⁰ [15, 16, 17 et 18] (Figure 2.5.2).

⁷⁸ La commande de ces deux oeuvres avait tout d'abord été passée à Doyen, lequel laissa le saint Denis à Deshayes. Ce dernier mort en 1765, la commande fut récupérée par Vien : « La mort a empêché Deshayes d'exécuter le tableau dont il était chargé (Cochin), et dont il ne semble pas, d'après les témoignages du temps, qu'il y ait eu commencement d'exécution. Le tableau fut ensuite confié à Vien, et il est toujours à Saint-Roch » (SANDOZ 1977 : 91).

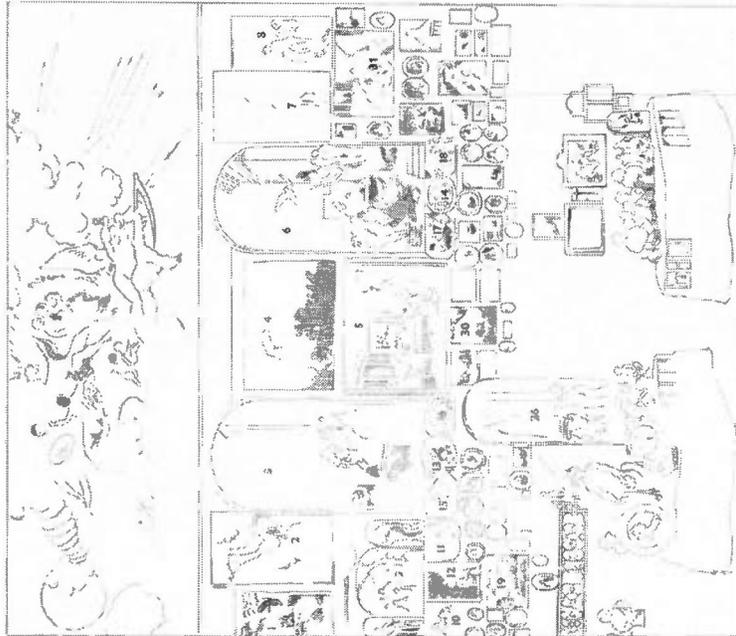
⁷⁹ Les allégories de la Peinture, au centre à droite, et de la Sculpture, au centre à gauche, sont de Charles-André Van Loo, « Deux tableaux ovales représentant la Peinture et la Sculpture. / De 3 pieds 8 pouces de large, sur 3 pieds 1 pouce de haut », sous le numéro 1 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 5).

⁸⁰ Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), « Quatre Tableaux de même grandeur, représentant les quatre États : / 22. Le Clergé, par la Religion & la vérité. / 23. L'Épée, par Bellone, présentant à Mars les rênes de ses Chevaux. / 24. La Magistrature, par la Justice, que l'Innocence désarme ; la Prudence l'en félicite. / 25. Le Tiers-État, par l'Agriculture & le Commerce qui amènent l'abondance. / Ces Tableaux ont environ 4 pieds, sur 2 pieds & demi », sous les numéros 22, 23, 24 et 25 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 9).

Mur ouest



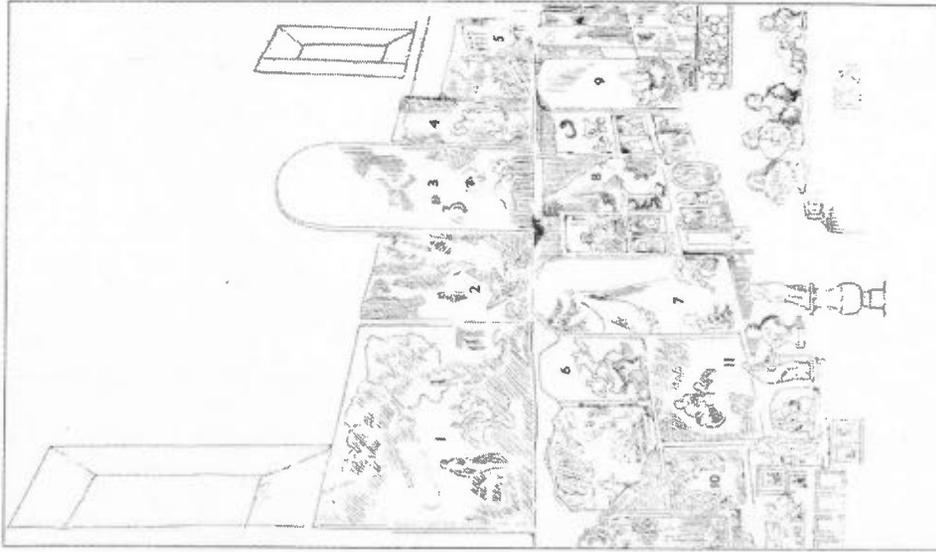
Mur nord



Mur est



Figure 2.5 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*. (ADHEMAR 1963 : fig. 4bis, 2bis et 3 bis).



1. Michel Honoré Bounieu (1740-1814), *Le jugement de Midas*, (absent du livret).
2. Antoine Renou (1731-1806), *Jésus parmi les docteurs*, n° 172 du livret.
3. [Joseph Ignace François] Parrocel (1705-1781), *Jésus au Jardin des Oliviers*, n° 116 du livret.
4. Jacques-Antoine Beaufort (1721-1784), *Flagellation de Jésus-Christ*, n° 183 du livret.
5. Michel Barthélemy Ollivier (1712-1784), *Massacre des innocents*, n° 168 du livret.
6. Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), *Jupiter et Junon endormis par Morphé*, n° 20 du livret.
7. Noël Hallé (1711-1781), *Scilurus ou la force de l'union*, n° 14 du livret.
8. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint Grégoire*, n° 17 du livret.
9. Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), *La tête de Pompée présentée à César*, n° 21 du livret.
10. Anna Dorothea Therbusch ou Terbouche (1721-1782), *Homme au verre de vin*, n° 113 du livret.
11. Nicholas Bernard Lépicicé (1735-1784), *Tableau de famille*, n° 134 du livret.

(JANSON 1977-1978 : 1767).
SON 1977-1978 : 1767)

Figure 2.5.1 Gabriel de Saint-Aubin, Mur ouest, *Vue du Salon de 1767*. (ADHEMAR 1963 : fig. 4bis).

1. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Mort de Saint François de Sales*, n° 157 du livret.
2. Nicolas Guy Brenet (1728-1792), *Jésus Christ & La Samaritaine*, n° 118 du livret.
3. Gabriel François Doyen (1726-1806), *Miracle des Ardents*, n° 67 du livret.
4. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Le Triomphe de la Justice*, n° 155 du livret.
5. Noël Hallé (1711-1781), *Minerve et la Paix*, n° 13 du livret.
6. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Saint Denis prêchant la foi*, n° 15 du livret.
7. Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), *Jésus sur la montagne des Oliviers*, n° 119 du livret.
8. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Martyre de Saint Cyr et Sainte Julitte*, n° 156 du livret.
9. Nicolas Bernard Lépicié (1735-1784), *Jésus et les enfants, entre Saint-Louis et Saint Charlemagne*, n° 132 du livret.
- 10-11. Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), *Instruments de musique*, n° 38 du livret.
12. Louis-Michel Van Loo (1707-1771), *Petit jeune homme en pied*, n° 11 du livret.
- 13-14. Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), *La Poésie et la Philosophie*, n° 34-35 du livret.
- 15-18. Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), *Les Quatre États*, n° 22-25 du livret.
19. Hubert Robert (1733-1808), *Port de Rome*, n° 101 du livret.
26. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *César et la Statue d'Alexandre*, n° 16 du livret.
30. Louis Jean-François Lagrenée dit l'ainé (1724-1805), *Monsieur le Dauphin mourant, environné de sa famille*, n° 19 du livret.
31. Jean-Bernard Restout (1732-1797), *Les plaisirs d'Anacréon*, n° 149 du livret. (JANSON 1977-1978 : 1767).

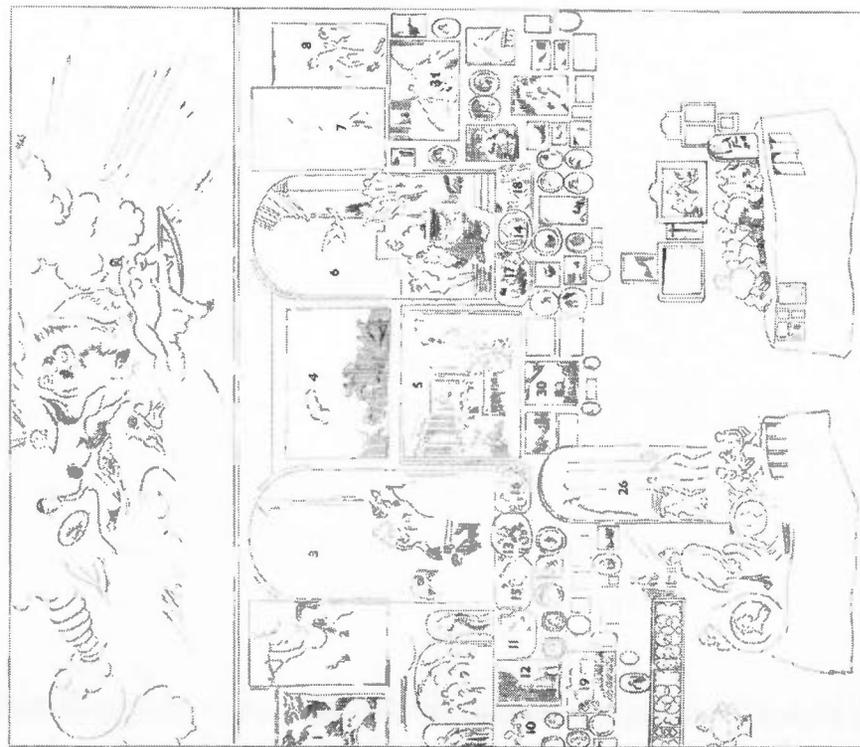
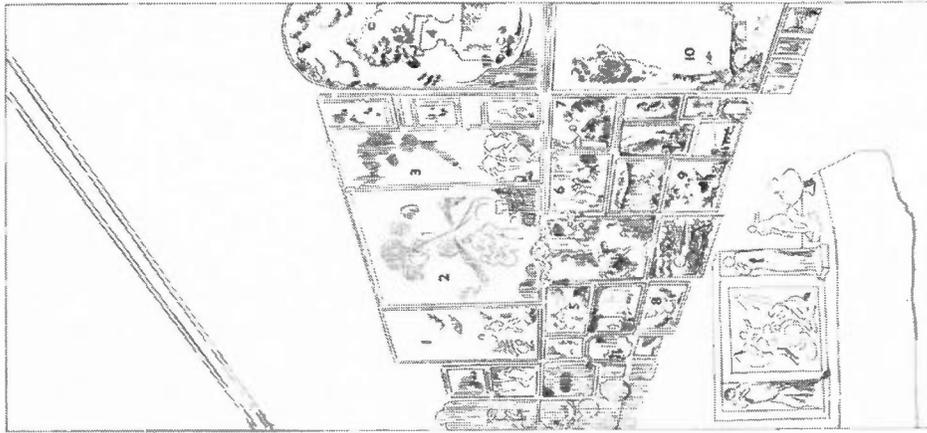


Figure 2.5.2 Gabriel de Saint-Aubin, Mur nord, *Vue du Salon de 1767*. (ADHEMAR 1963 : fig. 2bis).



1. Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781), *Le Berger couronné*, n° 85 du livret.
2. Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781), *La Bonne-Aventure*, n° 87 du livret.
3. Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781), *On ne saurait penser de tout*, n° 85 du livret.
4. Michel-Bruno Bellengé (1726-1793), *Fleurs et fruits*, n° 82 du livret.
5. Nicolas René Jollain (1732-1804), *L'Amour enchaîné* n° 152 du livret.
6. Nicolas René Jollain (1732-1804), *Bélisaire*, n° 153 du livret.
7. Jean-Bernard Restout (1732-1797), *Diogene demandant l'Aumône aux statues*, n° 150 du livret.
8. Philippe Jakob le jeune Louterbourg (1740-1812), *Combat sur terre*, n° 124 du livret.
9. Philippe Jakob le jeune Louterbourg (1740-1812), *Combat sur mer*, n° 124 du livret.
10. Hubert Robert (1733-1808), *Grand paysage dans le goût des campagnes d'Italie*, n° 103 du livret.
(JANSON 1977-1978 : 1767).

Figure 2.5.3 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*. (ADHEMAR 1963 : Fig. 3 bis).

L'identification des oeuvres sur les figures 2.5.1, 2.5.2 et 2.5.3 provient du travail fait par Jean Adhémar et Jean Seznec au début des années 1960 (ADHEMAR 1963). Pourtant, il est possible d'identifier deux autres oeuvres sur le mur nord et l'illustration du Salon de Saint-Aubin. Le premier tableau non identifié est un portrait royal⁸¹ de Lagrenée l'aîné [30] placé sous celui de Hallé [5] (Figure 2.5.2). Bridard de la Garde, auteur présumé d'un pamphlet, écrit : « Au dessous de ce tableau⁸² on en voit un⁸³ de quatre pieds de haut sur trois pieds de large, dont le sujet intéressant affecte douloureusement les spectateurs » (BRIDARD DE LA GARDE 1767 : 6). La relation que l'auteur instaure entre les oeuvres replace le portrait du *Dauphin mourant* de Lagrenée l'aîné dans son environnement immédiat et inscrit les effets du discours du tapissier. Enfin, un auteur anonyme replace le deuxième tableau nouvellement identifié près de l'oeuvre *Le Triomphe de la Justice* de Durameau⁸⁴ [8] celui de Restout *Les plaisirs d'Anacréon*⁸⁵ [31] en ces mots : « Vers le même côté [mur nord], on voyait un tableau de 7 pieds 10 pouces de large sur 6 pieds 2 pouces de long. Le livre indiquait qu'on avait voulu peindre les plaisirs d'Anacréon » (DELOYNES 1980-1300 : 166). L'auteur reconstruit ainsi la mise en exposition pour son lecteur et me permet de repositionner ce tableau sur l'illustration du Salon (Figure 2.5.2).

Concernant le mur latéral est, celui des fenêtres, absent de l'illustration de ce Salon, et le mur ouest peu d'informations dans les écrits laissent présumer de l'emplacement des oeuvres, seule la reproduction de Saint-Aubin croisée des propos des auteurs permet de comprendre de quelle manière les relations entre les oeuvres apparaissent. D'ailleurs,

⁸¹ « Monseigneur le Dauphin mourant, environné de sa famille. Monseigneur le Duc de bourgogne lui présente la Couronne de l'immortalité. Tableau de 4 pieds de haut, sur 3 de large. Ce morceau, commandé par M. le Duc de la Vauguyon, étoit fini avant la mort de Madame la Dauphine. On lit sur son visage la perte que la France alloit faire de cette auguste Princesse, honorable victime de l'amour conjugal », sous le numéro 19 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 8).

⁸² Hallé, *Allégorie au sujet de la Paix* dernière (n. 73, chap. II).

⁸³ Lagrenée dit l'aîné, *Monseigneur le Dauphin mourant* (n. 81, chap. II).

⁸⁴ (n. 74, chap. II).

⁸⁵ « Les plaisirs d'Anacréon. / L'Auteur l'a représenté tenant sa Coupe à la main & sa Maîtresse de l'autre, & au milieu de tous les accessoires qui le caractérisent », sous le numéro 149 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 30).

plusieurs auteurs suivent l'accrochage des oeuvres dans leur description du Salon en 1767⁸⁶ (Voir Appendice C). De plus, la prégnance de la symétrie qui s'inscrit dans la disposition des oeuvres du mur nord ne semble pas s'appliquer aux autres parois. La symétrie axiale est ainsi consacrée à un mur et n'interpelle pas une vision plus globale de l'espace. Chardin semble plutôt enclin à formuler des intentions sur chacun des murs plutôt que dans une perspective plus générale de confrontation spatiale.

Diderot met en relief le travail du tapissier en soulignant les effets que provoquent les tableaux de Robert sur leur entourage : « Il faut que Chardin soit un ami de Robert⁸⁷; il a rassemblé autant qu'il a pu dans un même endroit les morceaux dont il fesait cas ; il a dispersé les autres. Il a tué Machy⁸⁸ par la main de Robert. Celui-ci nous a fait voir comment des ruines devaient être peintes et comme Machy ne les peignait pas » (ADHEMAR 1963 : 247). Il est impossible de reconstruire visuellement cet ensemble, mais les relations instituées par le commentaire de Diderot soulignent le rôle formateur de la mise en exposition et permettent de rétablir le discours expographique. Chardin met en perspective et réunit le travail de deux artistes qui traitent de l'architecture, des ruines plus précisément. Il inscrit ainsi dans l'esprit du visiteur une interaction entre des éléments et des sujets qui sont facilement identifiables et pas la même occasion qui le guide vers la mise en place de comparaisons.

⁸⁶ AFFICHES, ANNONCES ET AVIS 1767 ; ANNÉE LITTÉRAIRE 1767 ; BRIDARD DE LA GARDE 1767A ; BRIDARD DE LA GARDE 1767B ; DELOYNES 1980-1301

⁸⁷ « Plusieurs petites Esquisses, & plusieurs Dessins, coloriés d'après nature, à Rome », sous le numéro 112 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 24).

⁸⁸ De Machy *Le Péristyle du Louvre et la Démolition de l'Hôtel Rouillé* (n. 17, chap. II), « Plusieurs Tableaux d'Architecture, Ruines & autres, sous le même numéro. Un d'eux représente le Vestibule nouveau du Palais Royal; & un autre la Démolition de l'ancien », sous le numéro 58 du livret, « Le Portail de S. Eustache, & une partie de la nouvelle Halle. / Tableaux peints à gouache », sous le numéro 59 du livret et « L'intérieur de la nouvelle Église de la Magdeleine de la Ville-l'Évêque. / Dessin de 2 pieds de large, sur 1 pied 9 pouces de haut », sous le numéro 60 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 15-16).

Diderot décrit un autre noyau important de la mise en exposition en attirant l'attention sur les effets qu'occasionnent les tableaux de Vernet sur son entourage : « Il y a un tableau de Vernet⁸⁹ qui semble avoir été fait exprès pour être comparé à celui-ci [Loutherbourg⁹⁰], et apprécier le mérite des deux artistes » (ADHEMAR 1963 : 266). L'aura que produit l'œuvre de Vernet laisse présager du magnétisme de ce point d'ancrage pour le développement du jugement et des commentaires des visiteurs. La relation qui s'installe entre Vernet et Loutherbourg est une fois de plus signifiée dans cette explication publiée dans le *Journal encyclopédique* en décembre 1767 : « Après et quelquefois à côté des ouvrages de monsieur Vernet⁹¹, où l'on admire ceux de monsieur Loutherbourg » (DELOYNES 1980-1300 : 163).

Le discours de l'exposition mis de l'avant par Chardin s'éclaire par les commentaires critiques et l'illustration de Saint-Aubin. Chardin pose un regard particulier sur le travail des artistes et tente de le faire découvrir au visiteur. Pour ce faire, il prend pour acquis que le public possède des connaissances⁹² et joue avec cet a priori pour instruire un discours qui appelle à l'éducation d'une majorité des visiteurs. À l'aide des conventions, il propose une mise en exposition qui incite le public à instruire des comparaisons et des relations entre les toiles. Par exemple, il regroupe les oeuvres par genre ou par format pour faciliter les rapprochements entre les tableaux. De plus, il semble que Chardin utilise la renommée de certains artistes, Vernet par exemple, pour mettre en perspective un plus jeune, tel que Loutherbourg qui vient tout juste d'être reçu académicien le 22 août 1767⁹³, soit quelques jours avant l'ouverture du Salon (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VII, 363). C'est du moins la

⁸⁹ Joseph Vernet (1714-1789), « Plusieurs Tableaux sous le même numéro », sous le numéro 39 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 11).

⁹⁰ Philippe-Jacques de Loutherbourg (1740-1812), « Autre Tableau, d'une cascade. / C'est une matinée d'Automne : du Cabinet de M. Bergeret », sous le numéro 128 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 27).

⁹¹ (n. 89, chap. II).

⁹² Par exemple, Vernet a produit toute une série sur les Ports de France entre 1753 et 1765 qui ont été reproduits en gravures dès l'époque (RIETH 1994). Au Salon de 1767, Jacques Philippe Le Bas (1707-1783) expose : « Les deux Estampes de la quatrième suite des Ports de France; par M. Vernet, gravées en société avec M. Cochin », sous le numéro 221 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 42).

⁹³ L'événement est tellement récent qu'il est encore considéré comme un agrégé dans le livret du Salon (JANSON 1977-1978 : 1767, 25).

lecture que fait l'auteur du *Journal encyclopédique* qui pose Vernet comme modèle lorsqu'il traite d'un des tableaux de Louthembourg. Il écrit : « Dans ses marines et dans ses paysages, il a soutenu la comparaison avec monsieur Vernet et dans les batailles il s'est montré le rival de monsieur Casanova dont il est le digne élève » (DELOYNES 1980-1300). Chardin utilise la même méthode avec Hubert Robert, devenu académicien l'année précédente et qui fait sa première apparition au Salon en 1767, lorsqu'il le place en position de voisinage avec Vernet et de Machy⁹⁴. Diderot décode ces jeux de comparaison que Chardin dispense à travers l'exposition et, comme le fait remarquer Johanne Lamoureux :

Robert se trouve donc du coup inscrit entre Vernet et de Machy et Diderot parvient, par cette insertion, à répondre à la question soulevée par le principe d'incertitude, à préciser, tout en la contenant, la mesure du talent qu'il lui reconnaît. Les modèles de comparaison, placés tel qu'ils le sont dans le passage sur Robert, agissent comme un dispositif textuel qui permet à Diderot, après qu'il ait dû renoncer à rédiger sa critique comme supplément de Voyage, d'enchâsser quand même les productions de Robert dans un cadre, un cadre critique (LAMOUREUX 1993).

Les relations qu'institue Chardin dans la disposition des oeuvres invitent le public à poser un diagnostic et à formuler à leur tour un commentaire teinté des caractéristiques de l'exposition.

Une multitude de commentaires traitent des œuvres et des relations qui surgissent entre elles, mais très peu d'indices apparaissent dans les textes sur la situation réelle des tableaux au Salon, seuls quelques commentaires tels que : « Les tableaux supérieurs ne paroissent pas incognito au Salon », viennent corroborer l'image que renvoie Saint-Aubin du Salon de 1767 où les grandes machines occupent les parties supérieures des murs (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 86). De ce fait, la hiérarchie des genres ainsi mise de l'avant par les auteurs découle inévitablement des priorités du tapissier dans le développement de sa mise en exposition. L'usage de l'illustration de Saint-Aubin est d'une aide incontestable afin de reconstruire en partie l'espace du Salon carré et du discours qui l'habite.

⁹⁴ Il est reçu académicien le 30 septembre 1758 (MONTAIGLON 1875-1892 : t. VII, 73).

2.2.2.3 Salon de 1779 : Louis-Jean-François Lagrenée l'aîné

Le tableautin représentant le Salon de 1779 (Figure 3.4) ainsi que le travail colossal de Marie-Catherine Sahut pour y identifier l'emplacement d'une grande partie des œuvres facilite grandement la reconstitution du discours expographique et sa représentation mentale (Tableau 2.6). Le croisement entre l'illustration du Salon et les descriptions contenues dans les textes s'y rapportant permet de mieux saisir les particularités du discours proposé par Lagrenée l'aîné sur les quatre murs ainsi que dans l'espace du Salon carré. Dans ce sens, après être monté par l'escalier pour se rendre au Salon, l'auteur de l'*Année littéraire* fait revivre l'espace d'exposition par les indications qu'il donne sur l'emplacement des œuvres et par les comparaisons qu'il instaure entre ces dernières : « Ces deux tableaux [de Berthelemy⁹⁵ [3] et de Vincent⁹⁶ [1]] sont placés à droite en entrant » (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 9). Pour apercevoir les deux œuvres situées sur le mur latéral gauche, l'auteur après sa montée a dû se tourner vers la droite. Les explications et les indications de la sorte permettent au lecteur de la critique de reconstruire mentalement l'espace d'exposition et la disposition des objets qui s'y trouvent, ou simplement de suivre, le guide à la main, les commentaires de l'auteur. Le même auteur poursuit sa description de la mise en exposition et écrit : « On voit à gauche en entrant deux tableaux de monsieur Durameau⁹⁷ [8] » (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 16). Il est ici question de deux tableaux placés sur le mur du centre, le

⁹⁵ Jean-Simon Berthelemy (1743-1811), « L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais. / Edouard III, Roi d'Angleterre, ayant réduit la Ville de Calais à la dernière extrémité, exigea que l'on lui livrât six des principaux habitans pour être mis à mort. Eustache de Saint-Pierre se dévoua volontairement pour sauver la vie de ses Concitoyens, & cinq autres suivirent son exemple ; ils viennent tête & pieds nus, la corde au col, mettre les clefs de la Ville aux pieds du Roi ; ils attendoient l'instant de leur supplice. Les Seigneurs Anglois avoient envain tenté d'adoucir le Roi, envain le jeune Prince de Galles son fils le sollicitoit les larmes aux yeux, Edouard persistoit l'arrêt de mort, lorsque la Reine son Épouse, qui étoit enceinte, se mit à ses genoux en pleurant, demandant la grace de ces braves Citoyens de Calais, Edouard se laissa fléchir, & accorda, aux instances de la Reine, ce qu'il avoit refusé à son fils & à toute sa Cour. / Ce Tableau, de 10 pieds quarrés, est pour le Roi », sous le numéro 161 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 32-33). Concernant Berthélemy voir VOLLE 1979.

⁹⁶ *Le Président Molé*, (n. 22, chap. II).

⁹⁷ Le premier tableau est « Piété filiale de Cléobis & Biton. / Ces deux frères, voyant que les animaux qui devoient traîner le char de leur mère, Grande-Prêtresse de Junon, tarديوient trop, s'attelèrent eux-mêmes & la conduisirent au Temple. Là, cette Mere demanda à la Déesse de donner à ses Fils, pour récompense de leur pitié filiale, ce que Ciel peut accorder de plus heureux aux hommes. Le lendemain, ils furent trouvés morts. Sujet tiré de la Fable. / Ce Tableau, de 10 pieds quarrés, est pour le Roi », sous le numéro 35 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 11-12) et le second est *Combat d'Entelle & de Darès* (n. 20, chap. II).

mur nord. En repositionnant l'entrée comme point de départ ou de repère, l'auteur permet à son auditoire de suivre le déroulement de l'exposition. Les caractéristiques spatiales de l'émergence du discours expographique apparaissent et se mettent donc en place tant dans l'esprit du spectateur, du lecteur contemporain que dans le nôtre.

Le discours expographique qui émerge au Salon de 1779 est grandement influencé par le nombre de tableaux d'histoire présentés lors de cette exposition. En effet, la prégnance de cette prérogative dimensionnelle des oeuvres, associée au cadre esthétique de la politique académique et basée sur la hiérarchie des genres, se fait grandement sentir. La majorité des oeuvres qui occupent le haut des murs sont de grandes dimensions et représentent des sujets commandés par le Roi et d'Angiviller, le directeur des Bâtiments. De ce fait, elles jouent un rôle formel crucial dans les choix faits par le tapissier et l'ordonnance des oeuvres au Salon (Figure 2.6). Une observation tirée dans *Affiches, annonces et avis divers* de l'abbé Aubert souligne leur présence : « On y distingue surtout dix tableaux peints pour le roi par MM. de La Grenée l., l'Épicié, Brenet, Du Rameau, de La Grenée j., Renou, Beaufort, Vincent et Berthélémy » (AUBERT 1779 : 209). Rien ne renseigne sur la disposition de ces oeuvres dans l'espace du Salon, mais certains des indices qui suivent permettent de les regrouper et d'identifier leur emplacement précis.

J'ai distingué, parmi les tableaux qu'on nomme à grande machine, le Président Molé arrêté par des furieux au temps de la Fronde⁹⁸ [1] ; Darès & entelle séparés par Enée, après un combat terrible⁹⁹ [9], & Hector qui fait des reproches à Paris¹⁰⁰ [20]. Je cite celui-ci le dernier, parce qu'à l'œil du simple Amateur, il produit le moins d'effet, attendu qu'il n'a pas cette âme, cette chaleur qui anime les compositions de Messieurs Vincent & du Rameau. Cléobis & Biton¹⁰¹ [8], Popilius¹⁰² [18], Jebullius

⁹⁸ Vincent, (n. 22, chap. II).

⁹⁹ Durameau, (n. 20, chap. II).

¹⁰⁰ Vien, « Hector détermine Pâris, son frère, à prendre les armes pour la défense de la Patrie. Ce tableau, de 10 pieds de haut sur 8 de large, appartient à M. le comte d'Orsay », sous le numéro 4 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 4).

¹⁰¹ Durameau, (n. 97, chap. II).

¹⁰² Lagrenée l'aîné, « Popilius envoyé en ambassade à Antiochus Epiphane, pour arrêter le cours de ses ravages en Égypte. / Le Consul & ses deux Collègues joignirent Antiochus à Eusine, Bourgade peu éloignée de la Ville d'Alexandrie, que ce Prince alloit assiéger. Là, le consul lui lut le décret du Sénat, qui portoit : qu'Antiochus cesse de faire la guerre à la Ptholomé en Sirie. Ce roi

Taurea¹⁰³ [12], Metellus¹⁰⁴ [16], Regulus¹⁰⁵ [11], Agrippine¹⁰⁶ [14], Calanus¹⁰⁷ [10], &c.&c.&c.&c. ; tous ces tableaux donnent plutôt des espérances que des certitudes de

répondit au Consul : donnez-moi le tems d'en conférer avec mon Conseil. Le fier Républicain ne trouvant point la réponse du Roi assez prompte ni assez décisive, l'environna d'un cercle, qu'il traça sur le sable avec la baguette qu'il tenoit à la main, en lui disant : vous ne sortirez pas de l'enceinte où je vous enferme, que je sache si je dois vous regarder comme ami ou comme ennemi. Vous devez révéler en moi l'autorité du Sénat Romain que je représente. Le Roi cessa toute hostilité. / Ce Tableau, de 13 pieds de large sur 10 de haut, est pour le Roi », sous le numéro 5 (JANSON 1977-1978 : 1779, 5).

¹⁰³ Jean-Jacques Lagrenée le jeune (1739-1821), « Fermeté de Jubellius Taurea. / Fulvius Flaccus, Consul, dans le moment qu'il faisoit exécuter, sous ses yeux, les principaux Sénateurs de Capoue, coupables de révolte contre les Romains, reçoit des lettres du Sénat, qui lui ordonnent de suspendre. Alors Jubellius Taurea, Campanien, s'avance vers lui & lui dit à haute voix : pourquoi, Fulvius, n'appaises-tu pas la soif que tu as de répandre notre sang ? en versant le mien, tu pourrais te vanter d'avoir fait périr un Homme plus courageux que toi. Je le ferois, lui répond Fulvius, si l'ordre du Sénat ne m'arrêtoit. Pour moi, reprend Taurea, qui n'ai point reçu l'ordre des Pères conscrits, je vais te donner un spectacle digne de ta cruauté & un exemple au-dessus de ton courage. A ces mots, il poignarde sa Femme, ses Enfans & se tue lui-même. *Valet-Maxime*. / Ce Tableau, de 10 pieds carrés, est pour le Roi », sous le numéro 36 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 12).

¹⁰⁴ Brenet, « Métellus sauvé par son fils. / Octave tenant à Samos une séance, pour l'examen des causes des Prisonniers du parti d'Antoine, Métellus, vieillard accablé d'années & de misère, & défiguré par une longue barbe, lui fut amené. Le Fils du Vieillard, qui étoit l'un de ses Juges, après avoir avec peine démêlé les traits de son Perse, court l'embrasser en versant des larmes & jettant de grands cris ; puis se retournant vers Octave : César, dit-il, mon Père est ton ennemi & je sers sous ses drapeaux ! Il doit être puni & moi récompensé : *Sauves-le à cause de moi, ou donne-moi la mort avec lui*. César attendri accorda aux prières de son Fils la grâce de Métellus, quoiqu'il le connût pour un ennemi implacable. / Ce tableau, de 10 pieds de haut sur 13 de large, est pour le Roi », sous le numéro 31 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 10).

¹⁰⁵ Nicolas Bernard Lépicié (1735-1784), « Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage. « Il n'ignore pas, ce grand homme, quels supplices lui destinoient ses barbares ennemis ; cependant il écarta sa famille, qui s'opposoit à son passage, & s'embarqua pour Carthage d'un art aussi tranquille & satisfait que si, après avoir terminé les affaires de ses cliens, il fût parti pour se délasser de ses pénibles travaux dans les riantes campagnes de Tarente ». / Horace, odes V, livre 3. / Traduction de Sénadon. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut sur 13 de large, est pour le Roi », sous le numéro 26 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 9).

¹⁰⁶ Antoine Renou (1731-1806), « Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germanicus, son époux. / Après la mort de Germanicus en Sirie, Agrippine, malgré la rigueur de l'hiver, arrive à Brindes. Le Peuple des Villes voisines y accourt, les uns se répandent sur le Port & sur le rivage, les autres montent sur les murs de la Ville & sur les toits des maisons. La flotte arrive, Agrippine tenant les yeux baissés & portant entre ses mains l'urne de son mari, sort du navire accompagné de deux Enfans. Alors Hommes & Femmes se précipitent en foule sur ses pas, avec une tristesse morne & silencieuse. Tibère avoit envoyé au-devant d'elle deux Cohortes Prétoriennes, & sur son passage on brûloit, en l'honneur du Prince, des parfums & des vêtements. *Annales de Tacite*. / Ce Tableau, de 8 pieds de large sur 19 pieds de haut, est pour le Roi », sous le numéro 76 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 17-18).

¹⁰⁷ Beaufort, « Mort de Calanus, Philosophe Indien. / Ce Philosophe ayant atteint l'âge de 83 ans dans aucune incommodité, se trouvant un jour tourmenté d'une douleur violente entrailles, dit à Alexandra qu'il avoit suivi dans son expédition des Indes : Dieu m'appelle, & veut reprendre ce qui lui

grands talens : sur-tout il ne faudra pas vous arrêter au tableau fait pour la Ville¹⁰⁸, dans lequel on a représenté, dit-on, le Roi sur un char, où sont attelés des chevaux de carton ; ni à celui de l'allégorie de M. Amédée Vanloo¹⁰⁹ [5], si vous n'aimez pas les énigmes & les logoglyphes (BORGNE 1779 : 131-132).

Dans cette lettre qu'écrivit un certain Borgne sur le Salon de 1779, l'auteur souligne les quelques oeuvres exposées sur le mur ouest qu'il faut voir ou s'abstenir de regarder et s'arrête plus longuement sur les toiles présentées sur le mur nord. Conséquemment, il assume et confirme la prégnance de la paroi nord dans la construction de la mise en exposition et, surtout, sur le développement du discours de la critique. De plus, le nombre

appartient. Ordonnez que l'on dresse un bûcher pour mes funérailles, afin que les flammes purifient les fautes que mon corps peut avoir commises. De ce dévouement il en résulteroit un grand honneur aux descendans de celui qui en avoit eu le courage. Alexandre, qui aimoit Calanus, ne lui accorda cette grâce qu'avec peine ; &, pour orner sa pompe funèbre, il fit mettre son armée en bataille, ordonnant de répandre des parfums précieux sur le bûcher, couvert d'un tapis magnifique. L'instant du Tableau est celui où Calanus monté sur le bûcher, & parle à un Officier député d'Alexandre, qui lui demande s'il n'avoit rien à dire à ce Prince avant de mourir : non, lui répond Calanus, je compte le revoir dans trois mois à Babylone. Cette réponse fut regardée comme une prédiction de la mort d'Alexandre, arrivée en effet trois mois après à Babylone Quince Curce. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut sur 8 de large, est pour le Roi », sous le numéro 109 (JANSON 1977-1978 : 1779, 22-23).

¹⁰⁸ Jean-Baptiste Claude Robin (1734-1818), « Tableau ordonné par la Ville, à l'occasion du rétablissement du Parlement, & de la remise des droits joyeux avènement à la Couronne. Le Roi entre dans Paris par le quai des Tuileries, sur un char attelé de quatre chevaux blancs. La Vérité tient les rênes, & de soin flambeau éclaire la marche. La Justice, la Bienfaisance paternelle & la Concorde accompagnent le Roi. M. le Maréchal de Brissac, Gouvernement de Paris, lui présente M. de la Michodière, alors Prévôt des Marchands & le Corps de Ville. Tableau de 9 pieds de large, sur 6 de haut », sous le numéro 145 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 30).

¹⁰⁹ Amédée Van Loo (1718-1795), « Le Temps découvre les Vertus, la Sagesse détruit les Vices, le Soleil anime la Nature. Allégorie. / Le fond représente un corps d'architecture d'ordre ionique, sur le haut duquel la France est artiste, tenant son sceptre, & s'appuyant sur son bouclier ; près d'elle & et plus bas est une corne d'abondance, qui répand différentes productions de la terre. Au-dessus de l'arcade sont les armes du Roi : le Temps tire le rideau, & laisse voir différentes Vertus assises sur des nuages ; la Justice s'appuie sur la Prudence, la Bonté tient un pélican, qui s'ouvre le sein pour nourrir ses petits ; derrière on voit l'étude : l'Activité, représentée par une jeune fille, tient une lampe allumée, & auprès d'elle, est un coq, symbole de la vigilance. De l'autre côté de la Justice, Hercule s'appuie sur sa massue : au-dessous, la Clémence tient une lance brisée ; Minerve, Déesse de la Sagesse, sort de dessous l'arcade, tenant une égide, d'où s'échappent des rayons de lumière qui détruisent les Vices. Plus bas, le Génie de la France les tient enchaînés : ces Vices font l'Ignorance avec un bandeau sur les yeux, l'envie qui se ronge les poings, la Discorde dont le flambeau est renversé, l'Usure tenant une bourse & différens effets, l'Hypocrisie terrassée & démasquée, sous la forme d'un monstre, qu'un serpent entoure & ceint de plusieurs replis. Sur le devant du Tableau, le Peuple est représenté par un jeune Homme, une femme, des enfans & des vieillards. En haut est la Renommée qui publie les vertus du Roi. / Ce Tableau est de 8 pieds 8 pouces de haut, sur 5 pieds 8 pouces de large », sous le numéro 17 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 6-7).

élevé de tableaux d'histoire réunis pour l'occasion marque fortement le discours expographique et, par ricochet, celui des visiteurs. La logique de lecture qui sera suivie dans cette section utilise toujours le même parcours ; le mur nord pour débiter, suivi des murs est, sud et ouest.

La symétrie axiale, forte et visuellement présente dans l'illustration de Saint-Aubin (Figure 2.6), circonscrite par les oeuvres de Callet [17] et de Beaufort [10] marque le centre et le point de jonction entre le côté droit et le côté gauche du mur nord. À la suite du long commentaire que l'auteur de l'*Année Littéraire* fait sur le tableau de Brenet *Métellus sauvé par son fils*¹¹⁰ [16], il enchaîne : « On a placé à côté de ce tableau le portrait de Monsieur comte d'Artois¹¹¹ dont nous parlerons à la suite des tableaux d'histoire. Au dessous [plutôt au dessus] de ce portrait, on voit la mort de Calanus philosophe indien » tableau de Beaufort¹¹² (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 28). Outre ce commentaire, peu d'auteurs soulignent la présence de cet axe. Ce sont plutôt les liens qui se tissent autour de ces deux tableaux qui se dévoilent à travers les écrits.

Le tableau *Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage*¹¹³ [11] de Lépicié qui est accroché juste à côté de celui de Beaufort [10] appelle à un commentaire sur les choix expositionnels du tapissier, particulièrement sur la hauteur attribuée à ses oeuvres (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 36-40). *Le Visionnaire, ou Lettres Sur les ouvrages exposés au Salon* note que : « Au reste ils convinrent qu'on pourroit appeler de ce jugement, si l'on voyait ce Tableau¹¹⁴ de plus près. / Ils se plainquirent également de la trop grande hauteur où l'on avoit placé le Tableau, dont le sujet est Régulus qui quitte Rome pour aller se livrer au supplice à Carthage » (DELOYNES 1980-0205 : 29). L'exemple apporté par cette remarque détermine les effets et les contraintes qu'engendre la mise en exposition dans certains cas et l'impact qu'elle provoque sur la réception des visiteurs.

¹¹⁰ (n. 104, chap. II).

¹¹¹ Callet, (n. 18, chap. II).

¹¹² (n. 107, chap. II).

¹¹³ (n. 105, chap. II).

¹¹⁴ *Ibid.*

Toujours à propos des tableaux d'histoire commandés par le roi et plus particulièrement ceux placés sur le mur nord, l'auteur des *Mémoires secrets* précise que : « À côté de ce tableau¹¹⁵ [20] est un de ceux ordonnés par le roi : M. Lagrenée l'aîné en a été chargé. Voici comme il nous expose son argument : *Popilus envoyé en ambassade à Antiochius Epiphanes, pour arrêter le cours de ses ravages en Egypte*¹¹⁶ [18] » (FORT 1999 : 104). Même si les indications ne sont pas toujours complètes ou précises, l'œuvre de Saint-Aubin permet une identification des places occupées par la série des grands tableaux d'histoire. La reconstitution de ces points focaux est donc possible et très utile pour décoder le discours du tapissier.

L'enchaînement des commentaires, d'un côté et de l'autre de l'axe, inscrit son emprise sur la lecture que font les visiteurs de l'exposition. Des relations entre les œuvres de Durameau [8 et 9] et de Lépicié [11], par exemple, se développent lorsque les auteurs suivent une logique basée sur la mise en exposition dans leur compte rendu de l'événement. Les commentaires proposent en alternance, entre la gauche et la droite du mur, des remarques et /ou des relations entre certaines des œuvres :

M. l'Épicier est sage & peu saillant dans son tableau de Régulus qui retourne à Carthage braver les supplices ; mais il est charmant dans celui qui représente un marché.

M. du Rameau semble se ranimer dans son combat d'Entelle & de Darès, qui a du fracas (sujet qui eût exigé le pinceau de Michel Ange ou des Caraches), & dans sa piété filiale, où deux fils traînent le char de leur mère (LESUIRE 1779 : 10-11).

La symétrie que Lagrenée l'aîné met en place grâce aux œuvres de Beaufort [10] et de Callet [17] joue bien son rôle de catalyseur qui provoque la comparaison et influence la perception du visiteur. Le même auteur construit sa critique sur ces jeux de va-et-vient entre les deux sections avant de s'arrêter sur le tableau de Beaufort à la toute fin de son propos concernant le mur nord et poursuivre son commentaire sur les œuvres présentées sur les autres parois. Mais plus encore, c'est le tableau *Hector détermine Paris, son frère, à prendre*

¹¹⁵ Vien, *Hector détermine Paris* (n. 100, chap. II).

¹¹⁶ (n. 102, chap. II).

les armes pour la défense de la Patrie de Vien¹¹⁷ [20], qui frappe équitablement l'ensemble des visiteurs au Salon de 1779 et qui devient un des points forts de l'exposition. Par exemple, Grosier dans son *Coup d'oeil sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure des Messieurs de l'académie royale, exposés au Sallon de cette année* écrit : « L'histoire est le premier de tous les genres, je lui décerne aussi le premier rang dans ma lettre. Le tableau qui a fixé tous les regards, & qui me paroît avoir été le plus unanimement applaudi, est celui que M. Vien a envoyé de Rome » (GROSIER 1779 : 6). L'axe central du mur nord amène les visiteurs à développer leur argumentation autour de cette œuvre, car elle est mise en relation avec les autres grâce à la symétrie qui fait passer le regard du visiteur d'un côté à l'autre, tel un balancier entre les oeuvres. C'est du moins ce qui semble se produire avec le tableau de Renou *Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germanicus, son époux*¹¹⁸ [14] qui est placé à l'autre extrémité du mur, sur la même ligne. L'auteur du *Journal de Paris* écrit : « Sa couleur se soutient assez bien contre celle de M. Vien, dont on dit qu'il est l'élève » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 7-8). Le rapport entre ces deux tableaux est créé par la position spatiale qu'ils occupent de part et d'autre de l'axe central. La comparaison n'aurait peut-être pas pu avoir lieu si les œuvres avaient été accrochées à des endroits moins propices aux rapprochements. Il faut se demander si Lagrenée l'aîné n'a pas délibérément placé le tableau de Vien en bout de ligne sur la droite du mur pour inscrire la prégnance de cette œuvre sur les autres. En l'accrochant ainsi il instaure une lecture de gauche à droite, dans la logique d'une histoire qui se lit dans le même sens, avec à la fin l'apogée du récit : le tableau de Vien [20]. Des remarques, telles que : « Vien l'a, sur ses rivaux, de beaucoup emporté » (DELOYNES 1980-0220 : 16), souligne la qualité du rendu et de la supériorité de l'œuvre sur le reste de l'exposition.

D'autres tableaux sis sur ce mur sont mis en relation avec le tableau de Vien et confirment encore le rôle fondamental de la symétrie dans la mise en place du jugement du public : « Au reste, ce Tableau¹¹⁹ n'est point décoloré contre l'Hector de M. Vien¹²⁰ [20], qui

¹¹⁷ (n. 100, chap. II)

¹¹⁸ (n. 106, chap. II).

¹¹⁹ Brenet, *Métellus sauvé par son fils* (n. 104, chap. II).

¹²⁰ (n. 100, chap. II).

semble avoir donné cette année, *l'a mi-la*¹²¹ de la couleur à tous ses confrères » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 6). Cette remarque souligne de quelle manière le tableau de Vien s'impose comme un élément central, entre autres, par la couleur face au tableau de Brenet, *Métellus sauvé par son fils* [16]. De plus, un autre noyau discursif semble se former sur le côté droit du mur central autour des oeuvres de Lagrenée le jeune, *Fermeté de Jubellius Taurea*¹²² [12], et de Lagrenée l'aîné, *Popilus envoyé en ambassade à Antiochus Epiphanes, pour arrêter le cours de ses ravages en Egypte*¹²³ [18] (LESUIRE 1779 : 9-10 ; FORT 1999 : 194-195).

Le discours du tapissier fortement teinté par la hiérarchie des genres inscrit la symétrie comme séparateur entre la gauche et la droite. C'est une fois de plus l'effet miroir qui émerge de cette composition et qui interpelle les visiteurs et le positionne face à un discours comparatif intense. Est-ce que Lagrenée l'aîné avait réellement prévu cet effet ? Avait-il escompté l'impact qu'aurait le tableau de Vien sur le regard du public ? Même si ce tableau ne siège pas au centre de la mise en exposition, la supériorité du travail de cet artiste mise de l'avant par une panoplie de commentaires apparaît plus forte que toute autre chose. Le fait de placer la toile de Vien à l'extrémité droite du mur permet d'inscrire un poids fort dans le balancier créé par l'axe central, ce qui amène le public et les auteurs à chercher un contrepoids de l'autre côté du pivot. Incidemment, les relations d'un côté à l'autre émergent et composent un discours comparatif significatif. Le tableau forme l'articulation entre les murs nord et est par certaines relations qui s'installent avec un tableau de Suvée, par exemple : « La Naissance de la Vierge est le meilleur tableau de M. Suvée [21], & peut-être du Sallon, après l'Hector de M. Vien [20] » (RADET 1779 : 25).

¹²¹ « Les Instrumens, pour s'accorder, prennent le ton d'A *mi-la*, par la seule raison qu'il se trouve le premier » (PRÉVOST 1750). Ainsi, l'auteur positionne l'œuvre de Vien comme la référence pour harmoniser le travail de la couleur.

¹²² (n. 103, chap. III).

¹²³ (n. 102, chap. II).



Figure 2.6 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779, 1779*. (SAHUT 1996 : 140).

Références pour la figure 2.6 (SAHUT 1996 : 140-144):

1. François-André Vincent (1746-1816), *Le Président Molé, saisi par les factieux, au temps des guerres de la Fronde. La scène se passe près de la Croix du Trahoir*, n° 155 du livret.
2. François-Guillaume Ménageot (1744-1816), *La Justification de Suzanne*, n° 159 du livret.
3. Jean-Simon Berthelley (1746-1811), *L'Action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au Siège de Calais*, n° 161 du livret.
4. Hubert Robert (1733-1808), *Une fontaine antique*, n° 92 du livret.
5. Amédée Van Loo (1718-1795), *Le Temps découvre les Vertus, la Sagesse détruit les Vices, le Soleil anime la Nature*, n° 17 du livret.
6. Hubert Robert (1733-1808), *Un Palais ruiné, sous l'arcade duquel on aperçoit la coupole de S. Pierre de Rome dans l'éloignement*, n° 92 du livret.
7. Hubert Robert (1733-1808), *L'Entrée du Temple*, n° 91 du livret.
8. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Piété filiale de Cléobis & Biton*, n° 35 du livret.
9. Louis-Jacques Durameau (1733-1796), *Combat d'Entelle & de Darès*, n° 34 du livret.
10. Jacques-Brice Beaufort (1758-1847), *Mort de Calanus, Philosophe indien*, n° 109 du livret.
11. Nicholas Bernard Lépicier (1735-1784), *Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage*, n° 26 du livret.
12. Jean-Jacques Lagrenée dit le jeune (1739-1821), *Fermeté de Jubellius Taurea*, n° 36 du livret.
13. Hubert Robert (1733-1808), *Des Portiques & des Colonnades au milieu de Jardins entourés d'eau*, n° 91 du livret.
14. Antoine Renou (1731-1806), *Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germanicus son époux*, n° 76 du livret.
15. Joseph Vernet (1714-1789), *Une mer calme au clair de lune*, n° 56 du livret.
16. Nicolas-Guy Brenet (1728-1792), *Métellus sauvé par son fils*, n° 31 du livret.
17. Antoine-François Callet (1741-1823), *Le Portrait de Monseigneur le Comte d'Artois*, n° 165 du livret.
18. Louis Jean-François Lagrenée dit l'aîné (1724-1805), *Popilus envoyé en ambassade à Antiochus Epiphanes, pour arrêter le cours de ses ravages en Egypte*, n° 5 du livret.
19. Joseph Vernet (1714-1789), *Le Matin*, n° 56 du livret.
20. Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Hector détermine Pâris, son frère, à prendre les armes pour la défense de la Patrie*, n° 4 du livret.
21. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *La Naissance de la Vierge*, n° 186 du livret.
22. François-Guillaume Ménageot (1744-1816), *La Peste de David*, n° 160 du livret.
23. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *La Nativité, ou l'Adoration des Anges*, n° 185 du livret.
24. Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *Herminie chez les bergers*, n° 187 du livret.
25. Jean-Simon Berthelley (1742/43-1811), *Le Martyre de Saint Pierre*, n° 162 du livret.
26. François-André Vincent (1746-1816), *Guérison de l'Aveugle né*, n° 156 du livret.
27. Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802), *Le Portrait de M. le Comte d'Angiviller, Directeur & Ordonnateur général des Bâtimens*, n° 127 du livret.

Bien que la mise en exposition des sculptures ne soit pas à l'étude, il est tout de même intéressant de constater que les consoles sur lesquelles reposent les œuvres de petites dimensions obligent les visiteurs à suivre un certain ordre de visite, comme le suggère ce commentaire anonyme : « Nous entrâmes ensuite dans ces espèces de ruelles qu'on a pratiqué à chaque embrasure [sur le mur sud] pour y placer la sculpture, mais avec des tableaux qui lui servent de fond. [...] Nous entrâmes dans l'embrasure suivante » (DELOYNES 1980-0206 : 297). Lagrenée l'aîné est probablement responsable des ces prérogatives même si aucun document ne le confirme. Un autre auteur, *Le Littérateur au Sallon*, fait remarquer le même jeu de table qui construit une espèce d'allée que le public peut emprunter pour admirer de plus près certaines œuvres : « Jetez un peu les yeux sur ce sujet d'Histoire, reléguée dans une travée » (DELOYNES 1980-0216 : 20). La référence au mur des croisées, généralement moins présent dans les critiques et aussi absent de cette illustration, devient évidente, même si elle demeure marginale. La disposition des consoles structure la visite du public et dirige sa lecture de l'exposition donnant une chance aux œuvres accrochées de ce côté de la salle, qui souffrent incontestablement du mauvais éclairage en contre-jour, de se démarquer ou de se faire voir. Pourtant, le résultat n'est pas toujours flatteur, c'est du moins ce que soulève un auteur au sujet du tableau *Hercule et Omphale* de Huet¹²⁴ : « comme il est placé en contre-jour, il est difficile de décider si sa tentative a été heureuse » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 21). Lagrenée l'aîné ne peut éviter cet écueil, car malgré ses bonnes intentions de diriger le visiteur vers cette partie de la salle, les conditions d'éclairage influencent négativement la réception de certaines toiles.

Aucun commentaire ne permet au discours expographique d'émerger au sujet du mur latéral de droite. Seules la reconstitution et l'identification des tableaux sur l'œuvre de Saint-Aubin permettent de suivre l'évolution du discours de la critique et de l'opinion. Pourtant, la symétrie frontale inscrite sur les parois latérales du Salon incite à un jeu spatial entre les deux parois opposées. Les relations qui s'établissent entre les œuvres exposées de part et d'autre de la salle sont mises de l'avant dans certains commentaires comme un moment marquant de l'exposition (Figure 2.6). C'est justement le cas des deux tableaux de Ménageot, *Peste de*

¹²⁴ Jean-Baptiste Huet (1745-1811), « Hercule chez la Reine Omphale. / Ce Tableau de 10 pieds de haut, sur 8 pieds de large », sous le numéro 98 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 21).

*David*¹²⁵ [22] et *Justification de Suzanne*¹²⁶ [2], qui placés respectivement au centre du mur, se répondent dans l'espace (DELOYNES 1980-0205 : 35-36). Le pouvoir discursif de l'exposition joue ici son rôle en produisant des liens évocateurs intenses qui dirigent le regard du public et l'amènent à se construire un point de vue et un discours critique singulier élaboré à partir des caractéristiques élaborées dans le discours expographique mis de l'avant par le tapissier. Celui-ci a construit des symétries axiales de part et d'autre, sur les deux cloisons, ce qui amène une confrontation d'équité entre les oeuvres qui se font face. Dans cette manière, Lagrenée l'aîné souligne aux yeux des visiteurs les qualités intrinsèques des tableaux, ce qui provoque des comparaisons et des relations discursives.

L'application de la convention de la hiérarchie des genres dans la disposition des oeuvres dans l'espace du Salon impose au tapissier de présenter certains tableaux en hauteur ce qui conditionne la réception des œuvres par le public et ne correspond pas toujours à ses attentes. Par exemple, l'auteur de l'*Année littéraire* fait remarquer que :

Les amateurs n'ont point été aussi satisfaits du tableau de la justification de Suzanne¹²⁷. Que l'auteur ait placé « le point de vue trop bas » c'est une licence qui doit être permise parce qu'il est à présumer que ce tableau, le plus grand du Salon sera exposé très haut (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 53-54).

Cette remarque met en perspective l'une des contraintes dont doivent tenir compte les artistes lorsqu'ils produisent une œuvre ; le point de vue représenté. C'est-à-dire que le peintre se doit toujours de considérer toutes les particularités et les aspects de l'espace où sera exposé le tableau en se positionnant à la place du spectateur. La place que réserve Lagrenée l'aîné au tableau de Ménageot correspond donc aux préceptes du lieu où il est destiné. Ainsi, même si

¹²⁵ François-Guillaume Ménageot (1744-1816), « La Peste de David. / David, après avoir fait un sacrifice, pour appaiser la colère Céleste, se prosterne devant l'Ange du Seigneur, & demande à Dieu de tourner sur lui tous les maux qui accablent son Peuple. / Ces 2 Tableaux [#159 et #160 du livret], qui ont 15 pieds ½ de large, sur 11 pieds 1 pouce de haut, sont destinés pour l'Abbaye d'Anchin », sous le numéro 160 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 32).

¹²⁶ « La Justification de Suzanne. / Suzanne, presque évanouie, est entourée de ses parents, qui lui ôtent les chaînes. Le jeune Daniel a confondu les Vieillards qui l'accusent. Il désigne le Ciel qui les condamne, & le supplice qui les attend. Des soldats les entraînent, & vont les livrer au Peuple, pour être lapidés », sous le numéro 159 (JANSON 1977-1978 : 1779, 32).

¹²⁷ *Ibid.*

l'œuvre est placée dans les hauteurs au Salon, cette position convient tout à fait à sa composition, comme le fait remarquer l'auteur du commentaire. Sous le tableau de la *Justification de Suzanne* [2] de Ménageot est accroché le tableau *Le tems découvrant les Vertus, la Sagesse détruisant les Vices, le Soleil animant la Nature* de Van Loo¹²⁸ [5], qui semble souffrir des choix expographiques mis en place par Lagrenée : « La petite proposition que M. Van Loo a été obligé de donner à ses figures, & le voisinage de très grands Tableaux absorbent en quelque sorte ce morceau, dans lequel, en l'examinant, on découvre des beautés, sur-tout dans le groupe d'en bas, représentant le Peuple » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 20). La proximité des autres tableaux met en relief les caractéristiques et les défauts du tableau de Van Loo. Par un examen plus attentif de l'œuvre, l'auteur reconnaît les talents de l'artiste, ce qui sous-entend que la vue du tableau dans un environnement isolé lui donnerait la possibilité à ses qualités de se dévoiler et inviterait le public à un point de vue plus flatteur.

Un autre élément qui ressort de l'analyse des textes se rapportant au Salon est qu'il semble possible même sans l'usage de l'image de Saint-Aubin, de reconstruire l'impact de la mise en exposition. Par exemple, un des auteurs fait remarquer après avoir traité des petits tableaux de Lépicié¹²⁹ : « En regardant dans la ligne au-dessus, je fixai un tableau dont la couleur m'appellait. C'était Anacréon et Vénus par M. Doyen n°. 18¹³⁰ », (DELOYNES 1980-0206 : 287). Même si les références spatiales demeurent imprécises et qu'elles ne sont pas assez claires pour permettre d'affirmer que ces tableaux sont situés sur la cloison ouest ou bien sur celle du nord, les indications le restent suffisamment pour comprendre que les oeuvres de Doyen et de Lépicié se côtoient. De la même manière, un autre gazetier dans *Le Salon, ouvrage du moment* souligne après avoir décrit l'œuvre *Néron* de Beaufort¹³¹ : « Mon

¹²⁸ (n. 109, chap. II).

¹²⁹ Il s'agit probablement de « Deux Tableaux ovales, représentant l'Amour & la Flore. / Ce sont les Portraits des Enfans de M. le Comte de Brancas. Ces Tableaux ont 2 pieds 1 pouce de haut, sur 18 pouces de large », sous le numéro 28 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 9).

¹³⁰ Doyen, « Anacréon chante une ode à la louange de Vénus, l'Amour descend du Ciel & couronne le Poëte de mirthe & de rose. La colombe de Vénus vient boire dans la coupe d'Anacréon. / De 4 pieds de haut, sur 3 pieds de large », sous le numéro 18 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 8).

¹³¹ Jacques-Brice Beaufort (1758-1847), « Néron tourmenté par ses remords. / Néron, l'esprit bourrelé par l'horreur de ses crimes, dit un jour à un de ses Affranchis, que les nuits lui étoient affreuses, qu'ils se croyoit tourmenté & déchiré par les Furies à coup de fouet & de serpens, & qu'il lui

œil descend sur Aréthuse¹³² » (DELOYNES 1980-0220 : 15). Les références à la mise en exposition sont de toutes sortes, mais elles servent toujours le propos du critique et lui permettent de construire son point de vue, même si le lecteur n'est pas toujours en mesure d'imaginer précisément tout l'accrochage. Un dernier point focal se développe autour des oeuvres de Duplessis et de Roslin qui semble avoir marqué la vision du public de manière plus générale. On peut, entre autres, lire dans *Le Mort vivant au Sallon de 1779* :

Les deux rivaux ont des portraits intéressans de Princes & d'autres hommes illustres. L'un a des souverains & des seigneurs étrangers¹³³, l'autre a le portrait de Monsieur¹³⁴, & celui de Madame¹³⁵, la Duchesse de Chartes¹³⁶; l'un a fait très-agréablement le fameux naturaliste Linéus¹³⁷; l'autre très-naturellement M. Franklin¹³⁸ (LESUIRE 1779 : 18).

Malheureusement, seul le *Portrait de M. Le comte d'Angiviller, directeur & Ordonnateur général des Bâtiments*¹³⁹ de Duplessis [27] est identifiable sur l'œuvre de Saint-Aubin où il apparaît au centre de l'espace posé sur un chevalet plutôt qu'accroché au mur (Figure 2.6).

sembloit entendre sa Mère elle-même lui reprocher son parricide. / Tableau de 5 pieds 2 pouces de large, sur 4 pieds de haut », sous le numéro 110 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 23).

¹³² Nicolas-René Jollain (1732-1804), « Aréthuse poursuivie par le Fleuve Alphée & secourue par Diane. / Ce Tableau, de 2 pieds 6 pouces de large sur 2 pieds de haut, appartient à M. de Livois », sous le numéro 114 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 24).

¹³³ Roslin, « Le Portrait de S.A.R. Madame l'Archiduchesse Marie Christine, Duchesse de Saxe-Tecken », sous le numéro 61 du livret, « Le Prince & la Princesse Orloff », sous le numéro 62 du livret, « Le Portrait de M. le Comte de Panin, Conseiller d'état intime de S.M. Impériale de toutes les Russies, avant le département des Affaires Étrangères. / Tableau de 4 pieds de haut, sur 3 pieds 2 pouces de large », sous le numéro 63 du livret, « Le Portrait du célèbre Linné, Professeur d'Upsal, Chevalier de l'Ordre de l'Étoile Polaire. / Ce Portrait est gravé par M. Bervic », sous le numéro 64 du livret et « Plusieurs Portraits sous le même numéro », sous le numéro 65 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 15-16).

¹³⁴ Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802), « Le Portrait de Monsieur, Frère du Roi », sous le numéro 124 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 25).

¹³⁵ « Le Portrait de Madame *** », sous le numéro 130 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 26).

¹³⁶ « Le Portrait de la Duchesse de Chartes », sous le numréo 125 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 26).

¹³⁷ Roslin (n. 133, chap. II).

¹³⁸ Duplessis, « Le Portrait de M. Franklin. / Tiré du Cabinet de M. de Chaumont », sous le numéro 128 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 26).

¹³⁹ « Le Portrait de M. le Comte d'Angiviller, Directeur & Ordonnateur général des Bâtiments », sous le numéro 127 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 26).

Les relations entre les tableaux des deux artistes se mettent en place et émergent dans les discours des critiques, et ce, même si l'un d'eux n'est pas accroché au mur mais trône plutôt au milieu de la salle. Les auteurs positionnent leur commentaire en fonction du sujet représenté, de son statut social, et du traitement proposé par les artistes dans le rendu plus ou moins naturel des couleurs ou du personnage (DELOYNES 1980-0206 : 289).

Il faut toujours considérer que le tapissier fait des choix, car il ne dispose que de l'espace restreint du Salon, comme le souligne cette remarque tirée de *Le Littérateur au Salon, l'Examen du Paresseux suivi de la Critique des Critiques* : « Malgré l'intelligence de ceux qui président à l'arrangement de cette collection, l'impossibilité de mettre chaque ouvrage dans son véritable point de vue, n'est-elle pas démontrée jusqu'à la rigueur ? » (DELOYNES 1980-0216 : 9). Les aléas de l'espace et des oeuvres dont bénéficie le tapissier le force à prendre des décisions. Son rôle est de construire une mise en exposition qui permette au public de s'instruire, et il semble qu'à quelques occasions se soit au dépens de certaines oeuvres. Pour ce faire, il dispose et impose aux oeuvres des rencontres à partir des conventions, qui ne servent pas nécessairement toutes les oeuvres. À ce propos, un dialogue entre deux personnages souligne le point de jonction entre tableaux d'histoire et portraits dans la mise en exposition :

SUZON : Je trouve que les Portraits sont les objets les plus saillants d'un Salon de Peinture.

HOGART : Ce seroit peut-être une raison pour ne point les placer à côté des Tableaux d'Histoire. En effet, comment un sujet composé dont la scène est souvent éclairée par une lumière vaporeuse, pourroit-il se soutenir à côté d'un Portrait vêtu des étoffes les plus éclatantes, & dont les chairs, comme dans tous les Portraits de femmes de M. Roslin, nous offrent le luisant de l'émail (LEFEBURE 1779B : 27-28).

Lagrenée l'aîné, qui respecte et considère les intérêts de l'Académie et de ses aspirations dans la mise en place du discours expographique, arrive à scinder les différents genres et à construire des centres d'intérêt au sein des différentes sections. Pourtant et inévitablement, la rencontre des genres doit se faire même s'il semble qu'elle ne convienne pas toujours aux aspirations des visiteurs. L'impact de l'exposition sur les commentaires des auteurs confirme la réussite certaine de cet usage priorisé de la convention de la hiérarchie des genres dans le

Salon de 1779, mais la ligne entre la réussite ou l'échec du discours n'est pas toujours aussi claire. De plus, soulignons que l'usage de la symétrie sur les deux murs latéraux ; est et ouest, accentue la présence de la symétrie axiale sur le mur nord. Au reste, un autre élément qui ressort d'une analyse plus fine concernant le rang académique des artistes vient appuyer cette construction analogique. Les tableaux d'histoire qui occupent le haut des murs latéraux, est et ouest, sont le fait d'artistes agréés par l'institution, tandis que les oeuvres sises sur le mur nord sont toutes le résultat du travail d'académicien reçu, sauf pour le *Portrait du comte d'Artois* de Callet qui occupe le centre de la cloison. Le tapissier offre ainsi aux académiciens le mur le plus prestigieux et répartit les agréés sur les deux autres cloisons. La composition mise de l'avant par Lagrenée l'aîné s'inscrit ainsi totalement dans la pensée académique de la promotion de l'art français par les tableaux d'histoire et de la hiérarchie interne qui régit son organisation.

2.2.2.4 Salon de 1785 : Amédée Van Loo

Il faut, avant toute chose, préciser qu'au Salon de 1785, l'arrivée et l'entrée dans l'espace du Salon carré se manifestent différemment, car la montée vers l'exposition qui donnait tant d'importance au premier coup d'œil et à la découverte de l'exposition n'existe plus. Les modifications apportées à l'escalier au début des années 1780 transforment le premier contact du spectateur avec l'exposition. L'impact ne se fait donc plus lors de l'ascension vers la salle, mais plutôt lors de la traversée de l'antichambre vers le Salon par l'ouverture de la porte, située sur le mur nord, lorsque le public franchit le seuil du Salon lui-même (Figure 2.7). De fait, le visiteur est confronté au mur de la croisée dès son entrée dans l'espace d'exposition et ébloui par la lumière. Il doit tourner sur lui-même pour saisir l'exposition dans son ensemble et ainsi décider par où il débutera sa visite. La lecture que l'on fera de l'exposition, comme dans les Salons de 1767 et de 1779, débutera par le mur nord, et portera ensuite sur les murs est, sud et ouest.

La disposition des tableaux sur les murs au Salon fortement marquée par la présence des grands tableaux d'histoire et la reconstruction du discours expographique qui s'y déploie, se concrétisent à la lecture des commentaires et de l'image de l'événement réalisée par P. A.

Martini. L'identification des oeuvres sur l'œuvre de Martini n'ayant pas encore été faite, à ma connaissance, un travail partiel a permis de reconnaître une partie des tableaux représentés sur la gravure (Figure 2.7). Les remarques des auteurs, telles que : « La manière grande de Ménageot¹⁴⁰ [13], dont le tableau est à côté du Moïse¹⁴¹ [12], lui fait un grand tort » permettent, d'une part, de reconstruire les centres d'intérêt et une certaine disposition des tableaux sur les murs et, d'autre part, inscrivent la propension du discours de l'exposition à définir le regard que porte le public sur les oeuvres (FORT 1999 : 286). De ce fait, les relations qui s'instaurent entre les œuvres amènent le lecteur vers une vision plus globale du lieu et de l'accrochage des œuvres au Salon carré.

L'enchaînement des remarques de l'auteur des *Mémoires secrets*, telles que : « En levant les yeux on voit *Énée* » qui est un tableau de Suvée¹⁴² [8], rétablit la disposition de certains tableaux sur le mur nord. De plus, il poursuit par un commentaire sur les tableaux qui côtoie cette œuvre : « Ces deux vers¹⁴³ d'une ode de Rousseau sont le principal sujet du tableau voisin¹⁴⁴ [9] » (FORT 1999 : 285). Indirectement, mais de façon précise, l'auteur

¹⁴⁰ « Cléopâtre rendant son dernier hommage au tombeau d'Antoine. / Après la défaite d'Actium, & la mort d'Antoine, Cléopâtre sachant que l'intention d'Octave étoit de la conduire à Rome pour orner son triomphe, résolut de mourir ; mais elle voulut visiter encore la sépulture de son amant : & fit demander à Octave la permission de rendre au tombeau d'Antoine ses derniers hommages. Là, comme si son amant étoit présent, elle lui dit qu'elle alloit lui donner la plus grande preuve de son amour, lui fit ses derniers adieux, &, après avoir semé sa tombe de fleurs, elle se retira avec ses femmes, & se donna la mort. / Ce Tableau, de 10 pieds quarrés, est pour le Roi », sous le numéro 19 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 10).

¹⁴¹ Lagrenée le jeune, « Moïse sauvé des eaux par la fille du Pharaon. / Cette Princesse, venant au bord du Nil pour se baigner, aperçut un panier de jonc au milieu des Roseaux, elle envoya une de ses femmes, qui le lui apporta, elle l'ouvrit, & y trouva un petit enfant, dont les cris l'attendrirent. Alors la sœur de l'Enfant, qui se tenoit à dessein sur le bord du fleuve, s'offrit pour aller chercher une nourrice, & amena sa mère, que la Princesse chargea de nourrir son propre fils; ce moment est celui du Tableau. / Ce morceau, de 10 pieds de haut, sur 8 pieds de large, est pour le Roi », sous le numéro 9 du Livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 7-8).

¹⁴² Joseph-Benoit Suvée (1743-1807), « Enée, au milieu de la ruine de Troye, n'ayant pu déterminer Anchise, son père, à quitter son Palais & sa Patrie, veut, dans son désespoir, retourner au combat ; Creüse, sa femme, l'arrête, en lui présentant son jeune fils Ascagne. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut, sur 8 de large, est pour le Roi », sous le numéro 22 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 12).

¹⁴³ « *Et les coulevres étouffées / Seront le jeu de son berceau* » (FORT 1999 : 285).

¹⁴⁴ Hugues Taraval (1729-1785), « Hercule – Enfant étouffant deux-serpens dans son berceau. / Amphytrion, au rapport de Diodore de Sicile, voulant s'assurer de la distinction qu'il devoit faire des 2 enfans qu'Alcmène avoit mis au jour, fit lâcher, 2 serpens entre leur berceau ; le courage du petit

restitue l'accrochage des toiles et rend plus palpable la discursivité de l'exposition. Pour compléter une partie de l'accrochage des œuvres sur ce mur central, l'auteur ajoute un peu plus loin dans son texte : « À ce morceau d'histoire profane succède un morceau d'histoire sainte¹⁴⁵ [14] » (FORT 1999 : 287) (Figure 2.7). Les références entre les œuvres dépassent bien entendu le seuil de la simple énumération, mais la logique d'écriture que suit l'auteur permet de reconstruire la mise en exposition du mur nord et par le fait même de reformuler une perception du discours expographique.

Plus de la moitié des textes parus sur le Salon de 1785 amorcent leur examen par le tableau de Vien¹⁴⁶ situé sur le mur nord [18], à droite de la porte qui donne accès au Salon. Même s'il est inscrit au n° 1 dans le livret, ce tableau marque un point d'ancrage particulier pour la lecture de l'exposition. Sans toujours lui donner la préférence, les auteurs vont le positionner comme base dans la constitution de leur discours. Le choix fait par Van Loo d'encadrer et d'isoler ce tableau, de part et d'autre, par la porte d'entrée et le coin du mur permet au public de saisir rapidement cette partie de l'exposition lors de leur premier tour d'horizon. Le tapissier aurait pu simplement choisir d'exposer dans cette parcelle du mur plusieurs petits tableaux, mais il a opté pour marquer son propos par un choix singulier et

Hercule, déterminera son choix. Il reçut son fils Euristée, qui se jeta tout effrayé dans ses bras, en présence d'Alcmène, de la nourrice, & des femmes, témoins de cette épreuve. C'est le moment du Tableau. / Ce morceau, de 10 pieds carrés, est ordonné par le Roi », sous le numéro 18 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 9-10).

¹⁴⁵ Amédée Van Loo, « La fille de Jephthé allant au-devant de son père. / Jephthé avoit fait vœu, s'il remportoit la victoire sur les Ammonites, d'immoler à Dieu le premier qui s'offrirait à lui, en arrivant dans son Palais. Sa propre fille, informée de sa victoire, court au-devant de lui, suivie de ses femmes, jouant des instruments. Le père déchire ses vêtements, tombe dans les bras de son Écuyer, & sa fille se précipite à ses pieds, pour apprendre la cause de sa douleur. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut, sur 8 pieds de large, est ordonné pour le Roi », sous le numéro 4 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 5-6).

¹⁴⁶ Dix-sept des commentaires sur le Salon de 1785 débutent par une remarque sur le tableau de Vien, « Retour de Priam avec le corps d'Hector. / Priam revenant du camp d'Achille avec le corps d'Hector son fils, est arrêté par sa famille, qui vient au-devant de lui ; Hécube embrasse Hector ; Andromaque, après s'être livrée à la plus grande douleur, lui prend la main, & semble se plaindre aux Dieux de la mort de son époux ; Astianax, conduit par sa nourrice, tend les bras à Andromaque sa mère, qu'il voit éplorée : Paris, & Hélène, craignant les reproches, se tiennent à l'écart derrière Andromaque ; & Cassandre, qui a prédit tous ces malheurs, paroît s'être jetée sur une des roues du char, arrêté à la porte de Troye ; le corps du Héros est représenté dans un état de conservation, qu'il devoit aux soins de Vénus & d'Apollon. / Ce Tableau, de 13 pieds de large sur 10 de haut, est ordonné pour le Roi », sous le numéro 1 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 3-4).

majestueux qui sera sans doute responsable du fait que « Ce Tableau est un des plus beaux du Salon » (SOULAVIE 1785 : 9). De ce point de vue, la nouvelle entrée au Salon ne modifie pas totalement la prégnance du mur nord dans la constitution du discours expographique et, de ce fait, le regard des visiteurs est peut-être même encore plus attiré par la prégnance de cette paroi comme peut le laisser entendre ce commentaire qui porte sur un tableau placé au-dessus de celui de Vien [18] :

Le premier Tableau qu’Aristarque & moi aperçumes, en rentrant au sallon, fut le vœu de Jephthé¹⁴⁷ [14]; mais je ne pus pas arracher un mot d’éloge ni de blâme de la bouche de mon censeur : je ne lui demandois pourtant qu’une vétille; savoir si le costume du tableau étoit Juif ou Arabe, & si Jephthé n’avoit pas l’air d’un mannequin qui *perd contenance* (GORSAS 1785B : 25).

Ce tableau d’Amédée Van Loo situé tout près de la porte d’accès du Salon capte le regard du visiteur dès son entrée. Celui-ci s’est donc retourné « machinalement » vers le mur nord pour entamer sa visite de l’exposition. Le tableau de Van Loo semble le faire réfléchir sur la qualité du rendu du personnage principal et sur la justesse ou le caractère des habits portés par ce dernier. Le poids visuel de cette section du mur incite les visiteurs à poser leur regard sur les oeuvres qui y sont présentées, comme c’est le cas avec l’œuvre de Vien qui fait écrire à un auteur anonyme : « Entrons au Sallon. Vos yeux se porteront d’abord sur *le Retour de Priam avec le corps de son fils* » (DELOYNES 1980-1351 : 2).

La disposition particulière que crée cet arrangement vient positionner le tableau de Vien comme point d’ancrage dans le développement de relations et d’interactions avec les autres toiles accrochées sur ce même mur. L’un des personnages de la pièce *épisodi-critique de Figaro au Sallon* fait justement remarquer : « Les Artistes sont ici par rang d’Ancienneté & c’est encore un vieux talent ; mais celui-ci¹⁴⁸ a un mérite tout opposé à celui de M. Vien »

¹⁴⁷ Van Loo (n. 145, chap. II).

¹⁴⁸ Lagrenée l’aîné, « Mort de la Femme de Darius. / Alexandre, averti par un Eunuque que la femme de Darius venoit d’expirer, quitte le cours de ses expéditions Militaires, vient au pavillon de Sisigambis, qu’il trouve couchée par terre, au milieu des Princesses éplorées, & près du jeune fils de Darius, encore enfants ; Alexandre, accompagné d’Ephestion, les console & partage leur douleur. / Ce Tableau, de 13 pieds de large, sur 10 pieds de haut, est ordonné pour le Roi », sous le numéro 2 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 4).

(PUJOULX 1785 : 9). L'auteur fait ressortir un élément important du discours expographique qui place le tableau de Lagrenée l'aîné [15] en opposition avec celui de Vien [18], tout en insinuant que la mise en exposition suit l'ordre d'ancienneté des membres de l'Académie, ce qui s'avère être erroné. Par contre, la relation qui s'inscrit entre les deux oeuvres assoit le monopole de la symétrie sur la vision que porte le public sur l'exposition. Pourtant, cette symétrie qui conditionne l'aller-retour entre les deux extrémités de la paroi autour d'un axe central, incite le public à évaluer les oeuvres au moyen du jeu de miroir, comme le souligne l'auteur de *L'Espion des peintres* qui suit un groupe de quatre amateurs : « je les suivis au Tableau, sous le N^o. 2¹⁴⁹, qu'ils furent chercher de l'autre côté de l'entrée du Salon » (DELOYNES 1980-0337 : 9). Cette mise en scène du tapissier pourrait apparaître comme névralgique selon ce point de vue, mais ne semble pas avoir eu autant d'impact à l'époque. C'est-à-dire que les auteurs des commentaires n'ont pas souligné de manière explicite la présence de l'axe vertical (Figure 2.7), créé par les œuvres de Vigée-Le Brun¹⁵⁰ [17], de Wertmuller¹⁵¹ [16], de David¹⁵²[11] et de Bardin¹⁵³ [7], même si elle a influencé le développement de leur jugement. Seules quelques remarques, telles que : « Le premier tableau qui frappe, en entrant au Sallon, c'est le portrait de la Reine » (DELOYNES 1980-0340 : 5) ou « Au-dessous du portrait de la Reine¹⁵⁴, Monseigneur le dauphin, & Madame, fille du Roi, tenant un nid d'oiseaux dans un jardin. Ce tableau est de Madame le Brun », évoquent l'importance du centre du mur (DELOYNES 1980-0346 : 12, note 16). Il semble que la majorité des auteurs soient demeurés indifférents ou plutôt n'aient pas relevé l'importance et l'influence de ce marqueur spatial sur leur perception, comme si on ne voulait pas les voir ou

¹⁴⁹ *Ibid*

¹⁵⁰ Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), « Monseigneur le Dauphin & Madame, fille du Roi, tenant un nid d'oiseux dans un Jardin. / 3 pieds 6 pouces, sur 2 pieds 11 pouces », sous le numéro 85 du livret du Salon (JANSON 1977-1978 : 1785, 26).

¹⁵¹ Adolf Ulrick Wertmuller (1751-1811), « La Reine, Monseigneur le Dauphin & Madame, Fille du Roi, se promenant dans le jardin Anglois du petit Trianon », sous le numéro 119 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 31).

¹⁵² Jacques-Louis David (1748-1825), « Serment des Horaces, entre les mains de leur Père. / Ce Tableau de 13 pieds de long, sur 10 pieds de haut, est pour le Roi », sous le numéro 103 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 28).

¹⁵³ Jean Bardin (1732-1809), « L'Extrême-Onction. / Ce Tableau de 15 pieds 2 pouces de long, sur 6 pieds 8 pouces de haut, est destiné pour la Chartreuse de Valbonne, près le Pont Saint-Esprit en Languedoc », sous le numéro 148 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 36).

¹⁵⁴ Wertmuller, (n. 151, chap. II).

ignorer l'aristocratie et sa position dominante. D'une manière ou d'une autre, le tapissier pousse les visiteurs à se positionner et à développer un jugement particulier entre les tableaux qui sont accrochés de part et d'autre de ce pivot visuel. Par exemple, l'auteur du *Figaro au Salon* développe tout son propos en passant d'un côté à l'autre. Il débute avec Vien [18] et saute à Lagrenée l'aîné [15], puis il passe à Brenet [10] et bondit à Lagrenée le jeune [12]. Il poursuit son commentaire avec le tableau de Taraval [9], celui de Ménageot [13], de Van Loo [14] pour terminer la lecture de cette partie de la paroi nord par Suvée [8] (PUJOULX 1785 : 9-13) (Figure 2.7). Seule la mise en exposition peut être responsable de cette corrélation. La scission que définit l'axe central permet aussi de considérer les deux parties comme des entités autonomes, interdépendantes. La cohabitation de certaines des oeuvres dans ces sections concentre le regard du public et souligne la création de moments révélateurs précis. C'est, entre autres, le cas des oeuvres de Brenet et de Taraval qui amènent l'abbé Soulavie à émettre ce commentaire :

Le Tableau de l'amour patriotique des femmes Romaines dont je viens de parler N^o. VII¹⁵⁵, placé à gauche de celui-ci¹⁵⁶, en fait la critique. Dans le N^o. VII, il y a beaucoup de circonspection & de sagesse, même dans les têtes fermes & Romaines : dans celui-ci, il y trop d'expressions forcées & outrées [...] (SOULAVIE 1785 : 14-15).

Les rapprochements préconisés par le discours expographique mis de l'avant par Van Loo sont fortement marqués par la symétrie axiale et semblent s'insinuer dans l'esprit du visiteur et le pousser à prendre position face aux oeuvres et à l'exposition.

Pourtant, peu de références portent sur cet axe symétrique dans les commentaires. C'est peut-être dû au fait que le tableau de David qui occupe le centre du mur est absent dans les premiers jours de l'exposition. Siméon-Prosper Hardy écrit dans son *Journal* en date du 5 septembre : « je contemple avec plaisir [...] le serment des Horaces entre les mains de leur

¹⁵⁵ Brenet, « Piété et générosité des dames Romaines. / À la prise de Veïes, les Romains avoient fait vœu d'envoyer une coupe d'or à Apollon, dans son Temple de Delphes; les Tribuns Militaires, chargés de faire exécuter cette coupe, ne trouvant point d'or à acheter, à cause de sa rareté, les Dames Romaines se défirent de leurs bijoux, pour fournir la matière nécessaire au présent que l'on vouloit offrir à Apollon. / Sujet tiré de l'Histoire Romaine de Rollin, tom. 2. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut, sur 8 pieds de large, est pour le Roi », sous le numéro 7 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 6).

¹⁵⁶ Taraval, *Hercule – Enfant étouffant deux-serpens dans son berceau* (n. 144, chap. II).

père, par monsieur David académicien, qui sembloit avoir la préférence sur tous les autres tableaux et réunir les suffrages des connoisseurs » (HARDY 1764-1789 : n° 6685, 175-176). Comme les auteurs se précipitent pour voir l'exposition afin de rédiger leurs critiques dans les meilleurs délais et que le *Serment des Horaces* [11] n'arrive au Salon qu'après son ouverture, entre le 25 et le 30 août¹⁵⁷, il semble que la plupart des textes sur le Salon s'écrivent ou paraissent avant même que le tableau n'arrive à Paris. Seuls quelques commentaires plus tardifs exposent le rôle de cette œuvre au sein du discours expographique, tels que celui tiré du *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785* : « Le tableau de M. le Monnier¹⁵⁸ [2] paroissoit le premier du Salon, un nouveau sans l'effacer, est venu se placer au moins à l'un des premiers rangs : c'est l'Ouvrage de M. David¹⁵⁹ [11] » (DELOYNES 1980-0341 : 11), ou celui publié dans le *Mercure de France* en date du 1^{er} octobre : « Les tableaux d'histoire sont en assez grand nombre, et parmi ceux qui paroissent les plus dignes d'attention, on remarque un tableau de mr. David, représentant le Serment des Horaces devant leur père » (DELOYNES 1980-0348 : 736). Est-ce qu'un espace vide avait été laissé pour cette œuvre entre les tableaux de Brenet [10] et Lagrenée le jeune [12] en attendant son arrivée ? Même si aucun commentaire ne le suggère, on peut tout de même présumer que le tapissier avait construit sa mise en exposition dans ce sens, en prévoyant l'espace nécessaire pour y insérer l'œuvre dès sa réception, considérant la charge de travail que représente l'accrochage de ces grandes machines et le fait que le tableau était en route.

¹⁵⁷ Le tableau de Louis Jacques David est envoyé de Rome où l'artiste perfectionne son art à l'Académie de France à Rome. La critique « Arts. Aux auteurs du journal. 30 août 1785 » publiée dans le *Journal de Paris* en date du 5 septembre débute par un commentaire sur le tableau de David (VILETTE 1785 : 807).

¹⁵⁸ Anicet Charles Gabriel Lemonnier (1743-1824), « La Peste de Milan. / 15 pieds 3 pouces de haut, sur 9 pieds 3 pouces de large, Tableau destiné pour Rouen », sous le numéro 193 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 44).

¹⁵⁹ *Le Serment des Horaces*, (n. 152, chap. II).

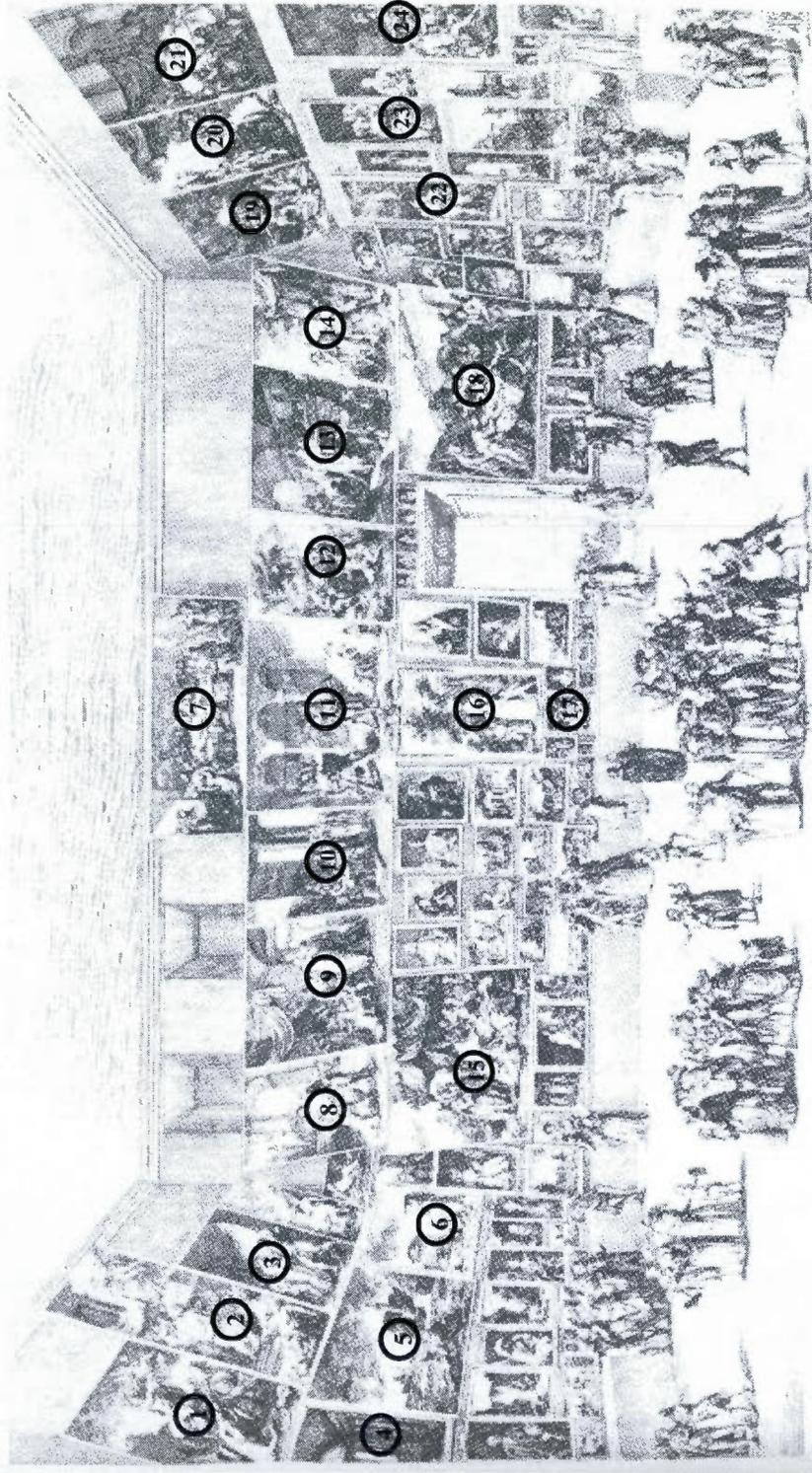


Figure 2.7 Pietro-Antonio Martini, *Le Salon de 1785*, 1785. Bibliothèque nationale de France.

Références pour la figure 2.7 (JANSON 1977-1978 : 1785).

- 1- Antoine-François Callet (1741-1823), *Achille traînant le corps de Hector*, n° 62 du livret du Salon.
- 2- Anicet-Chales Gabriel Lemonnier (1743-1824), *La Peste de Milan*, n° 193 du livret du Salon.
- 3- François-André Vincent (1746-1816), *Arrie*, n° 68 du livret du Salon.
- 4- Hubert Robert (1733-1808), *Incendie dans la ville de Rome*, n° 49 du livret du Salon.
- 5- Joseph Vernet (1714-1789), *Une Marine avec une Tempête*, n° 26 du livret du Salon.
- 6- Hubert Robert (1733-1808), *La Réunion des célèbres Monuments antiques de la France*, n° 49 du livret du Salon.
- 7- Jean Bardin (1732-1809), *L'Extrême-Onction*, n° 148 du livret du Salon.
- 8- Joseph-Benoît Suvée (1743-1807), *Enée*, n° 22 du livret du Salon.
- 9- Hugues Taraval (1729-1785), *Hercule - Enfant étouffant deux-serpents dans son berceau*, n° 18 du livret du Salon.
- 10- Nicholas-Guy Brenet (1728-1792), *Piété & générosité des dames Romaines*, n° 7 du livret du Salon.
- 11- Louis-Jacques David (1748-1825), *Serment des Horaces*, n° 103 du livret du Salon.
- 12- Jean-Jacques Lagrenée dit le jeune (1739-1821), *Moyse sauvé des eaux par la fille du Pharaon*, n° 9 du livret du Salon.
- 13- François-Guillaume Ménageot (1744-1816), *Cléopâtre rendant son dernier hommage au tombeau d'Antoine*, n° 19 du livret du Salon.
- 14- Amédée Van Loo (1718-1795), *La Fille de Jephthée allant au-devant de son père*, n° 4 du livret du Salon.
- 15- Louis Jean-François Lagrenée dit l'aîné (1724-1805), *Mort de la femme de Darius*, n° 2 du livret du Salon.
- 16- Adolf Ulrick Wertmuller (1751-1811), *La Reine, Monseigneur le Dauphin & Madame*, n° 119 du livret du Salon.
- 17- Élisabeth Vigée-Le Brun (1755-1842), *Monseigneur le Dauphin & Madame*, n° 85 du livret du Salon.
- 18- Joseph-Marie Vien (1716-1809), *Retour de Priam avec le corps de Hector*, n° 1 du livret du Salon.
- 19- Jean-Baptiste Baron Regnault (1754-1829), *Mort de Priam*, n° 106 du livret du Salon.
- 20- Jean-Simon Berthélemy (1742/43-1811), *Manlius – Torquatus*, n° 63 du livret du Salon.
- 21- Jean-François Pierre Peyron (1744-1814), *L'héroïsme de l'amour conjugal*, n° 178 du livret du Salon.
- 22- Jean-Jacques François Barbier (1738-1826), *Jupiter endormi sur le Mont-Ida*, n° 134 du livret du Salon.
- 23- Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), *Femme occupée à peindre & deux Élèves la regardant*, n° 101 du livret du Salon.
- 24- Jean-Joseph Taillasson (1745-1809), *Philoctere à qui Ulysse & Néoptolème enlèvent les flèches d'Hercule*, n° 110 du livret du Salon.

La hauteur qu'occupe un tableau règle la vision du spectateur, dont l'appréciation n'en est que proportionnelle, sans toutefois être toujours très élogieuse. C'est justement ce que fait remarquer l'auteur du *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785* à propos du tableau de l'*Extrême-onction* de Bardin [7] qui trône dans les hauteurs et marque l'extrémité supérieure de l'axe symétrique : « Et j'en viens à M. Bardin, qui mérite aussi des louanges : il a fait une Extrême-Onction qui est peut-être fort bonne, & qu'on voit de loin placée à une hauteur » (DELOYNES 1980-0341 : 15) (Figure 3.10). Le choix que fait Van Loo de placer le tableau à cet endroit dénote certainement de sa vision des choses et de son propre jugement de l'oeuvre, comme le souligne la remarque : « La place seule qu'occupoit l'Extrême-onction de M. Bardin, lui valut en passant l'application de ce verset d'un psaume, dont il se seroit bien passé : *Deposuit potentes de sede, & exaltavit humiles*¹⁶⁰ » (GORSAS 1785B : 17). En d'autres mots, ce tableau trône sur le Salon par sa position spatiale et cette situation fournit un témoignage de l'appréciation que n'en faisait le tapissier. À l'opposé, le commentaire de l'abbé Soulavie constate que : « La tête de Madame, fille du Roi, est pleine de grâce : Madame Le Brun [17] y a puisé son savoir dans l'Art des belles physionomies où elle excelle : mais le Tableau doit être placé dans un lieu plus élevé » (SOULAVIE 1785 : 29). Les effets néfastes d'une présentation trop haute se retrouvent appliqués cette fois-ci à l'inverse, pour un tableau accroché trop bas (Figure 2.7). La position de l'auteur n'est pas claire. Son insinuation concerne-t-elle le point de vue privilégié dans l'oeuvre par l'artiste qui, dans ce cas, ne semble pas avoir été considérée par le tapissier dans sa disposition spatiale, ou est-ce plutôt une remarque sur le fait que Van Loo ne prend pas en considération la hiérarchie de ce portrait et l'expose dans la partie la plus basse du mur ? Cet espace de l'exposition qui est normalement réservée aux natures mortes ou aux rocailles ne convient certainement pas, du point de vue de la hiérarchie des genres, à une telle oeuvre.

De ce fait, il convient de noter que la mise en exposition proposée par Van Loo qui place sur la rangée la plus éloignée les tableaux d'histoire combine sur celle juste dessous des tableaux de différents genres : histoire, paysage et portrait. Le nombre de tableaux tend certainement à influencer cette disposition et les grandes dimensions de certaines toiles en

¹⁶⁰ « Il a renversé de leurs trône les puissants et il élève les humbles » (BARDIER DE MONTAULT 1866 : 16).

sont probablement la cause première. Pourtant, un mélange et une fusion des genres semblent s'amorcer dans cette partie du Salon et viennent singulariser le discours expographique mis de l'avant par Van Loo. De plus, les caractéristiques du portrait d'apparat, normalement réservé au roi et à ses proches, tendent à être reproduites au sein de portraits de bourgeois ou autres dignitaires. Ces propriétés normatives et cérémonielles peuvent aussi être appliquées à des portraits de personnage moins illustre socialement, et c'est probablement ce qui incite Van Loo à placer le portrait de Labille-Guiard au centre du mur est dans une position de marque. Cet accrochage quelque peu inconvenable occasionne des remarques telles que :

Son talent [Guiard] répond à la forme de *Diane* ; celui de Madame Le Brun tient à celle d'une *Vénus*. Madame Guiard s'est peinte en pied, ayant derrière elle deux élèves¹⁶¹ [23]. Cet ouvrage a le plus grand succès & le mieux mérité. [...] Ainsi, ces deux Dames sont deux célèbres rivales qui ont des droits égaux à l'admiration publique (JOURNAL GENERAL 1785A : 19).

La position spatiale de ces deux tableaux intervertit la préséance de la hiérarchie des genres. Le portrait de Guiard trône au centre du mur est et occupe une position plus élevée, près des tableaux d'histoire, tandis que le tableau de Lebrun¹⁶² [17] représentant la famille royale qui aurait dû physiquement se trouver dans une position élevée, est modestement placé sur la partie basse du mur nord (Figure 2.7). Le format des oeuvres est ici pris en compte dans la disposition des toiles. Malgré le fait que le tapissier place ce portrait royal dans l'axe central sur le mur¹⁶³ nord et lui accorde ainsi une certaine prestance, l'accrochage privilégié dans ce cas tend à déconstruire la convention de la hiérarchie des genres.

¹⁶¹ Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), « Un Tableau (Portrait) de trois Figure en pied, représentant une femme occupé à peindre & deux Élèves la regardant. / 6 pieds 6 pouces, sur 4 pieds 8 pouces », sous le numéro 101 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 28).

¹⁶² *Monseigneur le Dauphin & Madame*, (n. 150, chap. II).

¹⁶³ Rappelons que l'axe central sur le mur nord est composé, de haut en bas, par le tableau de Bardin [7], celui de David [11], suivis de celui de Wertmüller [16] pour se terminer par celui de Vigée-Lebrun [17] tout en bas. Voir la Figure 2.7.

Le tableau de Labille-Guiard¹⁶⁴ [23] qui occupe le centre de la mise en exposition proposée par Van Loo sur le mur latéral est, participe à l'implantation de la symétrie axiale sur cette paroi. Associée à l'oeuvre de Berthelemy¹⁶⁵ [19] et à un autre tableau placé dessous, dont l'identification reste à faire, cette toile, représentant la peintre et deux de ses élèves, posent la limite spatiale d'un point de jonction entre deux sections. La gravure de Martini aidant, l'identification des grands tableaux d'histoire a pu être faite sur cette paroi. On retrouve sur le rang du haut les oeuvres de Regnault¹⁶⁶ [21], de Berthélemy [19] et de Peyron¹⁶⁷ [20], et sur celui tout juste au dessous celles de Barbier¹⁶⁸ [22] et de Taillasson¹⁶⁹ [24] (Figure 2.7). En exerçant une emprise sur le regard des visiteurs, le discours expographique inscrit un jeu de miroir entre les deux parties du mur, les incitant à construire des comparaisons entre les tableaux qui se retrouvent de part et d'autre de ce pivot : « Deux nouveaux Académiciens, M Taillasson & M. le Barbier l'aîné, ont voulu, dans cette exposition, joindre les suffrages du Public à ceux de l'Académie » (JOURNAL GENERAL 1785A : 14). Ces deux oeuvres sont ainsi mises en relation par la présence de la symétrie tout comme les oeuvres de Regnault [21] et Peyron [20] dans *Affiches de Paris* : « le ton local de ce tableau manque aussi de vérité. Il n'en est pas de même de celui de mr.

¹⁶⁴ *Portrait d'une femme occupé à peindre & de ses deux élèves la regardant*, (n. 161, chap. II).

¹⁶⁵ Jean-Simon Berthélemy (1743-1811), « Manlius – Torquatus, condamnant à la mort son Fils, quoique Vainqueur, pour avoir combattu, malgré la défense des Consuls, l'an de Rome 413. / Ce Tableau de 10 pieds sur 6, est pour le Roi », numéro 63 du livret du Salon (JANSON 1977-1978 : 1785, 21).

¹⁶⁶ *Mort de Priam*, (n. 26, chap. II).

¹⁶⁷ Jean-François Pierre Peyron (1744-1814), « L'héroïsme de l'amour conjugal. / Alceste s'étant dévouée volontairement à la mort, pour sauver les jours de son époux, fait ses adieux à son mari, que le désespoir accable; & après lui avoir fait promettre de rester fidèle à sa mémoire, elle lui confie ses enfans, dont elle est entourée, & qui, baignés de larmes, participent à la douleur d'une si cruelle séparation, à proportion de leur âge. Les femmes plongées dans la tristesse remplissent le Palais de deuil, & la statue de l'hymen est voilée à jamais, comme ne devant plus éclairer d'autres embrassemens. / Sujet tiré d'Euripide. / Ce Tableau, de 10 pieds quarrés, est ordonné pour le Roi », sous le numéro 178 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 41-42).

¹⁶⁸ *Jupiter endormi sur le Mont-Ida*, (n. 25, chap. II).

¹⁶⁹ Jean-Joseph Taillasson (1745-1809), « Philoctère à qui Ulysse & Néoptolème enlèvent les mèches d'Hercule. / Après un accès de douleur, suivi d'un assoupissement, Philoctère s'aperçoit que ses flèches lui ont été enlevées ; il reconnoît Ulysse, qui avoit conseillé aux Grecs de l'abandonner dans l'isle de Lemnos, il lui témoigne toute son indignation. Les Guerriers lui annoncent qu'ils viennent de la part des Dieux, pour le conduire au siège de Troye. / Ce Tableau de 7 pieds ½ de large, sur 9 pieds 4 pouces de haut, est le morceau de réception de l'Auteur », sous le numéro 110 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 30).

Peyron, représentant l'héroïne de l'amour conjugal, qui s'il n'était pas un peu noir, serait un des plus beaux du Salon » (DELOYNES 1980-0356 : 865). De plus, un élément intéressant et contradictoire apparaît concernant l'emplacement des tableaux de Peyron¹⁷⁰ [20] et Taillasson¹⁷¹ [24]. L'auteur des *Mémoires secrets* prétend que « Le morceau de réception de M. Taillasson, dont je ne vous ai dit qu'un mot il y a deux ans, comme agréé, est au-dessus du tableau de M. Peyron » (FORT 1999 : 289), tandis l'illustration de Martini place le tableau de Taillasson au-dessous de celui de Peyron. Est-ce qu'il y aurait eu une erreur dans les *Mémoires secrets*, ou est-ce Martini qui a interchangé les deux tableaux par erreur¹⁷² ? Les autres commentaires critiques concernant ce Salon ne permettent pas de trancher, même si l'auteur des *Mémoires* donne lui-même un indice appréciable en plaçant face à face, le tableau de Peyron [21] et celui de Callet [1] qui se trouve sur le mur ouest au rang le plus haut (FORT 1999 : 293). La relation qui s'installe entre ces deux dernières toiles est provoquée par leur position dans l'espace du Salon. L'emplacement en hauteur de ces oeuvres permet de mettre en perspective certains aspects de l'accrochage qui peut causer une réception plus négative de la part du public, tels que la difficulté de bien les apercevoir ou les effets d'un mauvais éclairage. « Ce tableau¹⁷³ [1], comme celui de M. Peyron¹⁷⁴ [20], qui est à l'opposite, est placé trop haut et reçoit le jour d'une façon trop ingrate pour n'en pas perdre beaucoup de détails » (FORT 1999 : 293). Les deux oeuvres qui sont accrochées dans les hauteurs sur les murs latéraux est et ouest reçoivent un éclairage de côté qui semble très défavorable à une bonne vision par le public.

¹⁷⁰ *Alceste ou L'héroïsme de l'amour conjugal*, (n. 167, chap. II).

¹⁷¹ *Philoctète à qui Ulysse & Néoptolème enlèvent les mèches d'Hercule*, (n. 169, chap. II).

¹⁷² Les dimensions des œuvres stipulées dans l'opuscule corroborent l'accrochage proposé par Martini et la formation de la symétrie. Considérant cette correspondance, il est permis de présumer que c'est peut-être lors de l'écriture ou de la transcription des *Mémoires secrets* que s'est glissée l'erreur et ce n'est pas « au-dessus » que l'on devrait lire, mais bien au-dessous du tableau de Peyron. La question reste encore ouverte, les indices restent minces et ne permettent pas encore de résoudre cette question qui peut faire prendre deux tangentes au discours expographique.

¹⁷³ Callet, « Achille traînant le corps d'Hector devant les murs de Troye & sous les yeux de Priam & d'Hécube, qui implorent le Vainqueur. / Ce Tableau de 10 pieds quarrés, est pour le Roi », sous le numéro 62 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 20).

¹⁷⁴ *Alceste ou L'héroïsme de l'amour conjugal* (n. 167, chap. II).

La position particulière des murs latéraux amène une lecture singulière de l'espace par la mise en relation des tableaux sur ces deux cloisons. Après avoir traité du tableau de Peyron, sur le mur est, Grosas passe lui aussi directement au mur opposé en précisant :

On voit le tableau de Peyron [20], & le cœur s'attendrit. Si l'on ne verse pas des larmes, c'est que le raisonnement vient à notre secours [...] On se tourne du côté du tableau de M. le Monnier¹⁷⁵ [2], alors elles coulent en abondance [...] Pendant que je me livrais ainsi à l'émotion que me causoit le tableau d'Alceste¹⁷⁶, & sur-tout celui de la Peste de Milan¹⁷⁷ (GORSAS 1785C : 55-56).

La relation que l'auteur propose entre les deux murs amène le lecteur à mieux saisir la complexité de l'espace et de la dynamique qui s'installe au Salon. De plus, cette remarque met en évidence le fait que le mur des croisées qui n'apparaît pas sur la gravure de Martini est presque totalement absent des commentaires. Seul l'auteur du *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785* signale la présence des tableaux de Sauvage¹⁷⁸ sur cette paroi « & qui n'en ont pas moins leur mérite aux yeux des connoisseurs assez heureux pour pouvoir en approcher dans les embrasures des fenêtres », tout en soulignant l'effet rébarbatif que provoque la fenestration sur la contemplation des oeuvres par le public (DELOYNES 1980-0341 : 20). Au reste, quelques commentaires remettent en question les places choisies par le tapissier soulignant au passage les effets néfastes que l'exposition et ces choix provoquent sur quelques tableaux. L'accrochage en hauteur de certaines oeuvres provoque le courroux et l'insatisfaction chez des auteurs : « Ce tableau [3]¹⁷⁹ est placé trop haut, & comme il est un

¹⁷⁵ *La Peste de Milan*, (n. 158, chap. II).

¹⁷⁶ Peyron, (n. 167, chap. II).

¹⁷⁷ Lemonnier, (n. 158, chap. II).

¹⁷⁸ Piat Joseph Sauvage (1744-1818), « Deux Bas-reliefs, imitant le bronze; dans l'un, des Enfans jouent avec un Lion, & dans l'autre avec une Panthère. / 2 pieds 6 pouces de long, sur 1 pied 4 pouces de haut », sous le numéro 80 du livret, « Bas-relief, imitant le vieux marbre, représentant des Enfans qui préparent un sacrifice. / 4 pieds 8 pouces de long, sur 2 pieds 1 pouces de haut », sous le numéro 81 du livret, « Deux Bas-reliefs, imitant la terre cuite, d'après Clodion. / 1 pied 6 pouc. de large, i pied 4 pouc. de haut, appartenant à M. Calonne », sous le numéro 82 du livret, « Un Cadre, contenant différens Portraits & Sujets, dans le genre Camée », sous le numéro 83 du livret et « Deux ovales, représentant l'un la Justice, & l'autre la Prudence. / 3 pieds 3 pouces de haut, su 2 pieds 10 pouces de large. / Ils doivent être placés dans les Trumeaux du Cabinet particulier du Roi à Compiègne », sous le numéro 84 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 25).

¹⁷⁹ Vincent, « Arrie, voyant que Poetus n'avoit pas le courage de se tuer, prit un poignard, se l'enfonça dans le sein, & le présenta à son mari en lui disant, *tient Poetus, il ne m'a point fait de mal.*

peu noir, on ne distingue pas les têtes » (PUJOULX 1785 : 14). Cet auteur souligne les répercussions que peuvent avoir sur la perception des visiteurs les choix faits par le tapissier ou imposés par la salle lors de la disposition des oeuvres au Salon.

L'émergence de ce discours et des liens évoqués dans les remarques des auteurs de critique semblent se concentrer autour des tableaux d'histoire commandés par le directeur des Bâtiments du roi, le comte d'Angiviller. Ce sont les grandes machines qui marquent la mise en scène par leur emplacement élevé sur les murs, leur dimension et leur grand nombre. Les relations qui se forment entre les oeuvres qui se côtoient dans les hauteurs sur le mur ouest permettent de reconstruire les moments forts de la mise en exposition de Van Loo: « *La Peste de Milan* de M. Lemonnier [2] est un tableau qui paraît bien froid après celui dont je viens de parler¹⁸⁰ [3], et saint Charles Borromée, malgré l'auréole qui ceint sa tête, est un pauvre personnage en regard d'Arrie » (FORT 1999 : 296). L'auteur poursuit ses explications par le tableau de Callet [1] qui boucle la mise en scène des grandes machines sur cette partie du mur.

Ceci dit, il existe également quelques moments forts de l'exposition qui sont occupés par d'autres artistes et leurs oeuvres de genres dits mineurs, mais de grand format. C'est le cas de Vernet et Robert qui construisent un centre névralgique sur le mur latéral de gauche : « La vaste machine de M. Vernet¹⁸¹ [5] se trouve entre deux de M. Robert¹⁸² [4 et 6] » (FORT 1999 : 305). (Figure 2.7). La convention de la symétrie est ainsi mise de l'avant et permet de comprendre que la structure expositionnelle de Van Loo marque le regard du public. Outre ce commentaire sur la présence d'une certaine symétrie rien ne présage l'existence d'un axe déterminant sur cette paroi. La particularité de la mise en exposition qui ressort de notre

Cette action détermina Poetus à se donner la mort. / Ce Tableau de 10 pieds de haut, sur 8 de large, est pour le Roi », sous le numéro 68 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 22).

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Vernet, « Une marine avec une Tempête, & naufrage d'un vaisseau. / Ce Tableau, de 14 pieds de long, sur 8 de haut, est pour son Altesse Royale le grand duc de Russie », sous le numéro 26 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 13).

¹⁸² Hubert Robert, « Deux Tableaux, l'un représente les Sources de la Fontaine de Vaucluse, & l'autre les rochers d'Olion en Provence. / Ces 2 Tableaux de 5 pieds de long, sur 4 de haut, appartiennent à M. l'Archevêque de Narbonne », sous le numéro 50 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 18).

analyse se définit plutôt autour du mélange des genres qui devient prégnant sur le mur ouest. Van Loo a choisi de présenter, principalement sur ce mur, une grande partie des portraits sous les paysages et les ruines de Vernet et de Robert, inversant ainsi l'ordre hiérarchique préétabli (Figure 2.7). Cette particularité qui vient déterminer une propension du tapissier à déconstruire d'une certaine manière et, à certains moments, précis l'élément de base et de contrôle principal de l'Académie, soit la hiérarchie des genres, ne semble pas avoir eu de répercussions sur le public. Aucun commentaire ne souligne cette inversion et personne ne semble s'offusquer de la chose. La dimension des oeuvres de Vernet et de Robert y joue probablement pour quelque chose et la renommée des deux artistes aussi, mais il faut se demander si ce n'est pas là un indice de changement qui s'installe ou tout simplement que certaines portions du discours expographique de Van Loo ne s'imposent pas dans l'esprit des visiteurs et ne provoque pas les effets escomptés.

Malgré la qualité du rendu de la gravure de Martini, il reste que l'emplacement de certaines œuvres reste difficile à identifier malgré les indications de quelques commentaires : « à côté de ce tableau¹⁸³ [15], il s'en trouve un charmant du même maître, représentant Ubalde et le Chevalier Danois¹⁸⁴ » (DELOYNES 1980-0356 : 862). Il est possible de circonscrire le périmètre dans lequel se trouve le tableau du chevalier de Lagrenée l'aîné, dans la partie gauche du mur nord, mais pas nécessairement son emplacement exact. Ainsi, divers temps forts prennent place dans les écrits sur le Salon et viennent compléter la reconstruction du discours expographique. L'auteur des *Mémoires secrets* met, entre autres, en perspective un nœud discursif qui se forme autour de l'oeuvre de Huet en proposant une comparaison avec Nivard :

¹⁸³ Lagrenée l'aîné, *Mort de la femme de Darius* (n. 148, chap. II).

¹⁸⁴ « Ubalde & le Chevalier Danois. / Charles & Ubalde allant chercher Renaud retenu dans le Palais d'Armide, rencontrent des Nimphes, qui les engagent à quitter leurs armes, & à se rafraîchir avec des fruits qu'elles leur présentent. Mais Ubalde, muni de la baguette d'or, que la sage Mélisse lui a confiée, & averti par elle du danger de céder à leurs perfides caresses, dissipe par cette même baguette, les prestiges enchanteurs qu'Armide avoit fait naître sur leur passage, pour les empêcher de lui enlever son amant. / Tableau de 4 pieds 4 pouces de large, sur 3 pieds 2 pouces ½ de haut », sous le numéro 3 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 5).

Entre les paysagistes¹⁸⁵, l'homme étonnant, Monsieur, c'est M. Nivard¹⁸⁶, qui n'en est qu' à la seconde exposition, encore simple agréée et surpassant déjà ses maîtres, même M. Huet, qui se soutient, mais ne fait pas les progrès rapides de son concurrent. [...] Son ciel éclipse sans contredit tous ceux du Salon (FORT 1999 : 307).

La prégnance de ce point focal de l'exposition est définie de multiples manières et sous différentes formulations. Ainsi, la mise en exposition propose des nœuds fort porteurs de sens qui conditionnent la réception, le regard et le jugement des visiteurs. Les paysages regroupés par le tapissier dans certains secteurs de l'exposition incitent le public et les critiques à exprimer un jugement et une opinion sur la production de ces artistes et de ce genre artistique. Toujours au sujet de Huet, l'auteur du *Journal Général* affirme les jeux et les relations qui s'inscrivent dans la mise en exposition : « Cette partie foible dans ses Tableaux, comme dans ceux de M. Nivard, fait sentir tout le prix des figures de M. César Vanloo¹⁸⁷ » (JOURNAL GENERAL 1785A : 23). Le nœud formé autour des oeuvres de Nivard, Van Loo et Huet attire le regard du public et l'incite ainsi à se positionner et à formuler une critique face aux oeuvres, aux artistes et plus largement aux genres picturaux. Dans le même esprit, l'auteur de *L'Espion des peintres de l'Académie royale* propose un dialogue entre deux parties opposées de la salle, sans toutefois préciser l'emplacement exact des œuvres : « En parcourant les autres tableaux de M. Vernet¹⁸⁸, dont le sallon est enrichi, les yeux de

¹⁸⁵ Vernet, Robert, de Machy, Charles-François Nivard (1739-1821) et Jean-Baptiste Huet (1745-1811).

¹⁸⁶ Nivard, « Vue du Château de la Barommie de Mello. / 4 pieds 6 pouces de large, sur 3 pieds 10 pouces de haut », sous le numéro 175 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 41).

¹⁸⁷ Jules César Denis Wanloo (1743-1821), Académicien.

¹⁸⁸ L'auteur ne formule pas de références plus précises concernant les tableaux de Vernet dont il est question. Vernet propose cinq tableaux au Salon de 1785 : *Une Marine avec une Tempête* (n. 181, chap. II), « Deux Tableaux faisant pendans, l'un représente un Paysage au milieu d'un Orage, & l'autre une Marine en calme, avec l'entrée d'un Port de mer. / Ces Tableaux de 4 pieds de large, sur 3 pieds de haut, appartiennent à M. Girardot de Marigny », sous le numéro 27 du livret, « Autre Tableau représentant un Paysage au coucher du soleil; on y voit plusieurs Personnes s'amusant sur le bord d'un Lac. / De même grandeur, que les précédens », sous le numéro 28 du livret et « Autre Tableau représentant une Tempête. / De 3 pieds 2 pouces de large, sur 2 pieds de haut, appartenant à M. Dubois », sous les numéros 29 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 13).

l'Amateur Anglois, se portèrent sur un portrait de M. le Comte d'Affry, par M. Roslin¹⁸⁹. Cet ouvrage a pour vis-à-vis, le portrait de M. le Président de Nicolaï, par le même Maître¹⁹⁰ » (DELOYNES 1980-0337 : 21-22). Les commentaires ne sont pas toujours explicites sur la situation spatiale des œuvres, mais l'ordre dans lequel elles apparaissent et les relations mises en place par les auteurs reconstituent les noyaux potentiels, l'apparition des conventions, et laissent s'exprimer le discours de l'exposition.

D'autres moments évocateurs qui mettent en scène des portraits sont soulignés par les auteurs : « On a placé un grand portrait de Dame de M. Duplessis¹⁹¹, entre un Tableau assez noir de M. Roslin & un de couleur ardente par Madame Le Brun : & ce portrait y a beaucoup perdu. Ainsi, la comparaison nuit aux meilleurs ouvrages dans l'exposition publique » (JOURNAL GÉNÉRAL 1785A : 19). L'auteur met en avant-plan les effets comparatifs que provoque la disposition des œuvres. Nous y reviendrons plus longuement dans le prochain chapitre. Malgré les informations et les indications des auteurs, ce point précis n'a pas pu être identifié sur la gravure de Martini, mais semble de toute évidence permettre des échanges entre les tableaux. Ici, le discours expographique de Van Loo apparaît clairement, et les choix qu'il fait lors de la disposition des œuvres au Salon dirigent de façon évidente le regard de visiteurs sur les relations qui s'installent entre ces tableaux. Il met en pratique les conventions pour instruire son propos et constituer des centres d'attention. La symétrie forte sur les murs nord et est et le jeu qu'il inscrit à quelques endroits dans l'usage de la hiérarchie des genres cerne les intentions générales du tapissier. La difficulté physique que semble éprouver le public à découvrir les œuvres accrochées dans les hauteurs ou dans les embrasures des fenêtres indique les faiblesses du discours expographique, ce dont Van Loo est tout à fait conscient lorsqu'il demande que soient construites des cloisons pour améliorer la présentation des tableaux.

¹⁸⁹ Alexandre Roslin (1718-1793), « Portrait du Comte d'Affry, Chevalier des Ordres du Roi, Colonel des Gardes – Suisses, Ec. Honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture », sous le numéro 30 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 14).

¹⁹⁰ Roslin, « Portrait du feu Nicolaï, ancien Premier Président de la Chambres des comptes », sous le numéro 31 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 14).

¹⁹¹ Duplessis, « Portrait de Mad. ***. / 4 pieds 4 pouces de haut, sur 3 pieds 6 pouces de large », sous le numéro 47 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785 : 17).

Conclusion

Il apparaît important de rappeler que le discours du tapissier est reconstitué à partir du point de vue du récepteur (critique et représentation visuelle) puisqu'aucune documentation subsistant ne laisse transparaître la position de ce dernier. Les mentions et les indices laissés par les auteurs dans leurs commentaires et par les illustrations sur les Salons permettent à la mise en exposition de paraître et au discours de s'épanouir à nouveau sous nos yeux. Sans prescrire les intentions réelles des tapissiers, les indications qui surgissent de l'ensemble amènent à cerner certaines caractéristiques ponctuelles du langage développé, telles que les conventions de symétrie, de hiérarchie des genres et de caractères, et utilisé par l'ensemble des acteurs. L'organisation langagière mise de l'avant et structurée par ces règles rythme et orchestre la production, la diffusion et la réception du discours expographique. De façon plus concrète, ces règles permettent au tapissier de déterminer l'emplacement des oeuvres afin de construire un tout harmonieux et un certain équilibre dans l'arrangement des tableaux et des diverses parties de l'exposition, ainsi qu'une composition didactique et discursive qui produit de l'effet sur le visiteur et lui permet de porter un jugement. Chacun des quatre tapissiers à l'étude dans cette thèse a marqué à sa manière le développement de la muséographie des Salons¹⁹². Portail qui tout d'abord semblait arborer une indépendance face à l'Académie, se dévoile plutôt très lié à la hiérarchie académique qui régit cette institution, et ce, particulièrement avec les cas de Oudry, Boucher, Restout. Chardin, par l'intégration de certains centres d'intérêts forts et marqués, incitent le visiteur à user de ses connaissances pour aiguïser et développer son jugement ; pensons au noyau construit autour des oeuvres de Vien et de Doyen qui fait du discours de Chardin un propos plus intellectuel. Le tapissier marque ainsi fortement les préceptes éducatifs mis de l'avant dès les débuts des Salons par l'Académie. Lagrenée l'aîné, quant à lui, avec un discours tout en subtilité prône clairement les vues de l'Académie ; hiérarchie des genres, symétrie, tel que stipulé dans l'*Avertissement* du livret, et hiérarchie académique. Cet arrangement discursif propulse le visiteur dans un environnement ceint par la pensée de l'institution et délimite ainsi sa vision de la production

¹⁹² Ayant pris à partie après la recommandation du comité de mon examen de synthèse de ne considérer qu'un seul Salon par décennie, donc un seul Salon par tapissier, les conclusions face aux caractéristiques de la singularité de leur discours restent partielles. Une étude plus approfondie de chacun des Salons pour chacun des tapissiers permettrait de faire mieux ressortir leurs propres spécificités.

artistique. Enfin, Van Loo est peut-être celui des quatre tapissiers qui cherche le plus à repenser l'accrochage des œuvres au Salon en tentant d'améliorer l'espace d'exposition et en proposant la construction de parois supplémentaires. De plus, tout en tentant de conserver une certaine régularité dans la disposition hiérarchique des tableaux d'histoire, il déconstruit la prégnance de cette convention dans la mise en espace des autres genres, les portraits de Labille-Guiard et de Viger-Le Brun sont de bons exemples. L'un des éléments marquants dans la structure de la mise en exposition au Salon, et qui revient sans cesse, tant dans les illustrations que dans les écrits sur les Salons, est la convention de symétrie. Un coup d'œil sur les représentations des Salons permet de voir et de supposer que l'utilisation de cette convention de symétrie sert de point d'ancrage dans le discours proposé par le tapissier. Le centre agit probablement comme le point de départ ou le point final des discours de la critique et de l'opinion émergeant de l'ensemble.

CHAPITRE III

LA RÉCEPTION DU DISCOURS EXPOGRAPHIQUE PAR LA CRITIQUE

Le temps du Sallon est celui des écrits que l'on appelle critiques. Beaucoup de personnes s'en amusent plus que des ouvrages qui les font naître. Les Auteurs de ces Feuilles légères piquent l'intérêt de diverses manières (JOURNAL GENERAL 1785A : 1).

Introduction

Le pouvoir discursif de l'exposition impose au visiteur un récit imaginé par le tapissier lors de la conception de l'exposition. L'usage des conventions permet de faire ressortir certains centres d'intérêt et guide le public dans la lecture de l'exposition. Le germe de la connaissance que tous possèdent amène les visiteurs à se former un jugement, une idée ou une opinion à partir de leur façon d'interpréter le discours expographique. Les indices parsemés à travers la composition et soufflés au cours du déplacement corporel et visuel des individus structurent les bases d'un autre discours, celui de la critique.

Ce troisième chapitre abordera la question du discours de la critique. Je débiterai par des considérations d'ensemble sur le modèle de lecture préconisé par les visiteurs lors de leur passage au Salon, celui de la comparaison. Les écrits sur le Salon démontrent que la formation de cette stratégie de lecture s'organise autour de rapprochements et de confrontations entre les différentes composantes du discours de l'exposition qui mène le visiteur à développer sa faculté de juger. L'intérêt se portera ensuite sur cette aptitude que démontre le spectateur au fil de ses visites et qui mènent à l'acquisition de connaissances et à l'expression publique d'un sentiment. L'affirmation du discours critique qui prend forme également dans une discipline littéraire, celle de la critique d'art qui s'incarne sous

différentes formes : inédite, publiée et même visuelle. Puis, un regard sera porté sur les diverses logiques d'écriture développées par les critiques et sur les résultats d'une analyse faite à partir des commentaires portant sur les Salons (1753, 1767, 1779 et 1785). Enfin, la dernière partie de ce chapitre permettra de cerner, toujours pour les mêmes expositions, de quelle manière le discours expographique qui s'infiltré dans l'esprit des visiteurs modèle celui de la critique et se manifeste dans les écrits concernant les Salons.

3.1 Le discours de la critique

La réception et la diffusion du discours expographique se font, entre autres, par l'entremise des commentaires critiques publiés ou non par une élite intellectuelle à chaque période où l'exposition revient habiter le Salon carré (CROW 2000 (1985)). En plus de décrire et de donner une quantité d'informations sur les œuvres, sur la diversité du public et sur les concepts théorique mis de l'avant dans le monde artistique de cette période, les écrits sur les Salons proposent un regard unique de la mise en exposition élaborée par le tapissier. Ils donnent ainsi leur avis et témoignent de l'ensemble des éléments constitutifs de cet événement.

Le discours critique qui émerge est conduit par la lecture de la disposition générale ou particulière des œuvres, mais aussi par la situation physique du visiteur dans l'espace du Salon. Le regard que le visiteur porte sur l'exposition est indissociable et fortement influencé par la position qu'il occupe pour admirer et regarder les oeuvres. Cette orientation détermine sa perception de l'ensemble et des fragments, et, bien entendu, le discours qui en dérive en est affecté :

[...] that once viewers, by virtue of the physical positions they take in relation to a given image, are no longer subject to the "strict" laws of linear perspective, they are free to use their imaginative faculties, making spectatorship less an experience controlled entirely from without than a mental process orchestrated at least partially from within. One obvious consequence of this shift is to make it possible, and probably inevitable, for individual viewers to exercise their imaginations in different ways, each coming to his or her own conclusions about what it is that they are seeing (SOLKIN 2001 : 3)

L'auteur souligne que non seulement la position du spectateur modifie sa perception, mais que l'imagination du visiteur est centrale dans la réception et les conclusions qui s'ensuivent. J'ajouterais que non seulement l'imagination joue un rôle important, mais plus encore, que les connaissances et les références artistiques ou autres permettent de construire des relations entre les oeuvres et d'émettre une critique ou une opinion sur ce qu'il voit, et éventuellement de s'évader au moyen de son imagination. Le discours critique est ainsi dépendant du discours expographique et du pouvoir discursif qui en découle et, de plus, est porteur de l'imaginaire de celui qui critique.

Le Sallon s'ouvre, & la foule s'empresse d'y pénétrer ; que de mouvemens divers agitent le Spectateur ! Celui-ci, poussé par la vanité, ne veut qu'être le premier à donner son avis ; celui-là, guidé par l'ennui, n'y cherche qu'un nouveau spectacle : l'un traite les Tableaux comme simple objet de trafic, & ne s'occupe qu'à deviner la somme qu'ils seront payés ; l'autre espère qu'ils serviront d'ample matière à son babil. L'Amateur les examine d'un œil passionné, mais trouble : le Peintre d'un œil perçant, mais jaloux ; le Vulgaire l'œil riant, mais stupide ; la classe inférieure du peuple, accoutumée à régler ses goûts sur ceux d'un maître, attend que les suffrages d'un homme de marque viennent déterminer le sien. Par-dessus tout cela, beaucoup de jeunes Commis, de jeunes Marchands, de jeunes Clercs, en qui les travaux uniformes, journaliers & rebutans, doivent nécessairement éteindre le sentiment du beau : voilà pourtant quels sont les hommes que chaque artiste a désiré de se rendre favorables (ANONYME 1785 : 1-2).

Si certains usent de leur faculté de juger pour émettre un commentaire sur l'exposition, l'auteur semble convaincu que ce n'est pas le cas de tous. Pourtant, il termine en précisant que c'est justement le jugement de ces derniers que les artistes cherchent à obtenir.

3.1.1 Le modèle de lecture du discours : la comparaison

Les centres d'intérêt que le visiteur décode au sein du discours expographique se constituent d'abord à partir des caractéristiques de chacune des œuvres. Ces repérages et ces constatations amènent le spectateur à construire des échanges et des allers-retours entre les objets exposés, à travers des jeux de similitudes et différences. Conformément à la

constatation que formule Garrigues de Froment : « Jugeons-nous, tous tant que nous sommes, autrement que par comparaison ? », il est facile de comprendre à quel point ce mode de jugement apparaît presque naturel pour les auteurs (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 30). Ainsi, la composition mise en place par le tapissier guide le visiteur dans la lecture des points de vue spécifiques et révélateurs, et fait émerger les comparaisons dans l'esprit du visiteur (MCCLELLAN 1995). L'importance accordée à ce modèle de lecture dans l'établissement d'un jugement paraît être essentielle pour plusieurs, tel que le confirme ce commentaire : « Pardonnez-moi, car c'est la comparaison qui est la pierre de touche du vrai beau. Je rapproche donc un Artiste d'un autre Artiste » (LEFEBURE 1779A :17).

La comparaison comme mode de lecture peut fonctionner de diverses manières¹. D'une façon ou d'une autre, elle se construit toujours autour d'un élément constitutif de base, d'un moment significatif mis en place par le tapissier, à partir duquel surgissent des échanges, des oppositions ou des parités. Par exemple, Diderot dans son Salon de 1765 souligne les jeux de comparaisons que soulève la lecture des œuvres disposées par le tapissier :

Les belles études qu'il y auroit à faire au Salon ! Que de Lumières à recueillir de la comparaison de Vanloo avec Vien, de Vernet avec le Prince, de Chardin avec Roland, de Machy avec Servandoni ! [...] Il y auroit seulement quelque sujet ou le *Cicerone* nous feroit sentir que l'artiste a préféré telle action moins vraie, tel caractère plus foible, telle position moins frappante, et d'autres dont il ne méconnoissoit pas l'avantage, parce qu'il y avoit plus à perdre qu'à gagner pour l'ensemble. De Machy, vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandoni, on crache dessus. En voyant l'un agrandir de petites choses, on sent que l'autre en rappetisse de grandes (ADHEMAR 1960 : 129).

¹ Else-Marie Bukdahl propose trois méthodes comparatives que Diderot aurait utilisées et qui me semblent être appropriées aux divers types de commentaires qui surgissent à propos des Salons (BUKDHAL 1980). La comparaison est tout d'abord susceptible d'amener une mise en relation de plusieurs tableaux pour déterminer les différentes manières de faire en peinture, entre autres, la bonne ou la moins bonne. Puis, elle semble aussi être utilisée pour identifier, démontrer ou expliquer les différences entre les styles et les genres mis de l'avant par l'Académie. Enfin, elle apparaît dans le discours lorsqu'une œuvre est prise en exemple d'un idéal ou d'une réussite et qu'il devient possible d'évaluer et de critiquer une ou plusieurs autres œuvres à partir de cette dernière (BUKDHAL 1980 : 371-375).

Les choix faits par le tapissier lors de l'organisation spatiale du Salon dirigent la lecture et déterminent en un sens l'émergence de comparaisons ou de confrontations entre les qualités des œuvres exposées. Ce qui amène le visiteur, Diderot dans l'exemple cité, à se forger une opinion personnelle sur les artistes, leur production et inévitablement sur l'art en général. Les résultats du propos peuvent différer d'un commentaire à l'autre, mais le principe reste toujours le même : l'usage de la comparaison comme modèle de lecture amène le visiteur à se constituer un point de vue et à émettre une critique. De plus, Diderot, par sa remarque, met en perspective les répercussions réelles des œuvres l'une sur l'autre et les relations qui s'instaurent entre elles lorsqu'elles sont réunies dans un même lieu.

La lecture des textes critiques des quatre Salons m'a permis de déterminer l'existence de différentes approches comparatives qui prennent à témoin un, deux, trois ou même, à quelques occasions plusieurs artistes ou œuvres pour construire des parallèles entre eux et ainsi formuler un discours critique. La comparaison dans son expression la plus simple renvoie à un élément particulier à propos du travail d'un seul et même artiste : « Quant à la couleur, nous comparerons M. de la Grenée le jeune à lui-même » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 12). Elle peut se complexifier et prendre racine sur plusieurs éléments ou plusieurs artistes. Par exemple, Garrigues de Froment introduit un rapprochement entre le travail de Chardin et de Oudry tout en précisant l'effet que la mise en exposition produit sur sa réception :

À en juger absolument, sans aucune comparaison, je n'aurois qu'un reproche à leur faire, & ce reproche ne tomberoit même que sur un de ceux de la première espèce, dont le fond a peut-être poussé. Quoiqu'il en soit, ce fond est à présent aussi colorié que les objets ; ceux-ci ne sortent plus ; ils ne font presque pas d'effet. S'il falloit au contraire comparer la façon de faire de M. Chardin dans le genre des Animaux à celle de M. Oudry, je croirois avoir raison de prétendre, que celle du premier est plus fière, plus pittoresque, & celle du dernier plus lâche, mais plus étudiée, plus caressée.

J'ai commencé, sans m'en appercevoir, un parallèle entre ces deux habiles Artistes. Ce parallèle est difficile ; il me méneroit loin ; je l'abrègerai ; je l'aurai même fini lorsque j'auroi dit, que la perte de l'un & de l'Autre sera peut-être également irréparable pour l'Académie (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 37).

L'analogie ou les contrastes qui s'installent entre les œuvres de ces deux artistes amènent l'auteur à construire son jugement au moyen des qualités plastiques des tableaux, mais aussi autour de moments discursifs mis en place par le tapissier. L'auteur de la *Correspondance littéraire* en 1779 procède de la même manière au sujet d'un trio marquant et central du mur latéral ouest :

Voilà trois jeunes peintres dont l'École française doit attendre d'assez brillants succès ; M. Vincent², M. Ménageot³ et M. Suvée⁴. Le premier est celui qui annonce le plus de caractère, d'énergie et de feu ; le second se distingue surtout par une touche sensible et gracieuse ; le dernier par une application très-rare à l'étude des grands-maîtres. Tous les trois pourront obtenir un rang distingué dans le genre le plus digne d'exercer de grands talents, le seul où génie de la peinture puisse déployer toute sa puissance et toute sa dignité (GRIMM 1877-1882 : t. XII, 326).

Le discours expographique nourrit le propos de l'auteur et lui permet d'instaurer des comparaisons entre les œuvres. La convention de la hiérarchie des genres joue, elle aussi, son rôle auprès du public et enrichit le discours de la critique. Dans le même esprit, l'auteur de *La peinture. Ode de Milord Telliab* en 1753 institue un long rapprochement entre trois artistes : Vien⁵, Challe⁶ et Le Lorrain⁷. Cette comparaison semble être conditionnée par la

² « Guérison de l'Aveugle-né. / Tableau de 10 pieds 4 pouces, sur 8 pieds 2 pouces », sous le numéro 156 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 31).

³ *La Peste de David* (n. 125, chap. II).

⁴ « La Nativité, ou l'Adoration des Anges », sous le numéro 185 du livret et « Herminie, sous les armes de Clorinde, rencontre un Vieillard, & s'étonne de sa tranquillité & de son bonheur au milieu des horreurs de la guerre; le Vieillard lui répond : ce n'est point sur les roseaux, c'est sur les chênes que la foudre tombe. / Ce Tableau, de 10 pieds de haut sur 9 pieds 4 pouces de large, appartient à M. l'Abbé Van-Outyve, Député aux États de Flandres », sous le numéro 187 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 36-37).

⁵ « Un grand Tableau en largeur de dix-sept pieds sur onze, représentant le Centenier prosterné aux pieds de Jésus-Christ, pour lui demander la guérison de son serviteur », sous le numéro 160 du livret, « Autre Tableau en largeur de quinze pieds sur huit, représentant sainte Marthe, Marie-Madeleine, Lazare, & S. Maximin qui venoient d'être sacré Evêques par S. Pierre, lesquels contraints par les Romains de sortir de Jérusalem, furent tous embarqués de force dans un Bâtiment sans voiles ni rames, au gré des flots, avec plusieurs autres, Chrétiens, qui arrivèrent miraculeusement à Marseille », sous le numéro 161 du livret, « Un petit Tableau de Cabinet, représentant, la sainte Vierge servie par les Anges », sous le numéro 162 du livret, « Autre de sept pieds sur cinq, représentant un Hermite qui dort », sous le numéro 163 du livret, « Deux paysages d'après nature faisant Pendans, sous le même Numéro », sous le numéro 164 du livret et « Huit Esquisses dessinées & lavées au bistre, représentant les Quater Saison, dont quatre sont en frise dans le goût de l'Histoire ; les quatre autres en hauteur, dans le goût Arabesque » (JANSON 1977-1978 : 1753, 32-33).

mise en exposition, car elle ne se conforme ni à la logique hiérarchique des genres ni à celle des académiciens, même si l'on ne peut pas reconstruire pour le moment leur disposition au Salon carré. Elle se développe plutôt comme suit :

Trois Rivaux s'élancent de la barrière, tous trois animés du même feu. L'un profond, exercé & maître de son pinceau, dédaigne de médiocres succès, & paroît fait pour les plus grandes ordonnances. L'autre semble défier dans la fougue de sa composition, & par les morceaux d'Architecture les plus brillans, Jan Paul, Bibiena & Pirraneze. Un troisième les suit avec avidité, il les presse ; & se voit sur le point de les atteindre. C'est avec une joye mêlée de sensibilité, que nos yeux se tournent sur ces jeunes concurrents, qu'ils regardent comme vainqueurs (DELOYNES 1980-0057 : 20).

Les relations entre les tableaux qu'instaure le tapissier portent vers ce mode de raisonnement comparatif qui favorise la construction d'un point de vue. Les artistes deviennent des points de comparaison face à eux-mêmes, aux autres artistes présents au même Salon ainsi qu'aux peintres du passé : « Mais dans ce magnifique Salon qui étonne les regards, quel morceau soutiendra la comparaison avec les chefs-d'œuvres immortels des Raphaël, des Titien, des Corrège ? » (VILLETTE 1785B : 324). La comparaison n'a ainsi plus de limite, seul le point de référence doit s'ancrer dans le savoir collectif des visiteurs du Salon ou du moins des lecteurs de cet écrit.

Les comparaisons que le visiteur établit entre les œuvres prennent forme lors de la réception de la mise en exposition des objets grâce à l'utilisation de diverses astuces de mise en valeur des œuvres utilisées par le tapissier, dont l'usage des conventions comme principe

⁶ *L'union des Arts de Peinture & de Sculpture* (n. 68, chap. II), « Un Tableau en hauteur de six pieds sur cinq & demi, représentant Didon sur le bucher », sous le numéro 118 du livret, « Autre Tableau en largeur de six pieds & demi sur quatre & demi, représentant une Forêt, au milieu de laquelle sont les ruines d'un Temple de Vesta », sous le numéro 119 du livret, « Deux autres petits Tableau représentant des Rochers, sous le même N° », sous le numéro 120 du livret et « Diverses idées d'Architecture faites sur les descriptions & les anciens vestiges des Monumens publics de la Grèce & de Rome, sous e même Numéro », sous le numéro 121 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 26-27).

⁷ Louis-Joseph Le Lorrain (1715-1759), « Un Tableau représentant Hercule, qui va faire manger Diomé de par ses chevaux. Tableau en hauteur de huit pieds sur six », sous le numéro 166 du livret et « Deux Esquisses sous le même N° l'une représente le Roy sous la Figure d'Apollon, qui accorde sa protection aux Arts de Peinture & de Sculpture ; l'autre, qui sera exécutée en Plafond, représente les Graces qui enchaînent l'Amour », sous le numéro 167 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 33).

régulateur. D'un point de vue général, les conventions préconisent une disposition « destinée à instruire l'amateur et l'artiste dans les « excellences » de la peinture au moyen de contrastes et de comparaisons » (MCCLELLAN 1995 : 576). Un échange entre deux individus au Salon de 1779 dénote l'importance de la comparaison dans l'esprit du public tant dans le développement de ses sentiments à propos des œuvres exposées au Salon que sur la production artistique en général :

- L'Inc. Dans l'un comme dans l'autre, on voit un fils à la maison (Voyez le N^o. 132)⁸.
 L'Ed. Fort bien, mais on vous dira qu'il ne faut jamais juger par comparaison.
 L'Inc. Pardonnez-moi, car c'est la comparaison qui est la pierre de touche du vrai beau. Je rapproche donc un Artiste d'un autre Artiste. Se croiroit-il plus à son aise, si, comme cela doit être, je le comparois à la Nature ?
 L'Ed. Votre sentiment est le mien, & je ne vous rapportois que le propos des gens de l'Art. Vous me ferez plaisir de poursuivre (LEFEBURE 1779A : 17).

L'intérêt accordé à la comparaison comme lieu commun d'un jugement érudit semble susciter quelques résistances. La remarque est surprenante, car l'analyse des commentaires critiques dévoile que l'habitude de comparer les œuvres entre elles est courante chez les critiques et un moyen rhétorique apprécié. De plus, il faut considérer que les comparaisons peuvent être tout aussi bien consciemment développées par le visiteur qu'insufflées par la mise en exposition, comme c'est le cas pour Garrigues de Froment qui, au Salon de 1753, commente le travail de Chardin et Oudry en ces termes :

⁸ Cette discussion est engendrée par la comparaison que fait l'inconnu entre le tableau *Un fils repentant, de retour à la maison paternelle* peint par Aubry et un tableau de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805). Étienne Aubry (1745-1781), « Un fils repentant, de retour à la maison paternelle. / Un enfant, déserteur de la maison de son père, après avoir éprouvé la plus affreuse misère, désire enfin rentrer dans le sein de sa famille; mais, n'osant se présenter seul, il se fait accompagner par un Hermite du voisinage. Il retrouve son Père, vieux, décrépité & aveugle. Aussi-tôt que le vieillard entend son Fils, il fait des efforts, aidé de ses autres enfans, pour se lever de son fauteuil, & alonge la main pour tâter son Fils & le serrer dans ses bras. Le Fils sent ses entrailles se déchirer, & est pénétré des plus vifs remords, d'être en partie cause de l'état où il revoit son Père. / N.^{la} L'Artiste a observé dans ce Tableau, fait à Rome, le costume d'Italie, & la scène se passe dans une ruine antique supposée habitée par le Vieillard & sa Famille », sous le numéro 132 du livret du Salon (JANSON 1977-1978 : 1779, 26-27). Chose étonnante Greuze n'expose plus au Salon depuis 1769, année où il est reçu à l'Académie, non pas comme peintre d'histoire, mais plutôt comme peintre de genres. Il préfère exposer dans son propre atelier. La comparaison dont il est question dans ce dialogue est d'autant plus intéressante, car elle inclue dans une discussion sur le Salon et concernant la production d'un artiste qui n'expose pas au Salon, ce qui dénote du développement des connaissances.

S'il falloit au contraire comparer la façon de faire de M. Chardin dans le genre des animaux à celle de M. Oudry, je crois avoir raison de prétendre, que celle du premier est plus sévère, plus pittoresque, & celle du dernier plus lâche, mais plus étudiée, plus caressée.

J'ai commencé, sans m'en appercevoir, un parallèle entre ces deux habiles Artistes. Ce parallèle est difficile ; il me mèneroit loin ; je l'abrègerai ; je l'aurai même fini lorsque j'aurai dit, que la perte de l'un & de l'Autre sera peut-être également irréparable pour l'Académie (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 37).

La similitude que l'auteur établit, sans en être conscient dans un premier temps, l'amène à une conclusion précise sur la valeur de ces deux artistes à partir de leurs qualités singulières et, par la même occasion, au développement d'une conscience et d'une réalité qui participe au développement de son point de vue et de sa vision esthétique. Cette approche comparative semble fonctionner comme un catalyseur qui amène le visiteur à user de son jugement et à faire apparaître un discours plus critique.

L'usage des conventions comme repère comparatif est fondamental. Les interactions qui se mettent en place entre les caractéristiques picturales des tableaux établissent la teneur du discours. À ce propos, d'Azincourt précise au sujet de la disposition des oeuvres : « On les éloigne assez les uns des autres pour qu'il y ait du jeu dans la totalité et l'on ne place jamais de trop bruns à côté des clairs : car l'un des deux perdrait et seroit anéanti par l'autre » (BAILEY 1987 : 446). Les relations qui émergent des compositions font naître chez le visiteur cette envie indéniable de peser le pour et le contre, de confronter le beau, le bon ou le mauvais et même de balancer dans une indécision guidée par la sensation, et ce, tout en s'appuyant sur le modèle de lecture qu'est la comparaison. Par conséquent, les rapprochements et les confrontations aiguïssent le jugement et la perception du visiteur et le conduisent à s'instruire et à développer son goût en matière d'art. Les propos de Watelet vont dans ce sens lorsqu'il écrit : « Il en est des tableaux comme des hommes ; ils se font valoir ou se détruisent par les diverses oppositions de leurs caractères. Un coloriste rigoureux est un voisin redoutable pour un dessinateur fin & correct » (DIDEROT 1751 : article Galerie)⁹. Watelet, de même que Blondel d'Azincourt, insistent sur le jeu comparatif

⁹ Il existe de multiples exemples dans les écrits de l'époque qui suggèrent la même vision. Je n'en citerai qu'un autre, celui de Le Camus de Mézières qui propose que : « chaque pièce (ou tableau) doit avoir son caractère particulier. L'analogie, le rapport de proportion décident de nos sensations ;

qui s'installe entre les caractères de chacune des œuvres lorsqu'elles se côtoient dans un espace circonscrit et prédéterminé. Cette vision muséologique de la distribution des œuvres d'art et de l'utilisation des conventions qui développe un dialogue entre les divers caractères des œuvres exposées, propulse le spectateur vers l'exercice de sa faculté de juger, une forme d'émulation et la formation du goût.

La convention de caractères peut devenir un moyen efficace et pertinent pour baser le développement d'une argumentation et faire ressortir le point de vue de l'auteur. Concernant les tableaux de Hallé, l'abbé Le Blanc écrit : « L'allégorie du troisième¹⁰ qui représente la Nuit, toute ingénieuse qu'elle est, ne peut produire un heureux effet ; il est à craindre que le brillant des deux autres Tableaux¹¹ ne fasse paroître dans le même lieu celui-ci comme une tache » (LE BLANC 1753 : 23). Le caractère de la brillance qui semble produire des effets sur le regard de l'auteur, lui permet de développer sa pensée et de proposer un jugement définitif. L'usage de la convention de caractères par le tapissier pour développer et inscrire des relations et des moments discursifs entre les œuvres portent ainsi le visiteur à développer son propre jugement basé sur la comparaison. Ainsi, Diderot utilise ce processus pour instruire une analyse de deux tableaux :

Ô la belle chose¹² ! mais on le compare malheureusement avec un Vernet¹³ qui en alourdit le ciel, qui fait sortir l'embarras et le travail de la fabrique, qui accuse les eaux de fausseté, et qui rend sensible aux moins connaisseurs la différence d'une figure faite avec grâce, facilité, légèreté, esprit, mollesse, et d'une figure qui a du dessin et de la couleur, mais qui n'a que cela ; la différence d'un pinceau vigoureux, mais âpre et dur et d'une harmonie de nature ; d'un original et d'une belle imitation ; de Virgile et de Lucain. Le Louthembourg est fait ; le Vernet est créé (ADHEMAR 1963 : 264).

une pièce fait désirer l'autre, cette agitation occupe & tient en suspens les esprits, c'est un genre de jouissance qui satisfait » (LE CAMUS DE MEZIÈRES 1972 (1780) : 45).

¹⁰ « Le Troisième, la Nuit, par une Figure allégorique », sous le numéro 52 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 16).

¹¹ « Le premier représente le Midy, sous l'Emblème de Venus & l'Amour », sous le numéro 50 du livret et « Le second représente le Soir, désigné par une Diane », sous le numéro 51 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 16).

¹² Considérant les remarques faites par Diderot, il s'agit de l'œuvre de Louthembourg : « Une Marée montante. / Tableau de 2 pieds 5 pouces de large, sur 1 pied 11 pouces de haut, du Cabinet de M. Werne », sous le numéro 125 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 26).

¹³ (n. 89, chap. II).

Toujours au sujet de Vernet, il précise : « Mais pour sentir combien le tout est faible¹⁴, on n'a qu'à jeter l'œil sur un Vernet, ou plutôt cela n'est pas nécessaire; ce n'est pas une de ces productions équivoques qu'on ne puisse juger que par un modèle de comparaison » (ADHEMAR 1963 : 225).

La comparaison amène précisément le particulier à formuler ses sentiments (MCCLELLAN 1995 : 572) et, ainsi, à développer cette faculté de discernement qu'est le goût en se construisant une opinion. Cette méthode comparative basée sur les caractères des œuvres est soulignée par Édouard Pommier dans son analyse de la galerie du Luxembourg. Il précise que la distribution des tableaux :

[...] propose de rechercher les beautés dans lesquelles chacun des maîtres de la tradition a excellé et de tenter d'en faire une synthèse qui porte la promesse de la perfection, [et ainsi], faire mieux ressortir, par comparaisons et oppositions, les caractéristiques formelles des uns et des autres (POMMIER 2001 : 191).

Les caractères de chacun des objets influencent et dirigent donc les choix faits dans la disposition de l'ensemble, ce qui prédétermine la lecture du discours expographique par le visiteur et qui l'amène à construire des comparaisons entre les caractéristiques de chacun des objets

Outre la convention de caractères, Diderot recourt à celle de la hiérarchie des genres comme autre structure pour développer son argumentation. Ces jeux comparatifs mis en place par les sujets représentés dans les tableaux permettent aux auteurs de peaufiner ou de construire leurs propres discours sur l'exposition. Ceux-ci confrontent les œuvres qui se côtoient physiquement au Salon en identifiant celles d'un même genre. En parlant des tableaux de Louthembourg, l'auteur du *Journal encyclopédique* écrit : « dans ses paysages, il a soutenu la comparaison avec monsieur Vernet et dans les batailles il s'est montré le rival de monsieur Casanova dont il est le digne élève » (DELOYNES 1980-1300 : 163). Le respect de la hiérarchie des genres dans le développement du discours expographique produit aussi ses

¹⁴ Hubert Robert, « Grand Paysage dans le goût des Campagnes d'Italie. / De 8 pieds 9 pouces de larges, sur 7 pieds 7 pouces de haut », sous le numéro 103 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 22).

effets et guide le visiteur vers le rapprochement des oeuvres de même sujet. Ainsi, les jeux de comparaisons renvoient presque toujours à la disposition des œuvres dans l'espace d'exposition et à une répartition soit par genre, par sujet, par coloris ou autres caractéristiques formelles.

L'usage de la comparaison s'inscrit aussi dans les commentaires qui suivent les autres critiques pour développer leur propre logique d'écriture¹⁵. C'est, entre autres, ce que fait Lépicié dans son texte *Lettres sur quelques écrits de ce tems. Au sujet des tableaux qui ont été exposés dans le grand Salon du Louvre*, lorsqu'il reprend les propos d'autres auteurs et qu'il les compare entre eux : « Cette brochure¹⁶ est bien au-dessous de la précédente¹⁷ pour le style » (LEPICIE 1753 : 331). Le jugement d'un auteur est de cette manière mis en parallèle avec celui d'un autre. Par conséquent, Lépicié peut faire valoir son propre point de vue en fournissant le contexte de son discours critique.

La comparaison naît ainsi de diverses manières et à propos d'éléments distincts. L'émergence du discours expographique et les effets qu'il provoque sur le regard du visiteur, le jugement de l'autre et la formation de l'opinion de l'auteur deviennent incontournables : « Lorsque le jeune Perronneau¹⁸ parut La Tour¹⁹ en fut inquiet, il craignit que le public ne pût sentir autrement que par une comparaison directe l'intervalle qui les séparait » (ADHEMAR 1963 : 169). Le commentaire de Diderot met en relief la prégnance de la comparaison comme mode d'analyse qui construit un jugement précis et de plus en plus avisé. Une chose est certaine, la comparaison est le moyen par excellence par lequel le public se forme une opinion sur les œuvres exposées. Par contre, il faut bien saisir qu'elle se met en place et se développe comme moyen privilégié d'acquérir des connaissances et d'affiner le jugement des visiteurs au contact du pouvoir discursif de la mise en exposition.

¹⁵ Je reviendrai un peu plus loin dans ce chapitre sur les diverses logiques d'écriture empruntées par les auteurs pour construire leur commentaire sur les Salons.

¹⁶ Pierre Estève, *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 août 1753* (ESTÈVE 1753).

¹⁷ Jacques Lacombe, *Le Sallon 1753* (LACOMBE 1753).

¹⁸ Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783).

¹⁹ Maurice Quentin de La Tour (1704-1788).

3.1.2 La faculté de juger

En France, à la fin du XVII^e siècle et au XVIII^e siècle, la faculté de juger ou le jugement moral renvoie à l'usage de la raison ou à la « puissance de l'âme qui connoist, qui discerne le bon d'avec le mauvais, le vray d'avec le faux » (FURETIERE 1690). Cette faculté permet à chacun de ressentir ou de porter un avis, une critique ou un sentiment dans n'importe quelle situation ou au sujet de toute production, quelle qu'elle soit. Ce qui revient à dire que la formation du goût ou le développement de la capacité de juger s'acquiert « en donnant support et régularité à l'exercice public de la raison » (CHARTIER 1990 : 197). Il y a tout d'abord le support de l'exercice public de la raison, discours qui utilise les connaissances et les savoirs, tels que les écrits scientifiques et littéraires, les œuvres d'art ou même les expositions ; ensuite la régularité des expositions qui appelle à une fréquentation continue et assidue de ces savoirs ; et enfin l'exercice public de cette raison qui renvoie à un lieu de rencontre et de discussion à l'usage de tous qui permet l'exercice régulier du jugement, tel que le Salon.

Déjà au XVII^e siècle, Félibien dans ses *Entretiens* souhaite insuffler chez « les personnes doctes et tous les honnestes gens » (1987 (1685) : I, 46) les connaissances et les savoirs artistiques nécessaires à la compréhension et à l'appréciation de la peinture ; projet pédagogique qui perdure et se développe tout au long du XVIII^e siècle. Les penseurs, les intellectuels, les connaisseurs et les amateurs d'art de ce siècle sauront faire la promotion de cet idéal éducatif qui se développe au contact des œuvres d'art. À ce propos, Charles-Nicolas Cochin écrit dans *Observations sur les antiquités d'Herculanum avec quelques réflexions sur la peinture & la sculpture des anciens* (1757) que :

[...] la peinture avait dépéri, faute de tuteur et de protection. Le Salon n'avait pas encore pris toute son importance. Depuis, dit-il, c'est cette institution qui a sauvé la peinture en exposant rapidement les talents les plus manifestes et en inspirant l'amour de l'art à nombre de personnes qui, sans l'exposition, n'y eussent prêté la moindre attention (CROW 2000 (1985) : 12).

La fréquentation assidue et cadencée du Salon, par l'intervalle de deux années, semble permettre l'assimilation de notions liées aux arts et l'usage répété de la faculté de juger et, ainsi, mener le visiteur vers le monde de l'émulation, de l'instruction et de l'érudition (DEMORIS FERRAN 2001 : 15-25). C'est justement cet exercice de réflexion et d'apprentissage qui permet au goût naturel de prendre forme et de se développer.

Les relations qui surgissent entre les diverses œuvres de l'ensemble conduisent le spectateur à la découverte du discours de l'exposition (DAVALLON 1999 : 157-194). Ce sont les comparaisons entre les traits spécifiques de certains des objets, le dialogue qui se crée entre les divers caractères des œuvres, qui propulsent le spectateur vers l'exercice de sa faculté de juger et, ainsi, vers une forme d'éducation et de formation du goût. Un cabinet de peintures se doit d'être, tel que le définit Watelet, l'endroit « où l'on assemble et l'on rapproche avec une sorte de méthode [dans laquelle] les Amateurs peuvent prendre des notions, les Artistes faire des observations utiles, et le Public recevoir quelques premières idées justes » (WATELET 1972 (1792) : article cabinet). Cette méthode dont il question, ou en d'autres mots l'utilisation des conventions, devient, dans cette optique, le déclencheur d'un processus de lecture par comparaison et de l'usage de la faculté de juger. De cette manière, l'utilisation des conventions dans la distribution des œuvres se voit assigner un rôle prépondérant dans l'exercice de la faculté de juger, la formation du goût et l'émulation du visiteur. L'articulation entre les caractères de chacune des œuvres, par exemple, les sujets ou les qualités picturales aussi bien que les dimensions, amènent le public à construire un jeu de comparaison qui exploite ses connaissances et aiguise sa perception. Les connaissances se forment et se transforment dans l'esprit du particulier au contact régulier des œuvres d'art, de leurs caractères et des confrontations qui apparaissent dans la distribution des œuvres au sein du Salon. Par conséquent, la fréquentation de l'exposition permet au visiteur d'assimiler des notions, de développer son jugement et d'accéder au monde de l'érudition et de l'instruction. En d'autre terme, le contact avec l'exposition et les œuvres présentées amène le particulier à user de sa faculté de juger, à partir des comparaisons que la mise en exposition lui propose. Il importe de préciser que même si la lecture est différente pour chacun des visiteurs, elle permet toujours la construction d'une idée, d'une opinion ou d'une critique qui est nécessaire au développement du jugement. Le visiteur, érudit ou moins savant, peut à sa façon et selon

ses connaissances se révéler et trouver matière à comparaison. La visite répétée d'une même exposition ou, comme c'est le cas avec les Salons, d'exposition récurrente, permet même, d'une fois à l'autre, aux moins connaissant des visiteurs d'acquérir de la confiance et ainsi de découvrir autre chose, d'autres éléments à confronter qui vont les amener à consolider et élargir leur acquis : « Combien n'ont-ils [les artistes] pas dû être flattés de voir tous les honnêtes gens courir en foule au Salon, y revenir à diverses fois, & en sortir toujours avec un nouveau contentement ? » (LAUGIER 1753 : 79). De cette façon, la fréquentation régulière ou périodique de ces lieux de diffusion artistique nourrit, enrichit et accroît le savoir. Les connaissances artistiques, qui se forment et se transforment dans l'esprit du particulier au moyen de l'usage des conventions, le conduisent avec le temps à utiliser ses savoirs comme outils de lecture et de jugement pour toutes productions artistiques et même, peut-être, dans d'autres sphères de la société. Le pouvoir discursif qui découle de la distribution des œuvres, répond bien à la volonté didactique qui motive la tenue régulière des Salons et l'ouverture de certains cabinets de peintures et des collections privées au XVIII^e siècle.

3.1.3 La critique d'art

Le discours critique au sein du milieu artistique prend sa forme la mieux connue sous les traits de la critique d'art. C'est en fait cette dernière qui interpelle le plus directement et le plus catégoriquement le public à l'extérieur de l'enceinte de l'exposition. Nous verrons un peu plus loin que le discours peut aussi prendre d'autres formes plus discrètes, mais non moins importantes et évocatrices, telles que les illustrations des Salons. Mais avant, en ce qui concerne la critique d'art, il faut comprendre qu'en plus de décrire et de donner une quantité d'informations sur les œuvres, sur la diversité du public et sur les concepts théoriques mis de l'avant dans le monde artistique de cette période, elle permet de cerner et de proposer un angle unique du développement et de l'expression des discours qui s'épanouissent dans la mise en exposition élaborée par le tapissier.

Le débat à propos de la naissance de la critique d'art et de son réel initiateur est toujours d'actualité. Diderot ou La Font de Saint-Yenne²⁰ ont longtemps été considérés comme les précurseurs de ce mouvement. Je ne tenterai pas de pousser ou de renouveler ce débat, mais il importe de souligner que l'on retrouve déjà en 1667, dans l'*Introduction à l'histoire de l'Académie royale de la peinture et de la sculpture* de Jean Rou²¹, une référence critique au Salon :

Enfin, je ne pouvais sans beaucoup de plaisir voir l'art disputer à la nature par d'innocentes fictions la vérité de ses propres originaux, et tromper agréablement mes yeux en faisant voir comme une transplantation anticipée de l'automne au printemps, et leur étalant parmi les boutons des premières fleurs toute la maturité des derniers fruits (CROW 2000 (1985) : 45).

Ce commentaire qui contient quelques caractéristiques²² de la critique d'art comme la pratiqueront quelques décennies plus tard Diderot et ses acolytes, démontre qu'il existe déjà au XVII^e siècle un intérêt pour l'événement et pour l'expression de ses sentiments par l'entremise du discours critique.

Au cours des années 1750, les commentaires des Salons traitent surtout des aspects esthétiques et matériels des œuvres. C'est une critique artistique dans son hétérogénéité qui se développe à l'intérieur des limites du monde culturel (KAUFMANN 2004). Avec le temps, la faculté de juger des critiques se raffine et se porte sur d'autres notions ; le contenu des critiques change de perspective (CROW 2000 (1985)). Durant les années 1780, ce n'est plus

²⁰ La Font de Saint-Yenne publie en 1747 ses *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* (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747) et Diderot écrit ses Salons à partir de 1759 (ADHÉMAR 1957 ; ADHÉMAR 1960 ; ADHÉMAR 1963 ; ADHÉMAR 1967).

²¹ Il semble que Jean Rou ait écrit une histoire de l'Académie comme il le précise : « La première [lettre] qui se présente à mes yeux dans l'ordre du recueil que j'en ai fait, regarde une *Histoire*, dans toutes les formes, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, à laquelle je m'occupai, il y a quelques années, en faveur d'un illustre membre [Henry Testelin] de ce célèbre corps avec qui, depuis longtemps, j'étois lié d'une amitié fort étroite, et qui étant secrétaire perpétuel de cette compagnie, m'abandonna dans cette vue tous ses registres, sur lesquels je dressai l'histoire dont je parle » (ROU 1857 : 15-16).

²² On peut penser à la présence du sentiment de l'auteur, de l'effet des œuvres et de l'exposition sur sa perception ou aux commentaires sur les caractéristiques picturales et esthétique des tableaux.

seulement le monde des arts et de l'esthétique qui est critiqué et examiné dans les commentaires des Salons, mais bien un amalgame d'aspects artistiques, sociaux et politiques. Ces caractéristiques permettent de bien définir le type d'écriture et ainsi cerner la singularité de la critique d'art comme le précise l'auteur des *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785 pour servir de suite au discours sur la peinture* : « [...] nous allons juger maintenant des progrès des uns, de la décadence des autres, rendre justice à ceux qui auront fait quelques pas de plus dans la carrière, & rappeler à ceux qui s'éloignent de la bonne route, les grands principes qui peuvent les y ramener » (DELOYNES 1980-0326 : 1). Les coups de patte, qui apparaissent alors, témoignent de la présence et de la force d'une pensée plus politisée. À ce sujet, l'auteur des *Mémoires secrets* écrit le 18 septembre 1787 que :

Vous ne vous seriez jamais imaginé, Monsieur, que la fermentation qui règne depuis quelque temps en France et surtout dans la capitale, fermentation que le gouvernement s'efforce de calmer, de réprimer du moins par toutes sortes de moyens, pût influencer en rien sur le Salon (FORT 1999 : 317).

Pourtant, ces quelques remarques à l'accent politique ne permettent pas, du moins au regard de l'étude faite au cours de cette thèse, d'affirmer comme le fait Thomas Crow que : « [...] le Salon, loin de constituer un refuge contre les conflits et les troubles sociaux, semble avoir été livré à la politique » (CROW 2000 (1985) : 252). Il semble que la nuance à apporter est importante. Avec le temps divers types de critiques prennent forme et chacun tente de trouver une manière plus personnelle de donner son avis sur les œuvres, l'exposition et même sur les visiteurs. (GOSSELIN 1881 : 89-90). Au XVIII^e siècle, pour arriver à produire et publier une littérature critique particulière au monde de l'art, les auteurs doivent remodeler les caractéristiques déjà existantes et induire « une forme mélodramatique au récit, ou bien l'énoncé à la première personne, accréditant ainsi l'authentique du plaidoyer par l'exhibition du moi tout comme le fait la littérature du temps » (CHARTIER 1990 : 50)²³. Les auteurs

²³ Plusieurs autres types d'écrits font leur apparition à la même époque, tels que les factums et les mémoires judiciaires, dont : « les tirages de ces mémoires judiciaires dépassaient ceux de la plupart des autres formes d'imprimés de l'époque, atteignant six à dix milles exemplaires en 1770, et jusqu'à vingt mille dans les années 1780 » (MAZA 1997 : 8). Il est donc intéressant de constater que la critique d'art s'inscrit dans une impulsion littéraire plus large.

utilisent le « je », le « il », le « on » ou même le « nous » pour construire et proposer plusieurs points de vue. Les commentaires prennent la forme de lettre, de coup de patte, de dialogue, de vaudeville, tandis que d'autres se présentent sous l'apparence d'entretien, de réflexion, d'observation, de texte d'humeur, de caricature, de poème ou de chanson. Outre le contenu des critiques qui change, la quantité d'écrits augmente considérablement (Appendice B) et la manière de le faire se transforme aussi.

L'ensemble des commentaires littéraires sur les Salons de l'Académie peut être réuni en quatre groupes en raison de leur auteur, de leur public ou de leur localisation²⁴. On peut penser aux Salons de Diderot, aux *Mémoires secrets* de Bachaumont, au fonds de la Collection Deloynes ou aux quelques autres commentaires qui se retrouvent dispersés dans les fonds d'archives. Les deux premiers restent des écrits plus confidentiels, tandis que la majeure partie des autres ont obtenu une plus grande diffusion à l'époque. Dans le premier cas, les écrits de Diderot pour la *Correspondance littéraire*²⁵, sur lesquels je ne reviendrai pas pour en faire une analyse très détaillée parce qu'ils ont déjà fait l'objet de nombreuses études de toutes sortes²⁶, permettent d'entrer en contact avec des écrits non pas destinés à un public élargi, mais bien à une certaine élite. Pour leur part, les *Mémoires secrets*, attribués à Bachaumont, contiennent des lettres portant sur les Salons entre 1767 et 1787. Comme le précise Bernadette Fort, Bachaumont « est donc avant tout un nom de marque et non un nom d'auteur, c'est le sceau que les éditeurs donnent au public de la légitimité des jugements esthétiques qu'ils impriment dans les Salons » (FORT 1999 : 14). Pourtant, la paternité de Bachaumont demeure encore aujourd'hui présente, même si certaines des lettres ont été

²⁴ Il existe un ouvrage : *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*, qui propose une bibliographie exhaustive pour chaque Salon entre 1699 et 1827 (MCWILLIAM 1991). Il est ainsi possible de connaître le lieu de conservation de tous les écrits.

²⁵ La *Correspondance littéraire* est un journal dirigé par le baron Frédéric-Melchior Grimm (1723-1807) à l'époque où Diderot écrit ses critiques de Salon. Diderot rédige des commentaires sur les Salons de 1759, 1761, 1763, 1765, 1767, 1769, 1771, 1775 et 1781 (BUKDHAL 1980).

²⁶ Je ne citerai que les ouvrages les plus importants tellement la littérature concernant ces écrits est énorme : SEZNEC 1957, ADHÉMAR 1957, 1960, 1963 ET 1967, ASSÉZAT 1966, BUKDAHL 1980 ET DIDEROT 1984A.

écrites bien après sa mort²⁷. Le troisième groupe est celui du fonds de la Collection Deloynes²⁸. Cet ensemble constitué de textes manuscrits et publiés de provenance, de types et d'auteurs divers est difficile à appréhender en un tout uniforme, homogène et cohérent. Pourtant, il rassemble la plus grande quantité de commentaires critiques disponibles sur les Salons ainsi que sur d'autres événements artistiques du XVIII^e siècle, tels que les expositions de l'Académie de Saint-Luc ou les expositions du Colisée. Enfin, le dernier groupe fait plutôt référence aux autres écrits que l'on retrouve dispersés à travers une diversité de fonds d'archives, de publications ou d'écrits personnels, qui possèdent plus ou moins un lien direct avec le monde artistique de l'époque. On peut, entre autres, penser aux ouvrages de La Font de Saint-Yenne ou au *Journal* de Siméon-Prospér Hardy, libraire de profession. Ces quelques critiques ne forment qu'une très petite partie des écrits concernant les Salons et ne sont pas toujours facilement accessibles (Appendice B).

Pour que ces écrits appréciatifs sur la production des académiciens exposant au Salon aient un impact quelconque sur le public et même sur les autorités artistique, académique voire politique, il faut comprendre que le milieu se devait de mobiliser les caractéristiques de la « circulation de l'écrit imprimé » (CHARTIER 1990 : 50), en proposant de grands tirages et de faibles prix de vente. De plus, le lieu de vente de ces brochures ou de ces pamphlets devient un impératif pour leur diffusion et leur impact auprès du public. L'endroit le plus convoité se situe évidemment près de l'entrée du Salon et bien entendu dans les librairies tenant boutique au Louvre ou sises à proximité : « c'est que l'Académie qui a le droit de veiller à l'impression des ouvrages qui la concernent, laisse vendre ces pamphlets à l'entrée du vestibule qui conduit au Sallon » (VIEL DE SAINT-MAUX 1785 : 14), même si seul le Livret est officiellement autorisé de vente dans l'enceinte même du Salon carré (GUIFFREY 1873 : 58-61).

²⁷ Ces écrits furent publiés au sein des *Mémoires secrets* au cours des années 1777 et 1789. Les lettres correspondantes spécifiquement aux Salons ont finalement fait le sujet d'une publication en un seul volume en 1999, ce qui facilite grandement leur consultation. Voir FORT 1999.

²⁸ Le fonds de la Collection Deloynes est conservé à la Bibliothèque nationale de France depuis 1881 (RESERVE YA3- 27 (1-65) -8). Cet ensemble qui est disponible sur microfiche contient plus de 2069 pièces qui furent assemblées par Pierre-Jean Mariette (1694-1774), Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) et certain M. Deloynes sur lequel plane encore le mystère.

Avant toute chose, la diffusion des écrits critiques devait être approuvée par la censure ou la police des opinions : autorités ou administration accrédités dans ce contrôle, dont M. de Malesherbes, premier président de la Cour des aides de Paris et directeur de la Librairie avant 1763 et M. de Sartine, lieutenant de police, par la suite. Ceux-ci exigeaient des auteurs qu'ils soumettent leurs textes au directeur des Bâtiments du roi avant d'être imprimés et vendus au public. Il importe de comprendre que ce sont les écrits imprimés qui relèvent de cette juridiction et sont passés à la censure et non les écrits manuscrits, tels que le *Journal de Hardy* ou la *Correspondance littéraire*.

C'est précisément parce qu'il s'agissait d'une revue manuscrite (*Correspondance littéraire*) que ses collaborateurs pouvaient formuler des opinions critiques dans les domaines culturels et politiques que la presse imprimée ne pouvait se permettre du fait de la censure (DIDEROT 1984A : 23).

Une lettre de Charles-Nicolas Cochin adressée au marquis de Marigny, directeur des Bâtiments du roi, relate l'importance que revêt la censure des critiques des Salons pour les artistes qui en sont le plus souvent les victimes :

17 septembre 1765.

Monsieur,

Un particulier m'est venu trouver de la part du lieutenant de police, maintenant chef de la Librairie. Les années précédentes, M. Malesherbes, qui tenoit cette place, a eu l'attention d'exiger, avant que d'accorder la permission d'imprimer, que vous eussiez connoissance de ce que l'on écrivoit sur le Salon. M. de Sartine suit ce même plan très-sage ; mais sur ce que ce particulier lui a allégué que vous étiez absent, il me l'a renvoyé. Je m'en suis dégagé, et lui ay conseillé de vous envoyer son manuscrit, ce que je compte qu'il fera et que vous le recevrez par ce même ordinaire.

Je dois vous prévenir en même temps que j'ai demandé à M. de Sartine qu'il voulût bien ne point permettre l'impression d'aucune critique, à moins que les auteurs n'y missent leurs véritables noms ; n'étant pas juste que sous le voile de l'anonyme le premier étourdi puisse injurier à son aise des gens d'un mérite reconnu et qui se présentent aux yeux du public sous leur propre nom. Il y a lieu de croire que tout homme obligé de se nommer prend garde à ce qu'il dit et est forcé de se respecter.

M. de Sartine a trouvé ma demande très-juste et m'a en quelque manière promis qu'il y tiendrait la main, et en effet il l'exige de ce même écrivain qui voudrait bien s'en exempter sous des prétextes frivoles.

Je vous supplie donc, au cas où vous ne désapprouveriez pas d'ailleurs sa brochure (que je n'ay point voulu voir), de tenir bon à exiger qu'elle ne puisse être imprimée sans que le véritable nom de l'auteur y soit. C'est le plus sûr moyen de rendre les critiques décentes et mesurées.

Je suis avec un profond ...

Cochin²⁹

La publication des commentaires critiques est ainsi réglementée et censurée par les autorités, mais, avec le temps, le directeur des Bâtiments du roi se fait plus laxiste et la censure se fait moins virulente. Les critiques ne semblent plus aussi impertinentes aux yeux des autorités et les répercussions sans grand dommage pour les artistes et la production artistique française. En 1779, le comte d'Angiviller souligne justement que :

Quoique beaucoup de choses me déplaisent dans plusieurs de ces ouvrages, la plupart desquels n'offrent pas la moindre trace de goût ou de connoissance dans les Arts, je n'ai cependant pas crû devoir m'opposer à leur impression, par des motifs qu'il vous est aisé de sentir. Il seroit cependant à souhaiter qu'on pût mettre une digue à ce torrent de platitude et d'impertinences. Je passerois pourtant le déluge de plates plaisanteries qu'il présente si je n'y apperçois la prétention de critiquer plus encore les sujets des tableaux que leur exécution, ce qui me paroît fort impertinent, cela tendant en quelque sorte à ridiculiser les efforts que l'on fait aujourd'huy pour remettre en honneur le peinture d'histoire (GUIFFREY 1873 : 47).

Ce ne sont plus les textes entiers qui subissent la censure, mais des passages qui permettent de contrôler les moments qui pourraient blesser le pouvoir artistique ou royal. Cependant, la volonté d'attirer le public est plus forte que la censure. La publicité que créent ces commentaires critiques devient non négligeable. Les autorités pensent aussi que le public est plein de bon sens et qu'il saura faire la part des choses et rendre justice lui-même à la production des artistes. Le rôle de la censure perd de son autorité et déplace le pouvoir légal vers celui de la faculté de juger du public qui fréquente le Salon.

²⁹ GUIFFREY 1873 : 26-27.

La popularité de ces écrits et les profits qu'ils engendrent, amènent certains colporteurs ou libraires à vendre illégalement les publications de différents acabits concernant les Salons. C'est du moins ce que fait ressortir ce commentaire tiré dans *Le Littérateur au Sallon, l'Examen du Paresseux suivi de la Critique des Critiques* :

Premier Interlocuteur : Quoi ! serait-il possible que toutes ces brochures fussent relatives au Sallon ? J'en aperçois une douzaine.

Second Interlocuteur : Cette multitude d'écrits, ne me surprend en aucune manière : plus la quantité des œuvres de génie augmente, plus la fourmilière des Critiques doit s'accroître. Ne reconnaissez-vous pas la maladie épidémique des Français ? Au moindre événement, ne voit-on pas toujours des plumes prêtes à se signaler? (DELOYNES 1908-0216 : 31-32).

Contrairement à ce que pouvaient penser les artistes ou les censeurs de l'époque, la critique d'art permet d'appréhender très efficacement les Salons de l'Académie. Outre le fait qu'elle exprime certaines opinions qui peuvent être discutables, elle décrit, positionne et reconstruit la mise en exposition des Salons et l'effet que l'accrochage a pu avoir sur les visiteurs voire les auteurs des écrits critiques. Diderot n'écrivait-il dans son texte sur le Salon de 1765 que : « De Machy, vu tout seul, peut obtenir un signe d'approbation. Placé devant Servandoni, on crache dessus. En voyant l'un agrandir de petites choses, on sent l'autre en rapetisser de grandes » (ADHEMAR 1960 : 129). Les relations et les comparaisons qui naissent grâce au travail de Chardin, le tapissier, permettent à Diderot de construire sa critique et son argumentation face à la production de certains artistes. Le discours du tapissier vient ici influencer le discours du critique, le guidant dans la mise en place de ses comparaisons et lui permettant d'user de sa faculté de juger et de se construire une idée et de formuler une opinion personnelle.

3.1.4 La logique d'écriture des critiques

La structure argumentative présente dans les écrits critiques sur le Salon a sans cesse été perçue comme émanant des livrets qui accompagnaient l'exposition ; c'est-à-dire que l'on a peu considéré les modes de rédaction qu'utilisent les auteurs des critiques d'art dans leurs écrits sur les Salons. Une analyse systématique des textes permet de dévoiler qu'il existe une

ou plusieurs logiques d'écriture particulières dans le développement des discours critiques. Les résultats obtenus mènent vers quatre dispositifs littéraires propres au déroulement de la réflexion dans les textes : soit la cohésion du livret du Salon, l'organisation de la hiérarchie des genres, la mise en exposition des œuvres ou tout simplement l'instinct ou la vision et la visée personnelle de l'auteur (Tableau 3.1).

Le premier mode d'écriture s'organise à partir de l'ordre prescrit dans le livret du Salon. Cette voie préconisée par certains auteurs dans leurs écrits est tout à fait justifiable, car elle s'en remet au livret pour compléter l'information sur les tableaux : titre, sujet, dimension ou autres. L'utilité du livret prend ainsi diverses avenues ; comme méthode d'organisation des écrits ou comme axe de lecture de l'exposition ou des commentaires critiques. Son emploi reste l'outil idéal pour identifier et reconnaître le sujet de certaines œuvres mises en relief au Salon et par les auteurs : « Que regarde donc ces gens-là ? Qu'est-ce que ce Philosophe Indien³⁰ leur montre ? Qu'est-ce que cet Officier d'Alexandre admire ? Pourquoi ne voyons-nous que la moitié du tableau ? Oh ! que le Catalogue est utile en pareil cas ! » (RADET 1779 : 19). Cette approche méthodique rend la lecture de la description des œuvres et du compte rendu de l'exposition beaucoup plus facile. Un lecteur qui détient les deux documents, commentaire écrit et livret, est en mesure de bien comprendre ce dont il est question. Il faut rappeler que l'ordre du livret de 1753 diffère de celui des autres Salons, car il suit la hiérarchie académique, sans tenir compte du type de production ou d'une quelconque hiérarchie des genres. Les sculptures, les peintures et les gravures s'entremêlent, seule compte la position hiérarchique de l'artiste au sein de l'organisation. Les autres livrets des Salons à l'étude (1767, 1779 et 1785), quant à eux, suivent une logique de divisions des arts ; peinture, sculpture et gravure tout en maintenant l'ordre hiérarchique des académiciens.

D'autres gazetiers énoncent des raisons plus pratiques à l'usage du livret comme c'est le cas de l'auteur d'un article paru dans le *Mercure de France* en 1785 qui fait remarquer : « c'est plutôt comme historien que comme critique qu'on s'est proposé de s'expliquer sur l'exposition de cette année. On suivra l'ordre des numéros du livret, afin de n'avoir pas à revenir plusieurs fois sur le même artiste » (DELOYNES 1980-0348 : 741). Pourtant, tout en

³⁰ Beaufort (n. 107, chap. II).

essayant de suivre scrupuleusement cet ordre de lecture, plusieurs auteurs, tels que l'abbé Le Blanc, finissent par y déroger. Même si ce dernier affirme que : « Je me conformerai pour l'ordre à celui qui est observé dans le petit livret de l'explication des Tableaux qui se débite au Louvre », il délaisse cependant cette méthode à quelques reprises (LE BLANC 1753 : 5 ; LABBES 1779). La logique du livret peut ainsi devenir contraignante pour l'expression des effets que provoque le discours expographique sur la perception des visiteurs. C'est pourquoi, tout en respectant l'ordre établi par le livret, certains auteurs vont se laisser guider par le pouvoir de l'exposition et leur jugement et affirmer, comme dans *L'Aristarque moderne, au Sallon*, : « Nous passerons souvent sur des N^{os}. Qui nous ont échappé, & sur d'autres que nous n'avons pas cru dignes d'observations » (DELOYNES 1980-0340 : 3). En donnant plus d'importance à certains tableaux qu'à d'autres dans leur propos, les auteurs laissent transparaître l'influence du discours expographique sur leur regard (M.L.B.D.B 1785).

Enfin, tout en suivant l'ordre prescrit par le livret quelques critiques vont préférer donner beaucoup d'informations sur les tableaux d'histoire (DELOYNES 1980-0207), ou sur la position des œuvres dans l'espace afin de rendre l'essence du discours expographique aux lecteurs (HUQUIER 1753). On peut se demander si les auteurs n'annotent pas leur livret de remarques sur les œuvres qui les intéressent pendant la visite du Salon, et que ce n'est qu'une fois de retour dans leur quartier, qu'ils reprennent la logique du livret pour récrire leur commentaire à l'aide de ces notes. C'est en fait la méthode que choisit Diderot avec ses Salons, dont celui de 1767 (ADHEMAR 1963). Il visite le Salon le livret à la main et y retourne à plusieurs reprises. Ce n'est qu'une fois devant sa tablette, qu'il construit son propre Salon en suivant méticuleusement l'ordre préétabli par l'Académie. Ainsi, le discours expographique aurait un rôle intrinsèque à jouer, même avec ce mode de lecture basé sur le livret.

L'influence du discours expographique et de l'application des conventions va transparaître clairement dans la logique d'apparition des œuvres dans de multiples comptes rendus critiques sur le Salon, même si une grande majorité des auteurs affirment se baser sur leurs intérêts personnels ou sur leurs instincts (DELOYNES 1980-0346 ; DELOYNES 1980-

1337 ; ESTEVE 1753 ; GORSAS 1785A ; LAUS DE CLAUSEAU 1779 ; LESUIRE 1779 ; VILLETTE 1785B). L'impulsion produite par l'exposition et l'influence qu'elle exerce sur le regard des visiteurs restent difficile à évaluer car les auteurs ne sont pas toujours conscients du pouvoir discursif de l'exposition et ne savent pas bien définir sa provenance comme le note Garrigues de Froment : « je vous ai demandé, & je crois avoir obtenu de vous, Monsieur, la permission de suivre plutôt le fil de mes idées, ou celui de mes sensations, que l'analogie des talens, leur ordre ou l'ancienneté des Artistes » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 25). Cette voie insufflée par le pouvoir discursif de l'exposition émerge lorsque les commentaires suivent l'accrochage des tableaux au Salon ou que les comparaisons inscrivent et définissent des nœuds porteurs de sens ; un des auteurs le définit comme étant le magnétisme des oeuvres et l'harmonie de la mise en exposition³¹. Quelques gazetiers vont parvenir à déceler l'ascendant qu'exerce l'exposition, mais plus précisément celui des oeuvres sur leur point de vue. Dans *Affiches, annonces et avis divers* du mercredi 9 septembre 1767, l'auteur dévoile sa stratégie de lecture de l'exposition et explicite les effets que provoquent les oeuvres sur son regard : « Nous ne parlerons d'ailleurs, suivant notre usage, que des morceaux qui nous ont fait le plus d'impression, mais sans prétendre régler les rangs, ni déprécier les morceaux dont nous n'aurons rien dit » (AFFICHES, ANNONCES ET AVIS 1767 : 143). L'influence du discours expographique ne joue pas seulement sur le regard des auteurs, mais bien sur celui de tous les visiteurs comme le souligne l'auteur de *l'Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale* de 1767 : « Nous allons parler des morceaux qui ont paru devoir fixer plus particulièrement l'attention publique » (DELOYNES 1980-1301 : 181). Ainsi, la logique d'écriture instituée par la mise en exposition ou l'instinct du visiteur se projette au-delà de la simple perception d'un seul individu et propose un portrait plus large de l'influence de la mise en exposition.

³¹ « Il loua beaucoup les grands Tableau de MM. David, le Monnier, Peyron, Vien ; les petits de MM. Wille le fils, la Grenée le jeune, Renaud, &c. les portraits de Mesdames le Brun, Guyard, ceux de MM. Vestier, &c. ; les paysages de MM. Vernet, Hue, de Machi, Robert &c ; tout ce que mon Esculape disoit doué d'une vertu magnétique, & tous les morceaux enfin dont la reunion formoit à mes yeux une agréable symphonie » (DELOYNES 1980-0341 : 22).

Du reste, si la mise en exposition donne une pulsion à certains regroupements pour qu'ils produisent du sens perceptible par les visiteurs et qu'elle guide l'argumentation de certains critiques, quelques auteurs préfèrent suivre l'accrochage des oeuvres dans leur logique d'écriture sans trop se poser de questions sur les raisons qui les poussent à le faire. C'est le cas de l'auteur du *Visionnaire* qui écrit : « Nous montâmes ensuite au Sallon ; nous jetâmes un premier coup d'œil sur les Tableaux qui se présentèrent en face de nous : mais le Dieu du Goût se sentit entraîné par l'éclat d'un Tableau qui se trouvoit à notre gauche ; il représente le Président Molé³² » (DELOYNES 1980-0205 : 15). Cette remarque met en place le pouvoir attractif qu'exercent certaines oeuvres sur la perception des visiteurs et, de plus, le critique place physiquement et visuellement pour le lecteur le début de son propos sur le mur ouest de la salle. Par la suite, la logique d'écriture de l'auteur suivra la mise en exposition des tableaux dans le sens des aiguilles d'une montre avec comme point de départ le tableau du Président mollé de Vincent situé sur le mur ouest. Il traite dans un premier tour des oeuvres placées sur le haut des murs puis poursuit par celles juste au-dessous et ainsi de suite. L'auteur suit la logique prescrite par l'accrochage des tableaux sans se questionner ouvertement sur la pertinence de le faire : il agit tout simplement.

Il faut souligner que, de cette manière, la convention de la hiérarchie de genres, du moins celle de la dimension des oeuvres, joue un rôle prépondérant dans la réception de l'exposition. Il faut aussi tenir compte que le tapissier, lorsqu'il construit la mise en exposition, utilise les conventions comme structure de base. Il devient donc normal que certains auteurs qui suivent la logique de l'exposition regroupent les œuvres par genres ou caractères. L'usage de la hiérarchie des genres et des caractères des œuvres par le tapissier dans le déploiement des œuvres au Salon influence les auteurs dans certaines de leurs remarques. Quelques-uns affirment dès les premières lignes de leur texte vouloir s'intéresser plus spécifiquement aux tableaux d'histoire (LAUGIER 1753), tandis que d'autres construisent les comparaisons entre des œuvres de même genre ou à partir des caractères particuliers leur correspondant (DELOYNES 1980-0057 ; S*** 1785 : 268-269). *Le Dialogue sur le Sallon des*

³² Vincent (n. 22, chap. II).

Tableaux de 1779 souligne cette approche, car il débute son commentaire avec les grands tableaux présents sur les trois murs principaux pour ensuite passer aux portraits : « Pour nous délasser tout-à-fait de l'examen laborieux de l'Histoire, attachons-nous à parcourir les Portraits » (DELOYNES 1980-0216 : 17). Finalement, Bridard de la Garde, l'auteur supposé de ce commentaire, semble accorder son jugement sur les valeurs défendues par l'Académie et mises en espace par le tapissier :

nous nous attacherons seulement à rendre compte des morceaux les plus remarquables par le mérite de l'ouvrage, par la célébrité des auteurs, par les sujets, par leur destination ou par quelque circonstance particulière. [...] On ne suivra pas l'ordre du catalogue imprimé, mais celui des places les plus apparentes et dans les quels ses regards se portent plus naturellement (BRIDARD DE LA GARDE 1767 : 3).

Dans la logique d'écriture basée sur la mise en exposition ou l'instinct, l'utilité du livret n'est pas nécessairement mise de côté. Par exemple, *Janot au Salon* en 1779 affirme que : « Voici une composition de M. Lagrenée l'aîné³³, qui me plaît assez. C'est suivant le Livret du Salon, Mithridate, devenu amoureux de Stratonice, qui chante devant lui pendant qu'il est à table avec ses femmes » (LEFEBURE 1779B : 9). Tout en suivant la logique de la mise en exposition dans sa lecture du Salon, l'auteur utilise le livret comme repère ou outil didactique, tout comme le font plusieurs critiques (ANONYME 1785 ; DELOYNES 1980-0205 ; LEFEBURE 1779B). *Le Frondeur* en 1785 affirme que l'utilisation du livret est une nécessité pour toute personne qui veut savoir qui a peint quoi et quel est le sujet représenté : « On a grand besoin du Livre pour expliquer des songes à demi-formés » (ANONYME 1785 : 57).

Il devient difficile de déterminer à certains moments quelle est la logique d'écriture de l'exposition préconisée par les auteurs. Par exemple, l'auteur de *Avis important d'une femme, sur le Sallon de 1785* cadre tout à fait dans cette catégorie d'auteurs peu prévisibles. Au départ, il semble suivre le livret tout en se limitant aux tableaux qui l'intéressent en premier lieu, mais rapidement il se concentre sur ses coups de cœur, sur les œuvres et les

³³ « Mithridate devient amoureux de Stratonice, qui chante devant lui, pendant qu'il est à table avec ses Femmes. / Ce Tableau appartient à M. le Marquis de Costé », sous le numéro 6 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 5-6).

nœuds évocateurs qui l'influencent. Une chose reste tout de même à préciser, la majorité de sa critique met l'accent sur les tableaux d'histoire (DELOYNES 1980-0344). Les références faites à ces derniers ou aux tableaux de genres s'inscrivent dans la continuité d'un aspect important du discours expographique ; celui de la convention de la hiérarchie des genres. Le mode de lecture basé sur cette convention implique nécessairement une relation entre la mise en exposition et la réception des auteurs, mais marque de façon concrète leurs propos (DELOYNES 1980-0328 ; GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A ; GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)C ; LACOMBE 1753). Le commentaire paru dans l'*Année littéraire* en 1779 met en relief l'importance de la hiérarchie, d'une part, au Salon et, d'autre part, dans la logique d'écriture basée sur le discours expographique : « Je commencerai par ceux dont les sujets sont pris dans les fastes de la nation » (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 8). Il précise un peu plus loin :

Celui des tableaux d'histoire qui réunit le plus de suffrages, fixe plus agréablement les yeux des amateurs et paraît généralement le plus admiré [...]. Il a été peint à Rome par monsieur Vien, mais nous y reviendrons, ainsi qu'aux autres tableaux d'histoire après avoir examiné ceux qui sont exécutés pour le roi. Sans nous asservir à suivre les rangs que leurs auteurs occupent à l'académie. (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 15-16).

Cette méthode est, pour certains, assimilée à celle de la taille des œuvres, la grande dimension des toiles étant surtout réservée aux tableaux d'histoire³⁴. C'est, entre autres, le cas de La Font de Saint-Yenne en 1753 et de l'auteur des *Mémoires secrets* en 1767. Ce dernier précise : « Je suis les grands morceaux [...] » (FORT 1999 : 37). L'auteur des *Mémoires secrets* pour 1779 et 1785 adopte également le même canevas ; la première lettre comporte des commentaires sur les tableaux d'histoire qui font le plus d'effets, la seconde lettre traite des tableaux de genres, tandis que la troisième lettre s'arrête aux sculptures (FORT 1999). L'accent mis sur les tableaux d'histoire et les proportions que prennent les remarques des auteurs sur ce genre sont imposantes. L'auteur du *Journal de Paris* traite presque exclusivement des tableaux d'histoire et informe son lectorat que : « Nous avons promis dans

³⁴ Rappelons que le tableau de Oudry en 1753 trône au centre dans les hauteurs même s'il appartient au genre animalier. Cet accrochage, quoique décrié par certains, implique et produit un effet marqué sur la vision des visiteurs et sur l'organisation des commentaires écrits.

l'examen du Sallon, de parler en premier lieu des Tableaux d'histoire, nous commencerons par ceux qui s'offrent d'abord à la vue ; c'est-à-dire, ceux de la grande façade qui regarde les croisées » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 4). Quelques pages plus loin, il réitère sa logique d'écriture de l'exposition : « Nous allons poursuivre notre chemin & passer en revue les Tableaux d'Histoire placés dans les deux faces latérales du Sallon » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 14). Le regard de cet auteur est imprégné de l'ordre établi par la mise en exposition, et la logique d'écriture qu'il préconise se base sur la vision hiérarchique des genres picturaux. À l'opposé, l'auteur des *Observations sur le Sallon de 1785* tout en structurant son texte autour de la hiérarchie des genres et en débutant par les tableaux d'histoire, ne suit pas l'ordre d'apparition des oeuvres ou des artistes dans le livret, mais plutôt ses pensées, son instinct ou la mise en exposition³⁵.

Plusieurs auteurs conservent l'ordre d'apparition des artistes et des tableaux dans le livret tout en préconisant une vision hiérarchisée des oeuvres (AUBERT 1779 ; DELOYNES 1980-0220 ; DELOYNES 1980-0356 ; PUJOUX 1785). C'est ce que reproduit la logique instituée par l'auteur des *Observations critiques sur les tableaux du Sallon, de l'Année 1785* qui débute, lui aussi, par les grands tableaux d'histoire en conservant l'ordre de leur apparition dans le livret et qui, de plus, souligne la pertinence de se procurer un livret pour visiter l'exposition : « [...] sans les annonces des livres du Sallon ; nous n'aurions pu soupçonner que le sujet étoit tiré de l'histoire des Hébreux » (DELOYNES 1980-0326 : 5). L'usage du livret assimilé à une critique basée sur la hiérarchie des œuvres incite certains auteurs à utiliser la convention de caractères comme moyen de construire des comparaisons entre le travail des artistes (DELOYNES 1980-0326 ; DELOYNES 1980-0327). De plus, même si la mise en exposition semble favoriser la hiérarchie des genres, la logique d'écriture des auteurs qui suivent l'accrochage des oeuvres ou leur instinct n'est pas nécessairement induite

³⁵ « La figure (I) d'Hector [Tableau de Vien (n. 143, chap. III)] est d'une beauté achevée. En général, rien n'est mieux peint, rien n'est d'un effet plus doux, ni d'un ton plus harmonieux que ce beau Tableau; & pour quelques légères taches qu'un examen très-recherché y fait à peine découvrir, il n'en est pas moins une des plus précieuses productions de notre École. Deux Elèves, rivaux de cet habile Artiste, se disputent à qui sera digne de lui succéder : MM. David & Peyron ». « (I) Observons que ce corps d'Hector est à-peu-près posé comme le *Méléagre* antique. *Le Poussin* l'a copié deux ou trois fois. M. David a posé de même son Hector dans le Sallon dernier ; & M. Bardin, dans son *Extême-Onction* [n. 153, chap. II], les a tous suivis. Quelque belle que soit un attitude, tous les Peintres doivent-ils la copier ? » (JOURNAL GÉNÉRAL 1785A : 4).

par cette hiérarchie. Par exemple, certains auteurs peuvent traiter de certains tableaux d'histoire et ensuite passer à des portraits avant de retourner aux tableaux d'histoire, selon ce que la mise en exposition leur propose et non ce que la hiérarchie des genres ou le livret leurs imposent.

La dernière logique d'écriture de l'exposition utilisée par les auteurs se base sur les autres écrits critiques parus sur l'exposition à la même époque. Les auteurs ne se font donc pas influencer particulièrement ni par la mise en exposition ni par la hiérarchie ou le livret, mais fondent largement leur argumentation sur les commentaires qu'ils ont lus (BAILLET DE SAINT-JULIEN 1753 ; DELOYNES 1980-0067 ; GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754) B ; GROSIER 1779 ; LEPICIE 1753). C'est ce qu'affirme Cochin dans sa *Lettre à un amateur* en 1753 : « L'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre vient de donner lieu à plusieurs Écrits ; vous voulez absolument que je vous rende compte des jugemens qui y sont portés, & de ce que vous devez en penser vous-même, j'obéis » (COCHIN 1753 : 1). Cochin fait ici un compte-rendu, non pas de l'exposition, mais bien de ce que les auteurs en ont pensé. Au reste, dans sa *Deuxième promenade de Critès au Sallon*, l'auteur inscrit sa logique d'écriture par l'entremise de notes de bas de page où se retrouvent les références des textes qu'il utilise comme base de son jugement (GORSAS 1785B ; GORSAS 1785C).

Il faut souligner qu'à quelques occasions, il est difficile de catégoriser la logique d'écriture d'un texte. C'est le cas, entre autres, de l'auteur du *Journal encyclopédique* de 1767 qui débute son commentaire par les tableaux d'histoire tout en suivant essentiellement l'ordre du livret. Il s'arrête à certains moments pour instituer un parallèle entre deux artistes, Vien et Doyen par exemple, pour reprendre par la suite la logique du livret. De plus, il fait une sélection dans le choix des œuvres qu'il critique en écartant certaines. Finalement, il laisse tomber la logique du livret vers la fin et semble plutôt se laisser guider par son goût, ou la mise en exposition (DELOYNES 1980-1300). Comme la majeure partie du texte est basée sur la suite logique du livret, ce commentaire du Salon a été classé dans cette catégorie, tout en exposant la complexité de certains modèles d'écriture.

Tableau 3.1 La logique d'écriture du discours expographique des auteurs (Appendice D).

	Total d'écrits ³⁶	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hiérarchie des genres	Influence des autres critiques
1753	20	7	3	5	5
		35%	15%	25%	25%
1767	9	3	5	1	0
		33,3%	55,6%	11,1%	0%
1779	25	4	12	6	3
		16%	48%	24%	12%
1785	33	8	12	10	3
		24,3%	36,5%	30,1%	9,1%

Le tableau (3.1) résume l'analyse de la logique d'écriture des écrits pour les quatre années choisies dans cette recherche. Il permet de mettre en relief et de situer l'évolution de la perception du Salon par les auteurs ainsi que les changements qui apparaissent avec les années dans le développement des écrits, soit tous ceux répertoriés qui traitent de l'exposition des œuvres (MCWILLIAM 1991). Ont été écartés ceux qui ne se rapportent qu'à une seule œuvre ou qui, même si leur titre annonce le Salon, se consacrent aux artistes ou aux théories artistiques. Cette sélection a permis de cerner les différents types d'écriture et de mieux comprendre de quelle manière la relation entre l'exposition et les auteurs des commentaires se forme.

Des conclusions en découlent qui permettent de dévoiler certaines caractéristiques de la critique d'art et de souligner une évolution à travers le temps. Par exemple, il est possible de constater que l'emprise du livret sur le regard du public diminue avec les années, particulièrement en 1779 où elle n'atteint que 16%. De la même manière, la logique d'écriture basée sur celle des autres critiques décroît grandement au cours des années, et ce,

³⁶ Certains des écrits se retrouvent deux fois dans la liste, car l'auteur utilise plus d'une logique d'écriture en divisant son texte en deux parties, par exemple. Un « bis » a été ajouté à la fin de la référence pour bien les identifier. Voir l'Appendice D.

notamment en 1767. L'influence de la mise en exposition sur la logique d'écriture fait un bond magistral entre 1753 et 1767. Elle passe de 15% à plus de 55%. L'impact du discours expographique marque ainsi fortement l'imaginaire des auteurs et il est possible de penser que le même phénomène se produit auprès du public. La tendance diminuera quelque peu avec les années, mais conservera une nette avance sur les autres types de logique. En ce qui concerne la hiérarchie des genres comme modèle d'écriture, elle se maintient autour des 25%, sauf pour l'année 1767 où elle ne concerne que 11% des textes étudiés.

3.1.5 Les représentations visuelles des Salons

En plus des commentaires critiques qui donnent un aperçu de l'exposition au Salon, il existe des représentations visuelles qui représentent le Salon carré pendant la durée de l'exposition alors que les murs sont recouverts jusqu'à la corniche par les œuvres des académiciens (Appendice C). La lecture de la mise en exposition des Salons et du discours qui en émerge devient ainsi possible, dans une certaine mesure, grâce aux artistes qui ont croqué, dessiné, gravé et dépeint l'accrochage des tableaux dans le Salon carré. Je dis dans une certaine mesure, parce que ces représentations sont, et le resteront, l'image du point de vue de l'artiste qui les a produites³⁷. Ces illustrations ne sont en fait que le commentaire visuel de l'artiste au même titre que l'auteur d'un pamphlet ou d'un feuillet concernant le Salon. Elles ne peuvent devenir ni être perçues comme le duplicata officiel et incontestable de cet événement. Par contre, ces images des Salons sont, en quelque sorte, les dépositaires des caractéristiques expographiques de ces manifestations, telles que présentées au chapitre précédent. Tout en les considérant comme des témoins d'une réalité, celle de leur auteurs, elles donnent la possibilité d'identifier les conventions utilisées dans la mise en place des

³⁷ La réelle diffusion des oeuvres de Saint-Aubin et de Pietro-Antonio Martini représentant les Salons demeure encore une énigme. Trois états de la gravure de 1753 sont connus (SAINT-AUBIN 2007 : 266-267 et 272-273), mais je n'ai retracé aucune information sur la diffusion même de cette dernière à l'époque de sa production. Le dessin de 1767 figurait encore dans la collection d'Augustin de Saint-Aubin à son décès en 1808 (DACIER 1929 : 142). « On ne sait dans quelles conditions a été créé le tableautin » de 1779 et il est réapparu à l'Hôtel des ventes à Fontainebleau en 1988 (SAHUT : 135). La gravure de Pietro-Antonio Martini a été publiée chez Bornet à Paris en 1785, mais l'ampleur de sa diffusion reste méconnue.

œuvres, de déconstruire et de reconstruire le discours proposé par le tapissier. De plus, elles permettent de suivre les propos tenus par les critiques littéraires.

La majorité de l'imagerie connue des Salons tourne essentiellement autour du corpus des œuvres de Gabriel de Saint-Aubin³⁸ et de Pietro-Antonio Martini³⁹. En ce qui concerne Saint-Aubin, il a reproduit l'accrochage en partie ou en totalité de huit de ces expositions : 1753 (Figure 3.1), 1757, 1761, 1765 (Figure 2.3), 1767 (Figure 3.2 et 3.3), 1769 et 1779 (Figure 3.6). De plus, il a croqué les détails de plusieurs dizaines d'œuvres dans des livrets des Salons de 1761 (Figure 1.9), 1769 et 1777 (DACIER 1914 ET 1929, CARTWRIGHT 1969, UDO VAN DE SANDT 1984 ET SAHUT 1996). Il semble que dès son époque il fût reconnu pour produire tous ces dessins. Un dialogue que l'on retrouve dans une critique du Salon souligne la présence de l'artiste à l'exposition et sa manie de griffonner qui le caractérise :

Janot : [...] Mais je le [Hogart le peintre] vois accompagné d'une espèce de Dessinateur occupé à griffonner sur les marges d'un livret les plus grands Tableaux d'Histoire du Salon.

Suzon : Ah ! c'est notre ami Croquetel.

Janot : Vous le connoissez, Mademoiselle Suzon ?

Suzon : Qui est-ce qui ne le connoit pas ? Qui est-ce qui ne l'a pas vu, calquant, croquant, dessinant dans les jardins, les salons, les ventes, les Places publiques ? Il n'étoit pas nécessaire de me dire qu'il étoit ici, je l'auroi préssenti. [...] (LEFEBURE 1779A : 5-6).

Le substantif de *Croquetel* illustre bien la personnalité et la réalité de la production de cet artiste reconnu pour son trait vif et sensible aux réalités environnantes.

³⁸ Peu reconnu en son temps, Gabriel de Saint-Aubin, artiste dessinateur, peintre, graveur et poète, se passionnait pour les chroniques de la vie quotidienne parisienne : scènes de la rue, spectacles, petits événements du jour ou nouveaux monuments. Il est surtout connu pour les nombreuses illustrations et les minuscules croquis esquissés dans les marges des catalogues de ventes, des livrets de Salons ou des guides. Il y a eu à l'automne 2007 et l'hiver 2008 une exposition sur Gabriel de Saint-Aubin présentée à la Frick Collection et au Louvre et accompagnée d'un magnifique catalogue : SAINT-AUBIN 2007. De plus, il existe un incontournable en ce qui concerne Saint-Aubin, ce sont les multiples ouvrages qu'Émile Dacier a publié sur le sujet : DACIER 1909, 1914, 1929 et 1955.

³⁹ « Né le 9 juillet 1739 à Trecasali. Mort le 2 novembre 1797 à Parme. [...] Dessinateur et graveur au burin. Il vint à Paris, où il grava d'après Téniers et d'autres Flamands. Il travailla aussi en Angleterre. Quelques-unes de ses planches furent terminées par Le Bas. Il a gravé des planches d'histoire, des vues et des sujets de genre » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 9, 298)

Pour ce qui est de Pietro-Antonio Martini, il existe deux remarquables gravures qui reproduisent les Salons de Paris de 1785 et 1787. Ce dernier a également illustré l'exposition de la *Royal Academy* de Londres de 1787 qui reprend la même configuration que le Salon parisien. Des estampes, anonymes cette fois, des Salons de 1753, 1763(?), 1765 et certaines non datées, proposent d'autres points de vue de l'exposition (Appendice C).

Je m'arrêterai plus en détail sur les œuvres du corpus à l'étude dans cette thèse, soit les Salons de 1753, 1767, 1779 et 1785. L'analyse de ces illustrations amène un point de vue différent de celui des critiques, et porte un regard autre sur l'exposition, sur les détails visuels que l'on peut en tirer, sur ce qu'elles racontent ou dissimulent de l'événement, de la salle et des œuvres exposées, et ce, sans nier le discours propre à l'artiste. Une analyse plus approfondie des autres illustrations des Salons pourrait être enrichissante, voire correspondre à une continuité du déroulement et de la démonstration qui me préoccupe dans cette recherche.

La gravure *Vue du Salon du Louvre en l'année 1753* (Figure 3.1) se distingue par le point de vue particulier que propose Saint-Aubin de l'espace d'exposition. Il place à l'avant-plan l'escalier, comme si l'impact de la montée vers ce lieu avait primé sur le reste, comme si le lieu d'échange et de discussion publique qu'était le Salon devenait le réel sujet de l'oeuvre. On peut distinguer le public qui s'arrête pour regarder les œuvres et par-dessus la balustrade de fer forgé afin de voir qui circule au Salon. En excluant l'escalier qui domine la perspective choisie par Saint-Aubin, l'œuvre présente trois des quatre murs de la salle, soit les murs nord, est et sud, qui se lisent de gauche à droite. On retrouve le même point de vue dans une gravure en frontispice d'un des commentaires critiques publiés à l'époque du Salon⁴⁰ (Figure 1.2), et comme le fait remarquer Kim de Beaumont : « We may be fairly sure Gabriel made note of this criticism. He certainly made note of the booklet's frontispiece illustration portraying a humorous anecdote on the staircase leading up to the exhibition » (BEAUMONT 1998 : 409). Cette brochure de Jacques Lacombe, présentée sous forme d'un

⁴⁰ Cette gravure aurait accompagné la critique de [Jacques Lacombe] *Le Salon* : le n°55 du fonds de la Collection Deloynes et serait l'œuvre de Charles-Nicholas Cochin. Voir aussi BEAUMONT 1998 : 408-410 et DACIER 1929 : 142.

dialogue, propose une petite image représentant deux personnages qui échangent des propos concernant la production des académiciens présentée au Salon de 1753⁴¹. L'auteur de cette gravure, tout comme celui de la brochure, mise sur le moment précis où une discussion s'établit entre les personnages arrêtés dans l'escalier, plutôt que dans la salle même. Saint-Aubin fait un clin d'oeil à cette gravure en incluant deux personnages similaires qui discutent en montant et propose une vue plus générale en contre-plongée du Salon carré qui illustre la mise en exposition.



Figure 3.1 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1753*, 1753, gravure. Art Institute of Chicago.

⁴¹ L'auteur de la brochure relate sa rencontre avec un certain amateur qui « sortoit l'autre jour du *Salon*, dans le moment que j'y montoit. Il avoit encore à la main sa fatale *Loupe*, instrument dont ces Messieurs semblent ne faire usage que pour grossir les fautes de notre Académie; & nécessaire, comme vous le savez, à qui veut passer pour Connoisseur. L'impitoyable *Lorgneur* m'aperçoit, lorsque je veux, tête baissée, l'*esquiver*, en *glissant*. Mais point de quartier : il *m'acole* contre le mur » (LACOMBE 1753 : 3).

Même si Saint-Aubin modifie les proportions de la salle et que les détails des œuvres exposées sont peu explicites, il semble que la représentation qu'en fait l'artiste reflète la disposition réelle des toiles. Il est possible, en croisant les sources manuscrites et publiées, de corroborer l'état de la mise en exposition que le dessinateur met à notre portée. Il est aussi possible, rappelons-le, d'identifier certaines des œuvres présentées sur les murs nord et est de la salle, soit le mur de gauche et celui tout au fond dans la gravure de Saint-Aubin (Figure 3.1). L'identification des tableaux aux Salons de 1767, 1779 et 1785 est beaucoup plus facile à faire, car les illustrations permettent une meilleure visualisation de l'accrochage de l'ensemble et des singularités de chacune des œuvres. Toutefois, il faut signaler que les tables où sont normalement disposées les sculptures sont absentes dans cette représentation. Ce choix de Saint-Aubin permet de produire la sensation d'un espace plus grand et plus dégagé qu'il ne l'est en réalité.

En ce qui concerne le Salon de 1767, Gabriel de Saint-Aubin reprend pour la gravure *Exacte vue du Salon du Louvre en l'année 1767*, la même plaque de cuivre que celle qu'il a utilisée pour le Salon de 1753 (Figure 3.2). En effaçant au brunissoir les œuvres exposées sur les murs en 1753, il retrace à la pointe sèche la mise en exposition du Salon de 1767. Ainsi, il substitue le nouvel accrochage à l'ancien tout en conservant les qualités et l'atmosphère de la gravure de 1753. Pourtant, certains détails sont subtilisés ou modifiés afin de rendre certaines des singularités de l'espace du Salon de 1767 (Figure 3.2). Par exemple, les habits des visiteurs sont remodelés au goût du jour, tandis que la claire-voie – rangée de fenêtres dans le haut du mur à droite – est presque totalement noircie. De plus, comme le souligne Perrin Stein : « On rencontre ici ou là d'autres changements moins importants : par souci d'exactitude les médaillons ovales, présentés sur des chevalets dans l'angle sud-est, ont été grattés » (SAINT-AUBIN 2007 : 273). Il est surprenant que Perrin Stein ne souligne nulle part le fait que lorsque Saint-Aubin efface les chevalets avec les médaillons, il repositionne l'angle des murs sud-est et élimine par la même occasion une des grandes fenêtres du mur qui longe la Seine. Cette soustraction tend à redéfinir l'espace du Salon ou du moins la position de Saint-Aubin dans l'espace. Elle permet de plus de dégager l'angle du mur sans toutefois lui permettre de réellement mieux délimiter les œuvres qui se trouvent sur cette partie de la salle.

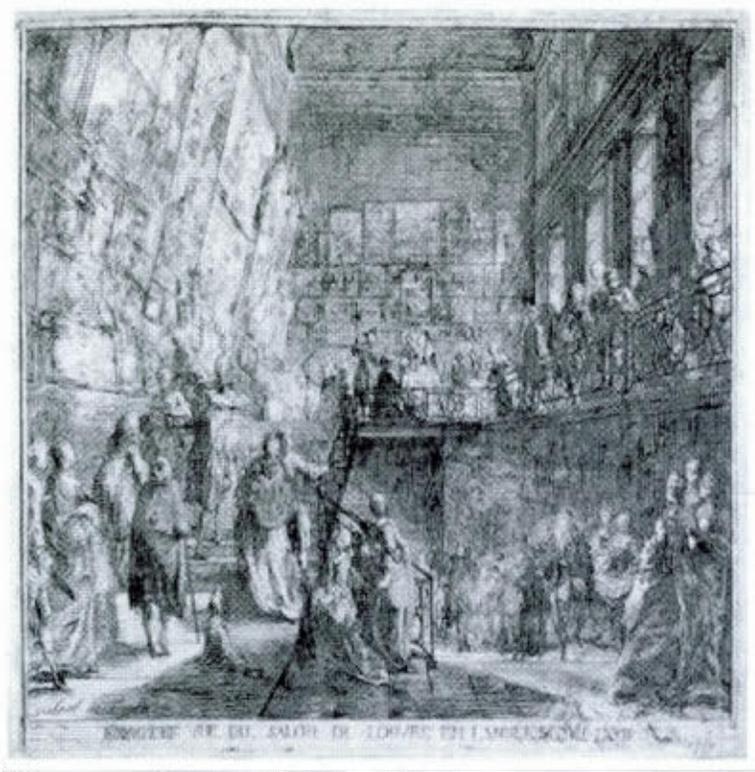


Figure 3.2 Gabriel de Saint-Aubin, *Exacte vue du Salon du Louvre en l'année 1767*, 1767, gravure. Collection particulière.

Cela dit, la mise en exposition que Saint-Aubin redessinée correspond tout à fait à celle qu'il reprend dans la grande aquarelle *Vue du Salon de 1767* (Figure 3.3). Cette dernière, qui propose un nouvel angle de perception, situe le spectateur quelque part au centre du mur sud qui longe la Seine et niveau de la fenestration, comme si Saint-Aubin était monté sur la croisée pour avoir une vue d'ensemble, en plongée. On aperçoit essentiellement de gauche à droite de l'œuvre, les murs ouest, nord et est du Salon carré. Cette vision en triptyque de la salle avec le même point de vue sera reprise pour les autres Salons que l'on connaît, tant de Saint-Aubin que de Martini. Le point de vue choisi accentue l'importance, déjà présente dans les commentaires critiques, du mur nord comme étant le point focal de l'exposition. L'impact de la mise en exposition sur la perception des visiteurs est dans ce sens clairement exprimé dans les choix faits par les deux artistes : Saint-Aubin et Martini.



Figure 3.3 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, 1767, dessin à la plume, encre noire, lavis d'aquarelle et rehauts de gouache. Collection particulière.

Saint-Aubin ne semble avoir rien oublié de l'espace du Salon carré dans l'aquarelle du Salon de 1767 (figure 3.3). Divers éléments architecturaux sont représentés, tels que la rampe de fer forgé, situées à la rencontre des murs ouest et nord, et les entrées partiellement fermées sur les murs nord et est. Il illustre aussi les tables sur lesquelles les sculptures sont déposées et sur lesquelles on peut apercevoir quelques œuvres de suspendues, probablement des miniatures ou des dessins. On peut facilement repérer certains tableaux déposés sur des chevalets au milieu de la salle. Seraient-ce ceux des retardataires ? Saint-Aubin tend à montrer l'exposition comme lieu d'émerveillement plutôt que comme un lieu de discussions et d'échanges qui prévaut dans son Salon de 1753 (Figure 3.1) et dans la gravure du Salon de 1767 (Figure 3.2). Dans l'aquarelle de 1767, l'identification d'une grande partie des œuvres, rendue possible par la précision des détails, des coloris et de la position des œuvres dans l'espace, facilite grandement la visualisation et la lecture du discours du tapissier et des critiques d'art. Il devient aisé de distinguer certaines œuvres avec exactitude, comme les deux grands tableaux de Gabriel François Doyen, *Le Miracle de Ardents*, et de Joseph-Marie Vien, *La Prédication de saint Denis*, qui occupent le centre du mur nord. La distribution des tableaux sur le mur nord du Salon présente et fournit tous les attributs d'une mise en place

symétrique construite autour d'un axe central bien défini. Il est à noter que Saint-Aubin dessine dans le haut de l'œuvre une allégorie qui n'a rien à voir avec la décoration ou la réalité du Salon carré, mais qui serait plutôt une référence au directeur de Bâtiments du roi, le marquis de Marigny comme le souligne judicieusement Marie-Catherine Sahut (SAINT-AUBIN 2007 : 277). Cet ajout personnel de l'artiste rappelle inlassablement que les œuvres de Saint-Aubin sont toujours une représentation de sa vision de la chose et non la chose elle-même.

En observant l'œuvre *Vue du Salon du Louvre en 1779* (Figure 3.4), le lecteur est tout d'abord séduit par l'impression enveloppante d'irréalité et par le sentiment que le Salon se déroule sous ses yeux, tel un rêve. Cette perspective atmosphérique vaporeuse et cette impression aérienne viennent appuyer et renforcer l'idée d'un moment capté qui s'apprête à disparaître. Le flou qui est construit par l'artiste et qui empêche de percevoir précisément les détails et la totalité des œuvres représentées ne permet de saisir que l'essentiel du moment, des œuvres et de la mise en exposition. L'atmosphère qui règne au Salon apparaît comme un aspect récurrent dans les représentations que l'artiste de ces événements, soit dans le choix de la perspective, dans la précision qu'il accorde à certains éléments, par la technique ou encore par la texture et le rendu qu'il privilégie. L'usage de la peinture à l'huile dans le cas de la vue du Salon de 1779 permet d'y arriver de façon marquée. Saint-Aubin use avec parcimonie de la couleur qui par l'application de petites touches rend l'impression d'un lieu intense et l'impact d'une saturation, d'un point de condensation dans l'espace visuel.

De plus, Saint-Aubin propose toujours une allégorie à la gloire du comte d'Angiviller dans le haut du tableau. Il exprime ainsi toute la portée symbolique de cet événement et suggère l'importance de cette manifestation artistique. Cette allégorie⁴² est une mise en scène

⁴² La présence d'allégorie dans les œuvres de Saint-Aubin est une chose frappante lorsque l'on considère l'ensemble de sa production. Pierre Rosenberg affirme que le travail de Saint-Aubin peut être classé en trois grandes catégories dont « Un premier groupe est consacré à l'allégorie, à l'histoire, à l'illustration d'ouvrages savants », le deuxième à « celui des catalogues de vente, des livrets des Salons et des guides de Paris », et le dernier « le groupe majeur, [rassemble] les dessins réalisés sur le vif, d'après nature, des scènes de théâtre [...] et des portraits, le spectacle de la rue et la chronique de tous les jours, la mode et les cafés courus, les bâtiments en construction [...], les architectures éphémères, la petite et parfois la grande histoire » (SAINT-AUBIN 2007 : 14-15). Pourtant, Suzanne Folds McCullagh soutient que : « La littérature consacrée à Saint-Aubin présente une lacune

d'éléments faisant référence à l'ampleur et à la puissance symbolique de ces manifestations et à la place qu'occupent d'Angiviller et l'Académie royale dans la société de cette époque. De plus, il faut préciser qu'en 1779, et ce, depuis 1777, une série de 10 tableaux d'histoire sont commandés par d'Angiviller au nom du Roi « comme moyen d'illustrer l'École française et de lui assurer la supériorité sur les autres » (FORT 1999 : 192).



Figure 3.4 Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779*, 1779, huile sur trois feuilles de papier marouflées sur toile. Collection du musée du Louvre.

Le point de vue qu'offre Saint-Aubin du Salon est encore modifié en 1779. Il ne cherche plus à reconduire l'espace réel du Salon carré, mais plutôt à représenter chacun des murs pour ce qu'ils offrent aux visiteurs. Il reproduit sur trois feuilles distinctes la disposition de chacun des murs ; ouest, nord et est. Il laisse encore une fois le mur sud dans l'oubli. Ces trois feuilles de papier sont contrecollées sur une seule toile, créant ainsi l'impression que les murs n'en forment plus qu'un seul. Cette nouvelle perspective déconstruit l'espace du Salon carré et crée un nouvel espace beaucoup plus vaste, une

surprenante : on n'y trouve en effet aucune analyse chronologique précise de l'évolution stylistique de son dessin » (SAINT-AUBIN 2007 : 49). Ainsi, une recherche approfondie sur la récurrence des allégories dans l'œuvre de Saint-Aubin reste à faire.

nouvelle exposition. Toutefois, il conserve l'ordre choisi par le tapissier, donc l'accrochage des œuvres sur chacun des murs, ainsi que les tables où sont disposées les sculptures de petit format.

La question qui revient souvent et que l'on est en droit de se poser est : comment parvenait-il à reproduire avec autant d'exactitude la majorité des œuvres au Salon ? Il est possible de confirmer grâce aux livrets illustrés et aux carnets de dessins de Saint-Aubin qui renferment des croquis des Salons⁴³, que Saint-Aubin dessinait les œuvres les plus marquantes et certaines parties de la disposition des murs (DACIER 1955) (Figure 3.5). C'est de retour dans son atelier qu'il reconstruisait l'ensemble. Le dessin préparatoire est fait à la plume pour délimiter l'emplacement des différentes œuvres. Saint-Aubin visite peut-être le Salon plus d'une fois pour s'assurer de l'exactitude de sa composition. Même si l'artiste est perçu comme un dessinateur qui croque les événements sur le vif et quelque'un de brouillon, voire de malpropre (SAINT-AUBIN 2007 : préface), il travaille tout de même de manière assez méthodique en utilisant ses croquis pour rendre une composition étoffée et des plus élaborées de chacun des Salons.

Une particularité de Saint-Aubin à travers cette brève analyse de ses Salons est qu'avec le temps il semble donner de l'importance à l'impact que produit sur lui, non pas l'espace du Salon carré et du lieu de discussion qu'il propose, mais l'effet de la mise en exposition. Les Salons se suivent, mais sa perception change. Le premier, celui du Salon de 1753, est marqué par une première approche générale de l'ambiance qui émerge dans ce lieu public. Puis, il tente de reproduire la mise en exposition tout en conservant l'architecture de la salle et les contraintes physiques de la perspective que cela engendre. Il aboutit à ce résultat du Salon de 1779 où il évacue toutes références à l'architectonie du Salon carré pour ne laisser que la trace d'une impression, d'un sentiment produit par les œuvres et la mise en exposition. Il évacue même la présence de la balustrade de l'escalier qui, dans le Salon de 1753, occupait

⁴³ Il existe plusieurs livrets illustrés des Salons, tel que déjà mentionné (n. 68, chap. I), qui sont conservés à la Bibliothèque nationale de France : YD2- 1133 -8 et les carnets de dessins de Saint-Aubin, dont ceux de Stockholm et du Louvre, contiennent des images des Salons de 1765 et de 1779. Ces livrets sont conservés en grande partie à la Bibliothèque nationale de France et au *Art Institute of Chicago*.

presque tout l'espace ou du moins en constituait le centre d'intérêt. L'usage du fragment, des effets poudreux et de l'allégorie lui permettent de reproduire d'une certaine manière les effets que la mise en exposition a sur lui. Cette réception du Salon est, en quelque sorte, représentative du pouvoir discursif de la mise en exposition construite par le tapissier et de son impact sur Saint-Aubin.



Figure 3.5 Gabriel de Saint-Aubin, *Page d'études pour le Salon de 1765, 1765*, encre brune, pierre noire et plume. Musée du Louvre.

La dernière illustration de Salon mise à l'étude dans cette thèse est une gravure de Pietro-Antonio Martini qui illustre *Le Salon de 1785* (Figure 3.6). Selon une note de 1796 que l'on retrouve dans le fonds de la Collection Deloynes citée par Kim de Beaumont :

M. Gabriel de Saint-Aubin paraît le premier avoir imaginé cette représentation, puisque, dès l'année 1758 environ, il en avait déjà fait plusieurs tableaux tant à l'huile qu'à la gouache, qu'il a successivement continué à presque tous les autres Salons, lesquels ont passé entre les mains de différens amateurs, et quelques-uns ont été vendus à sa vente après son décès, arrivé le 14 (sic) février 1780 et à l'âge de 55 ans. Par conséquent, il a donné à M. Martini l'idée de dessiner et graver les deux expositions de 1785 et 1787 qu'il a publiées, et qu'on retrouve dans mon recueil à ces mêmes années (BEAUMONT 1998 : 235).

La limpidité des illustrations de Martini contraste avec celles de Saint-Aubin, particulièrement avec celle de 1779. Les détails avec lesquels il reproduit tant l'espace que les œuvres ainsi que les proportions qu'il donne à la salle, donnent une impression d'authenticité. Il est facile d'identifier les œuvres et de les reconnaître, entre autres, le *Serment des Horaces* de David, qui trône au centre du mur nord. De plus, Martini utilise vraisemblablement l'axe de la symétrie du mur central comme point de départ pour produire une légère perspective qu'il donne au reste des tableaux présentés sur ce mur, suggérant l'accrochage incliné des tableaux les plus en hauteurs. De plus, il inscrit sur le mur est, à notre droite, la présence d'une autre porte dissimulée par un rideau et la nouvelle entrée du Salon qui se trouve sur la façade nord. Par contre, l'impression de réalité est faussée et divers éléments déconstruisent cette apparente objectivité. Les dimensions de la salle paraissent énormes en raison de l'échelle données aux visiteurs, contrairement à la réalité du Salon carré surchargé de la quantité d'œuvres exposées. Un autre élément marquant manque à l'appel, ce sont les tables ou cimaises sur lesquelles trônent normalement les sculptures et qui encombrant l'espace de circulation. Pietro-Antonio Martini les ignore et laisse au public la joie de se promener paisiblement dans ce vaste espace. La lumière qui éclaire les œuvres ne conserve rien de la réalité non plus : « Light and shadow are distributed, to the best of his recollection and ability, as each academician intended, regardless of how things might appear to visitors actually standing in the room » (BEAUMONT 1998 : 235-236).

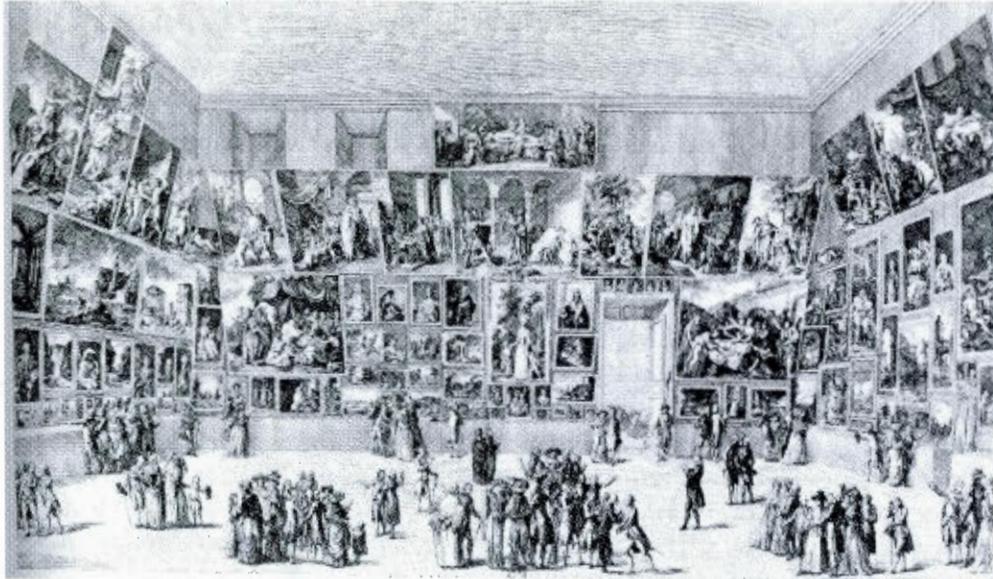


Figure 3.6 Pietro-Antonio Martini, *Le Salon de 1785*, 1785, gravure. Bibliothèque nationale de France.

Outre les transformations qu'il inscrit dans le Salon carré, l'illustration de Martini reste un témoin singulier des caractéristiques de l'exposition et des œuvres qui y sont présentées. Le souci du détail qu'il met dans la reproduction de chacune des toiles et la volonté de rendre les qualités picturales de chacune est admirable. L'illustration du Salon de 1785 demeure malgré le propos particulier de Martini, et tout comme les œuvres de Saint-Aubin à leur manière, un commentaire riche qui permet de déchiffrer et de reconnaître certaines des particularités des discours académiques et du tapissier, et de saisir ou plutôt d'imaginer l'impact que les Salons ont pu avoir sur la vision et la pensée des visiteurs. Un des commentaires répertoriés dans le fonds de la Collection Deloynes, le *Jugement sur l'estampe du Coup d'oeil exact de l'arrangement des peintures au Salon de 1785* traite d'une gravure représentant le Salon durant l'exposition, tout en se gardant de nommer l'artiste.

Cette planche commencée et terminée pendant le tems du Salon offre environ 114 des tableaux qui y sont exposés cette année. L'auteur a rendu les sujets de chacun avec toute la précision possible dans un si petit cadre. Cette planche peut être utile pour nous conserver la mémoire des ouvrages de nos meilleurs peintres du siècle, dont les productions sont pour la plupart destinées au public et pour donner aux étrangers une idée de ce qui fait l'admiration de la capitale. Il serait à désirer que nous eussions une collection des tableaux depuis l'établissement du Salon. On observera pourtant que cette estampe ne donne que des esquisses des tableaux et que l'on ne pourrait pas juger de leur mérite comme d'après des gravures rendues avec précisions (DELOYNES 1980-0364 : 944).

Les correspondances avec la gravure du Salon de 1785 de Pietro-Antonio Martini sont indéniables. De plus, aucune autre illustration de ce Salon n'est répertoriée.

3.2 La présence du discours de la critique

L'arrangement des œuvres, leur mise en scène articulée au sein du Salon suggère et inscrit des rencontres et des relations entre les œuvres ou les différentes parties de l'exposition. Ce sont les jonctions qui se forment entre les œuvres, instituées par le visiteur, qui permettent au discours critique de se manifester. La mise en place du discours expographique et l'usage des conventions semblent servir de base dans l'argumentation des critiques qui installent la comparaison comme moyen de légitimer leur expression. Un chassé-croisé entre les sources écrites, visuelles et les livrets des expositions, comme outil de référence, a permis de déterminer certains nœuds évocateurs qui ont retenu l'attention des visiteurs et de comprendre l'influence que la mise en exposition a eue sur le regard des visiteurs. Une analyse plus particulière des textes parus sur les quatre Salons tentera de cerner la façon dont le discours critique s'organise en rapport avec l'accrochage.

3.2.1 L'impact de la mise en exposition sur le discours de la critique

L'analyse de l'émergence du discours expographique a permis de mettre en relief certains moments porteurs de sens qui déterminent le caractère particulier de chacun des Salons. Même si chaque Salon est défini par les choix que fait le tapissier dans l'arrangement des oeuvres présentées pour l'occasion, l'impact de la mise en exposition produit toujours des réactions qui transparaissent dans les écrits. L'examen des textes critiques des Salons démontre l'influence consciente ou subliminale du discours expographique sur les spectateurs. Les uns affirment directement les relations et les effets que la mise en exposition exerce sur leur perception et les autres commentent l'exposition sans se demander d'où vient cette pulsion ou cet intérêt pour un élément précis de l'exposition. Les écrits sur le Salon offrent de multiples références concernant l'accrochage des tableaux qui permettent au lecteur de reconstruire mentalement l'espace tout en se construisant une opinion sur les œuvres. Les effets qu'exercent l'exposition et certains tableaux sur leur entourage, provoquent des comparaisons qui structurent le discours expographique sur le développement du discours de la critique et qui relatent les effets positifs, néfastes ou autres sur la vision et le discours du public.

En entrant dans le Salon, un premier coup d'œil jetté sur cette abondance de richesses, a produit dans moi un sentiment de complaisance auquel je me suis éperdument livré. J'ai reconnu avec satisfaction la plus touchante, les bons effets de l'émulation dans une Académie dont les travaux & les succès maintiennent noblement la seule incontestable supériorité qui nous reste (LAUGIER 1753 : 8-9).

Le visiteur, alors guidé par le pouvoir discursif de la mise en exposition et l'impulsion du moment ou de sa mémoire, commente les œuvres et l'accrochage de ces dernières. Je fais ici référence à des souvenirs personnels ou collectifs qui permettraient au visiteur de lire ou de construire certaines relations entre les œuvres. Une attention particulière sera portée au dévoilement, dans les commentaires écrits, de l'impact de la mise en exposition et inévitablement à la singularité du travail des quatre tapissiers : Portail, Chardin, Lagrenée et Van Loo, et ce sont certains de ces nœuds évocateurs qui feront l'objet d'une analyse plus détaillée.

3.2.1.1 Salon de 1753 : Jacques-André Portail

L'impact de la mise en exposition pousse le visiteur à construire des relations entre certaines des oeuvres et dévoile par la même occasion le discours expographique en reconstruisant les moments les plus significatifs de l'exposition. Au Salon de 1753, Portail inscrit dans la disposition des oeuvres plusieurs temps révélateurs qui conduisent les spectateurs à s'arrêter et à construire leur propre discours basé sur ces moments discursifs. Les échanges entre les tableaux et leurs caractères rendus perceptibles par l'accrochage sont distinctement mis de l'avant par Cochin dans une réflexion qu'il porte sur les relations et les effets qu'implique la cohabitation des objets au Salon :

Un véritable Connoisseur qui verroit distinctement le mérite différent qui caractérise chacun de ces Maîtres, auroit peut-être bien de la peine à se décider. Lorsqu'on examine leurs ouvrages avec attention, on voit que les coups que ces Athlètes se portent mutuellement sont repoussés avec la même vigueur : si l'un découvre le foible de l'autre, celui-ci lui rend aussi-tôt la pareille. Ce sont même ces différentes manières de voir & de rendre la nature, qui en renfermant chacune de grandes beautés, rendent l'exposition des Tableaux si amusante par l'agréable variété qu'elles produisent (COCHIN 1753 : 30-31).

Le public, défini par Cochin dans cette remarque comme étant formé de *connoisseurs*, semble conscient des jeux qui s'insinuent entre les oeuvres dans la disposition de l'ensemble et qui provoquent des échanges et lui permettent de construire son propre discours. Pourtant, il est certain que ce ne sont pas tous les visiteurs qui poussent leur analyse aussi loin, la majeure partie d'entre eux se laisse sans doute tout simplement guider par le parcours expographique et commente les oeuvres à la pièce à partir de ce que leur dicte l'exposition, leur instinct et leurs connaissances. Ce qui provoque un type de commentaire plus senti que réfléchi de la part des critiques, ainsi que le souligne l'auteur de *La Peinture, Ode de Millord Thelliab* lorsqu'il écrit : « Il paroît que l'Auteur de la brochure⁴⁴ a été bien ému dès l'entrée du Salon. Tous ces objets pittoresques ont agi sur son âme, & mis dans sa bouche, des éloges pleins de sentimens » (DELOYNES 1980-0067 : 629). Les explications sont donc dans ces moments

⁴⁴ LAUGIER 1753.

plutôt empreints d'émotions. Que ce soit des récits enthousiastes ou des esclandres, ces remarques restent la plupart du temps à un niveau intuitif, ce n'est pas la logique ou les connaissances qui priment, mais plutôt les sensations et l'agitation du moment. Il est vrai que ces pulsions sont souvent temporaires et que le développement du texte adoucit les élans et permet aux auteurs d'émettre une argumentation plus soutenue et éducative.

Certains des lieux signifiants semblent avoir remporté la palme auprès d'un nombre conséquent de critiques (Figure 3.7.1). Ainsi, Charles-Nicholas Cochin fait remarquer :

Tout le monde est tellement convaincu que M. Restout⁴⁵ possède éminemment les plus éclatantes parties de la Peinture, je veux dire, la composition des grandes machines, aussi-bien que la couleur & l'intelligence de lumière qui leur donne le plus grand effet, qu'on est toujours demeuré d'accord que ses Tableaux étoient de dangereux voisins (COCHIN 1753 : 20).

Cette remarque, loin d'être anodine, confirme que les bruits concernant ce point focal rassemblent une grande majorité des jugements émis par le public. Cochin dégage la pensée générale et note que le travail de Restout possède quelques-unes des caractéristiques propres aux tableaux d'histoire : la composition, la couleur et la lumière. La position élevée de ces tableaux dicte cet a priori lié à la hiérarchie et teinte les propos de l'auteur. De plus, de dernier met en évidence les répercussions des oeuvres et de leur disposition dans l'espace, en soulignant qu'elles influent significativement sur leur entourage.

Les commentaires sur les oeuvres qui émergent à propos des tableaux accrochées au centre de la paroi nord de l'exposition se forment au contact des relations instituées par le discours expographique. Gautier d'Agoty souligne sur les effets que provoquent l'accrochage des toiles sur la lecture du visiteur au Salon et propose que :

⁴⁵ *Le Roy Assuerus et Notre Seigneur qui donne les clés à saint Pierre* (n. 36, chap. II).

Par exemple, celui qui applaudit les brillantes couleurs que l'on trouve répandues avec abondance dans les Tableaux de Boucher aimeroit mieux goûter avec plaisir l'accord de lumière que l'on voit sur le groupe d'Animaux, que le Soleil éclaire dans le morceau de M. Oudry. Il est question dans les uns de teintes vives, indécises & trop prodiguées, & dans l'autre d'une Lumière bien entendue & ménagée avec science. Dans les premiers [Boucher] les Organes⁴⁶ ne sont point satisfaits, dans le second [Oudry] la Vuë est en repos, & l'effet, moins éclatant à la vérité, s'accorde mieux avec la comparaison que l'on pourroit en faire avec celui qui produiroit la Nature (GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A : 260-261).

La comparaison qui est au centre de cette remarque dévoile la symphonie des relations qui s'installent au sein de la mise en exposition et qui guident les auteurs dans le développement de leur jugement. D'Agoty s'arrête particulièrement sur l'aspect chromatique des oeuvres qui s'impose dans la relation entre les toiles de Oudry et de Boucher. Les qualités ou les défauts de l'un font ressortir ce qui manque ou existe chez l'autre et lui permettent de formuler une critique basée sur des connaissances et un jugement singulier. Le moment discursif qui se forme autour des oeuvres de Boucher, de Oudry et de Restout frappe inévitablement l'imaginaire des auteurs de multiples manières ; quelques-uns vont élaborer plus longuement sur les effets des uns et des autres (COCHIN 1753 : 20), tandis que d'autres vont insister, par l'enchaînement de leur remarque, sur la mise en place des tableaux (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 7). L'œuvre de Oudry qui occupe une place privilégiée sur le mur nord, ne provoque pas une critique très abondante. Le discours proposé par Portail ne semble pas influencer outre mesure le regard des auteurs comme on aurait pu s'y attendre. Le propos du tapissier, dans ce cas, a-t-il manqué de rigueur, car il n'atteint pas tout à fait ses buts, ou sont-ce plutôt les critiques qui se refusent à donner de l'importance à un tableau de genre mineur, s'accrochant ainsi à la hiérarchie des genres pour déterminer des enjeux dont ils doivent discuter dans leur commentaire sur le Salon.

Gautier d'Agoty propose un peu plus loin une autre comparaison fort évocatrice à partir des tableaux de Boucher : « Pour rendre cependant justice aux Tableaux, que ce Peintre [Boucher] a exposé cette année au Salon, comparez-lui le plafond de forme ronde, représentant l'union des Arts par M. Challe⁴⁷ » (GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A : 281). Il

⁴⁶ L'auteur fait référence aux yeux du spectateur.

⁴⁷ *L'Union des Arts de Peinture & Sculpture* (n. 68, chap. II).

est surtout question de la force évocatrice des oeuvres de Boucher, de la lumière, du coloris et de l'imagination qui façonne les caractères des oeuvres. Cette fois la reconstitution spatiale est exclue, mais le rapport entre l'accrochage et le discours développé par le critique s'impose. Ainsi, les tableaux de Boucher concentrent les intérêts et font tourner autour d'eux une énergie qui pousse les auteurs à construire un discours critique faits de leurs connaissances artistiques, mais aussi à partir d'éléments instruits par la rencontre des oeuvres.

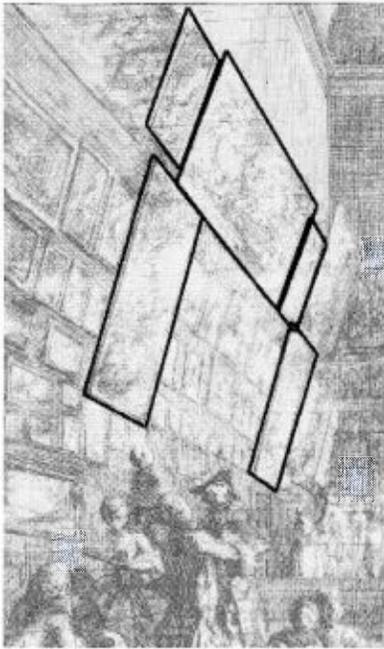


Figure 3.7.1⁴⁸
Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1753* (détail), 1753, gravure, Art Institute of Chicago.

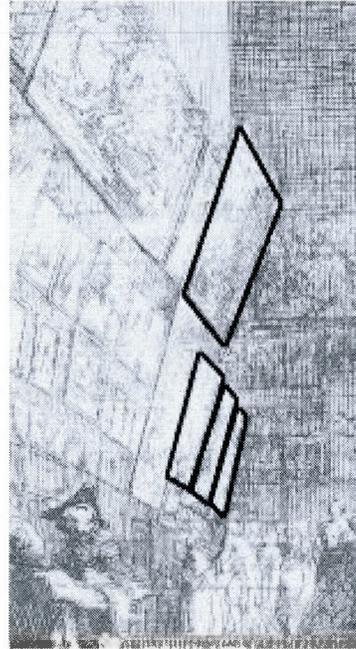


Figure 3.7.2⁴⁹
Ce sont quatre tableaux de Carle Van Loo. Sur le rang du haut est accrochée l'œuvre *La dispute de Saint Augustin contre les Donastites* (n. 44, chap. II), et sur le rang inférieur se trouvent, de gauche à droite, les tableaux *La Vierge et l'Enfant Jésus* (n. 46, chap. II), *Sainte Clotilde Reine de France* (n. 48, chap. II) et *Saint Charles Borromée* (n. 47, chap. II).

⁴⁸ Sur le rang du haut se trouvent, au centre, le tableau *Les Dogues qui combattent contre trois Loups* de Oudry (n. 34, chap. II), et, de part et d'autre de ce dernier, deux oeuvres de Restout, *Le Roy Assuerus, dans le moment qu'il prononce l'arrête de mort contre Aman* (n. 36, chap. II) et *Notre Seigneur qui donne les clés à saint Pierre* (n. 36, chap. II). Sur le rang inférieur apparaissent deux toiles de Boucher, *Le lever du Soleil* (n. 38, chap. II) et *Le Coucher du Soleil* (n. 38, chap. II).

Le caractère chromatique des tableaux devient un des pôles importants du discours critique. C'est du moins ce qui ressort de la lecture des textes et des commentaires recueillis à propos des oeuvres de Boucher tout comme celles de Van Loo (Figure 3.7.2). Dans la *Correspondance littéraire*, Grimm note la prégnance de la production de ce dernier au Salon :

M. Carle Van Loo, qu'on peut regarder comme le premier peintre de l'Europe, surtout par la beauté de son coloris, a réuni tous les suffrages en faveur de plusieurs grands tableaux qu'il a exposés au Salon [...] Mais ce qui a fixé tous les regards et des connaisseurs et des gens d'esprit, c'est un grand tableau en largeur, de seize pieds sur douze de hauts, représentant la *Dispute de saint Augustin contre les Donastites* (GRIMM 1877-1882 : t. II, 280).

L'auteur souligne la réussite de l'artiste dans ses jeux chromatiques et précise que c'est l'aspect qui prime et est le plus admiré de ses oeuvres. De plus, il confirme les effets que provoquent les tableaux de Van Loo qui agissent comme des capteurs visuels. La mise en exposition joue son rôle et modèle en quelque sorte le jugement des visiteurs et le développement de la critique. Elle positionne les points d'intérêts que le public repère à son tour afin de construire un discours qui lui est propre. Toujours en considérant le même tableau, un autre gazetier détermine l'émergence d'une réflexion et du jugement qui se manifeste au contact de l'exposition : « La couleur de ce tableau est si riche que la plupart des Spectateurs en ont été éblouis, & n'ont pû faire les réflexions dont je viens de vous faire part » (ESTEVE 1753 : 19-20). Les sentiments qui émergent dans l'esprit des visiteurs deviennent souvent difficiles à exprimer. L'usage de la convention de caractères, en lien avec la couleur dans ce cas précis, permet au critique de définir les sensations qui apparaissent, qui déterminent l'argumentation et qui inspirent des relations instaurées par le tapissier. Si certains spectateurs ne parviennent pas à émettre une réflexion juste, l'auteur précise que lui le peut. Il utilise les qualités de l'œuvre pour asseoir son propre jugement et constituer un énoncé fiable et raisonné.

Trois autres tableaux construisent également des points focaux, et les relations instituées par les auteurs démontrent l'effet qu'exerce la mise en exposition sur leur perception. La supériorité exacerbée par la disposition des oeuvres de Van Loo mise de l'avant dans les textes dénote de l'influence du nœud qu'elles forment sur la paroi nord du Salon (Figure 3.7.2) :

M. Vanloo accoutumé à briller au Sallon par la fraîcheur & l'éclat de son coloris, paroît s'être surpassé lui-même cette année. Il excelle dans cette partie de l'art si agréable & si précieuse. La couleur a été regardée de tous tems, comme l'âme & l'achèvement de la Peinture⁵⁰. La beauté de ses compositions [...] (LE BLANC 1753 : 7).

Ce commentaire fait ressortir les éléments marquants qui constituent la force des oeuvres de Van Loo et dont les auteurs composent leur critique : la composition et l'usage des coloris dans les tableaux. Rappelons que le XVIII^e siècle s'intéresse particulièrement à la couleur, et ce, au détriment du dessin (LICHTENSTEIN 1989). Les commentaires signalent presque tous ce regroupement d'oeuvres, certains en faisant ressortir les qualités des tableaux dans une vision unitaire du groupe, comme le fait l'abbé Le Blanc, tandis que d'autres, tout en conservant les indices des relations qui s'immiscent entre les oeuvres, traitent des caractéristiques de chacune d'elle de manière autonome : « Trois autres Tableaux du même Maître se sont offerts pour multiplier & diversifier mes plaisirs » (LAUGIER 1753 : 17). L'auteur poursuit en proposant un regard singulier sur chacune des toiles en soulignant leurs qualités esthétique et artistique, particulièrement chromatique. Dans le même esprit, Garrigues de Froment met en perspective les caractères d'expression et de la couleur du *Saint-Charles-Borromée*⁵¹ :

La couleur de ce Tableau est en effet admirable ; le caractère de la tête du Saint attache, ravit ; l'expression en un mot est très belle ; je voudrois seulement, que les étoffes rouges fussent d'un ton un peu plus doux ; que l'intention des deux Clercs, qui doivent servir leur commun Pasteur dans ses fonctions, fût plus décidée, que leurs têtes fussent plus nobles (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 9)

⁵⁰ On peut facilement sentir ici des relents de la *Querelle des anciens et des modernes*.

⁵¹ (n. 47, chap. II).

Il fait de même pour les tableaux de *Sainte Clotilde*⁵² et de la *Vierge et l'Enfant Jésus*⁵³ afin de donner un aperçu général de la production de l'artiste, mais aussi et surtout, car elles offrent une disposition particulière qui met en relief ces caractéristiques singulières de l'œuvre de Van Loo.

À l'opposé du grand tableau de Oudry représentant des *Dogues qui combattent* qui occupe une place dominante au Salon et ne semble pas attirer l'attention, le tableau de *l'Ermite qui dort*⁵⁴ de Vien dont on ne connaît pas l'emplacement suscite une multitude de commentaires. Il est :

un de ceux qui a fixé le plus l'attention du Public. Cette action si différente par elle-même dans la nature, devient intéressante par l'art avec lequel le Peintre en a su rendre la vérité. Ce Tableau d'ailleurs est enrichi de Paysage qui en augmente le prix, il est peint avec soin & avec force, & de même que le précédent⁵⁵ il est d'un coloris très-agréable (LE BLANC 1753 : 27).

L'intérêt que soulève ce tableau et l'attrance que semblent ressentir les visiteurs pour cette œuvre, comme si toutes les forces convergeaient dans ce sens, font ressortir ses qualités intrinsèques. Certains des éléments de la composition ou de la couleur sont plus soulignés, positivement ou négativement, mais l'expression de l'ermite est le point central de la critique : « Vien qui représente un Hermite ayant un violon dans ses mains. Cet Anachorète est placé dans la solitude affreuse, qui est ornée par des attributs effrayans. On voit à travers toutes ces horreurs, ce saint Personnage s'abandonner à une douce extase » (ESTEVE 1753 : 5). Les commentaires traitent surtout de l'histoire qui est représentée dans le tableau en soulignant au passage la réussite de tel ou tel aspect, mais le peu d'information sur les œuvres qui l'entourent donne l'impression que sa réception se fait pour elle-même, sans utiliser de comparable. Pourtant, même s'il est impossible d'identifier la position spatiale précise de l'œuvre et de comprendre de quelle manière et, surtout, à partir de quels éléments

⁵² (n. 48, chap. II).

⁵³ (n. 46, chap. II).

⁵⁴ (n. 5, chap. III).

⁵⁵ Vien, *Sainte Marthe, Marie-Madeleine, Lazare et S. Maximin qui venoient d'être sacré Evêques par S. Pierre* (n. 5, chap. III).

le discours de la critique se forme, il convient de dire que les qualités du travail de l'artiste est prépondérante et que d'une certaine manière l'accrochage a permis de les mettre en valeur.

L'usage de la convention de la hiérarchie des genres au Salon comme règle structurante amène Portail à regrouper les oeuvres par genre et par format et assure une compréhension minimale du discours par le public. Cela implique aussi, rappelons-le, que les tableaux d'histoire se trouvent en majorité assemblés dans le haut des murs et que les portraits, de plus petits formats, sont accrochés plus bas. La lecture que font les auteurs de l'exposition exprime clairement la présence et le rôle de la hiérarchie des genres dans l'émergence du discours critique. Le commentaire de Garrigues de Froment est justement marqué par cette vision hiérarchique qui fixe les interactions qui surgissent d'entre les objets sur les murs :

M. Aved⁵⁶ me ramène à M. Perronneau⁵⁷. Peut-être aurois-je dû le nommer immédiatement après M. de la Tour⁵⁸, parce que leur genre de travail est le même, parce qu'ils sont les seuls ou presque les seuls qui peignent au Pastel mais je vous ai demandé, & je crois avoir obtenu de vous, Monsieur, la permission de suivre plutôt le fil de mes idées, ou celui de mes sensations, que l'analogie des talents, leur ordre ou l'ancienneté des Artistes (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 25).

Lorsque le commentateur note qu'Aved le ramène à Perronneau, c'est qu'il a déjà parlé de cet artiste et que la disposition des oeuvres au Salon l'incite à y revenir, à suivre ses impulsions et à discuter de ce qu'il voit et apprécie. Il informe son lecteur de l'impulsion que lui transmet l'exposition et que l'association des oeuvres ou des artistes dépend ainsi de

⁵⁶ Joseph Aved (1702-1766), « Le Portrait de M. le Comte du Luc, Maréchal des Camps & Armées du Roy, en Buste & Cuirasse », sous le numéro 70, « Le Portrait de M. Morand, de l'Académie Royale des Sciences, & Secrétaire perpétuel de celle de Chirurgie, Chevalier de l'ordre de saint Michel », sous le numéro 71 du livret, « Le Portrait de Mademoiselle *** en Laitière », sous le numéro 72 du livret et « Le Portrait du feu R. P. Maubert, Théatin », sous le numéro 73 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 19).

⁵⁷ « Le Portrait de Madame la Princesse de Conté », sous le numéro 122 du livret, « Le Portrait de Milord d'Hunlington », sous le numéro 123, « Le Portrait de M. Oudry, Professeur de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture » et le *Portrait de M. Adam l'aîné* (n. 63, chap. II) tous les deux sous le numéro 124, « Le Portrait de Madame le Moyne, femme de M. le Moyne, le fils, Professeur de ladite Académie », sous le numéro 125 du livret, « Le Portrait de M. Julien le Roy » sous le numéro 126 du livret et « Celui de Madame *** », sous le numéro 127 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 27).

⁵⁸ Plusieurs portraits (n. 28, chap. II et n. 59 à 62, chap. III).

l'accrochage de ces dernières plutôt que d'une logique externe. Sauf à quelques exceptions, et indépendamment de la logique d'écriture préconisée par les auteurs, la mise en exposition guide les réflexions sur les tableaux et les rapprochements entre ces derniers. La disposition des tableaux structurée par les conventions permet aux visiteurs d'user de leur jugement et de leurs connaissances, et même de développer de nouvelles habiletés et des perspectives critiques. Les relations qui s'installent entre les tableaux amènent donc l'auteur à traiter des aspects pictural, technique, esthétique ou autres des oeuvres. De plus, Portail regroupe certains tableaux d'un même artiste, qui expose une grande quantité de sa production, au sein d'une même zone au Salon et c'est ce que mettent en relief l'abbé Le Blanc et Gautier d'Agoty dans leurs commentaires sur les portraits de La Tour. Le premier construit une comparaison entre les divers portraits basés sur le caractère du coloris, sans nécessairement impliquer leur proximité spatiale : « Indépendamment de la ressemblance, il y a dans le Portrait de Madame Geli⁵⁹ une vigueur & une beauté de coloris qui le rendent très-piquant. Ceux de M. le Marquis de Voyer⁶⁰ & de M. Silvestre⁶¹ ne sont pas moins parfaits chacun dans leur genre » (LE BLANC 1753 : 35). L'abbé Le Blanc développe son point de vue autour de ces oeuvres et particulièrement en relevant les qualités chromatiques mises de l'avant par l'artiste. À l'opposé, le deuxième, Gautier d'Agoty, est choqué par le rapprochement spatial de tableaux qui occasionne son commentaire virulent :

mais je ne sauroit souffrir de peindre des Académiciens, des Philosophes, avec des affectations de joye, ainsi que le Portrait de *Manelli*⁶² jouant le rôle de l'*Impressario*, c'est encore plus mal fait de les mettre à côté l'un de l'autre ; car le Portrait de M. Dalember⁶³ rit de même que celui de cet Acteur des *Bouffons*, & on les voit du même coup d'œil (GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A : 287).

⁵⁹ La Tour, « Celuy de Madame de Geli », sous le numéro 75 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 19).

⁶⁰ « M. le Maquis de Voyer, Lieutenant Général des Armées du Roy, Inspecteur Général de la Cavalerie, Honoraire Associé-libre de l'Académ. Royale de Peinture & de Sculpture », sous le numéro 80 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 20).

⁶¹ « M. de Sylvestre, Écuyer, Premier Peintre du Roy de Pologne, Directeur de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture », sous le numéro 82 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 20).

⁶² « M. Minelli, jouant dans l'opéra du Maître de Musique, le Rôle de l'Impressario », sous le numéro 91 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 21).

⁶³ « M. Dalember, de l'Académie Royale des Sciences, de la Société Royale de Londres, & de l'Académie de Berlon », sous le numéro 89 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 21).

Le discours expographique fait surgir des interactions entre les oeuvres et positionne certains moments producteurs de sens dont l'attraction capte l'intérêt du public sur un ou plusieurs tableaux. De ce magnétisme émerge un commentaire qui repose essentiellement, dans le cas présent, sur les caractères expressifs des personnages et sur leurs attitudes peu conformes à leur statut social. De plus, il semble que le groupe de tableaux se saisisse d'emblée pour ne former qu'une seule entité. Ce dernier élément confirme l'apport des nœuds discursifs et implique la présence d'une conception de l'accrochage des oeuvres, d'une structure mise en place par Portail, où les toiles interpellent le public et influencent sa perception.

3.2.1.2 Salon de 1767 : Jean-Baptiste Siméon Chardin

Le moment le plus marquant au Salon de 1767 est sans contredit le point central que forment les tableaux de Vien et de Doyen⁶⁴ comme le fait remarquer Bridard de la Garde dans son commentaire sur le Salon où il décrit l'intérêt que provoque chez le public la vue de ces deux grandes œuvres lors de sa visite : « Nous vous pressons de passer aux deux grands morceaux qui par leur éclat et leur étendue frappent les yeux en entrant au Salon et les fixent longtemps par les beautés dont ils sont remplis » (BRIDARD DE LA GARDE 1767A : 8) (Figure 3.8). L'attrait produit par la rencontre de ces deux oeuvres, capte le regard des visiteurs qui s'arrêtent pour contempler le duo. Ce temps d'arrêt marque le départ d'un processus de réflexion qui mène le public à évaluer les oeuvres et à user de son jugement face à cette mise en scène. Les descriptions occupent près du tiers du compte rendu de Bridard de la Garde en dit long sur les tensions que génère ce moment discursif et sur le pouvoir que la mise en exposition exerce sur la réception de ce dernier, lorsque l'on considère qu'il y a plus de cent quatre-vingt-cinq tableaux exposés au Salon cette année-là (Tableau 1.3). Les jeux de va-et-vient que l'auteur détecte concentrent leur objet sur les caractères internes des toiles : « le caractère de tête », « le caractère des objets », le « caractère propre » à chaque figure, et ainsi de suite (BRIDARD DE LA GARDE 1767A : 12-13-15). La prégnance de ce concept de

⁶⁴ Vien, *Saint-Denis prêchant la Foi en France* (n. 72, chap. II) et de Doyen, *Le Miracle des Ardents*, (n. 71, chap. II).

caractères⁶⁵ dans le vocabulaire dans ce critique forge une vision particulière des oeuvres et des intérêts spécifiques mis en place au cours des années, et du développement de la pratique de la critique d'art. L'abbé Bridard De La Garde insiste surtout sur l'effet général que les deux tableaux provoquent, sans toutefois suggérer précisément que la mise en exposition en soit la cause ou qu'elle conditionne sa remarque. La mise en place de Chardin semble transparente, elle permet de voir et d'apprécier sans être vue, ni remarquée.

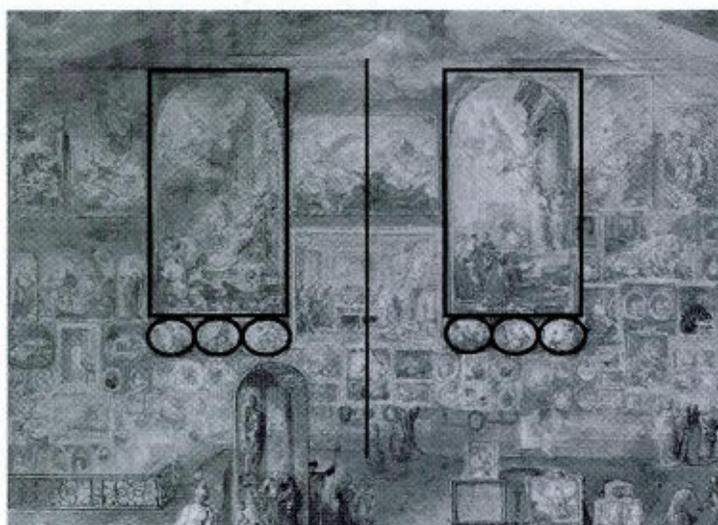


Figure 3.8⁶⁶ Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767* (détail), Collection particulière.

⁶⁵ Pensons au texte de La Bruyère *Les Caractères* de 1688 et les multiples éditions qui suivirent tout au long du XVIII^e siècle (LA BRUYÈRE 1688), ainsi qu'à la *Lettre à M. Ch... [Chardin] sur les caractères en peinture ...* de Baillet de Sainte-Julien qui date de 1753 (BAILLET DE SAINT-JULIEN 1753).

⁶⁶ Les deux grandes oeuvres sont celles de Doyen, à gauche, *Le Miracle des Ardents* (n. 71, chap. II) et de Vien, à droite, *Saint Denis prêchant la foi* (n. 72, chap. II), tandis que les six petites représentent *L'Allégorie de la Peinture*, au centre à droite, et *L'Allégorie de la Sculpture*, au centre à gauche, de Charles-André Van Loo (n. 79, chap II), et, de part et d'autre de ces dernières, se trouvent *Les quatre États* de Louis Lagrenée dit l'ainé (n. 80, chap. II).

Dans certains cas, les auteurs des commentaires soulignent l'effet que l'arrangement des œuvres produit sur leur perception, tandis que dans d'autres cas, les jeux de comparaisons proposés par Chardin se dévoilent de manière plus subtile, presque à l'insu des auteurs. Dans ces conditions, le spectateur se laisse simplement guider par l'exposition sans se questionner ou même sans s'apercevoir du pouvoir qu'exerce cette dernière sur son jugement. Dans cet esprit, Louis Petit de Bachaumont décrit l'attrait que cette construction centrale suscite auprès du public en général et, par conséquent, chez lui. Dans une lettre datée du 6 septembre 1767, il soutient que :

Le chef-d'œuvre de M. Doyen emporte la palme sans contredit. C'est le premier tableau qu'on remarque en entrant ; en sortant, c'est le dernier qu'on regarde, il fixe tous les yeux : l'artiste, l'amateur, l'ignorant pour l'admirer. Le peintre comme Calypso au milieu de ses nymphes, s'élève entre ses rivaux et les laisse au-dessous de lui (FORT 1999 : 32).

L'auteur poursuit et précise sa pensée en positionnant Doyen comme un génie qui se place au dessus de tous : « Rien de médiocre dans cette peinture, Monsieur : la composition est pleine de génie et de chaleur, l'ordonnance sublime ; tous les tons de couleur y sont employés à propos » (FORT 1999 : 35). La supériorité de ce chef-d'œuvre prédispose le public à s'y arrêter, mais l'emplacement qu'il occupe amène le regard du public à s'y poser et à s'y arrêter pour l'admirer et prendre conscience de ses atouts singuliers. Sa position offre au public la possibilité de déterminer des caractères propres à l'œuvre et qui marquent sa prédominance face à celles qui l'entourent ; caractères liés aux personnages, à la composition du tableau et au coloris. Un peu plus loin dans son commentaire, l'auteur des *Mémoires secrets* développe les qualités et les défauts qui appartiennent à l'œuvre de Vien face à celle de Doyen, mais aussi à la maîtrise de l'art que possèdent ces deux artistes. Il écrit :

M. Vien a travaillé à un autre tableau qui sert de pendant à celui-là⁶⁷ et est destiné aussi à décorer une chapelle de Saint-Roch. Mais qu'il est différent de génie ! D'ailleurs, aucune imagination et voilà, Monsieur, la différence du génie. [...] Quelle variété succédait à la monotonie que M. Vien n'a pu éviter dans cette scène tranquille où l'on n'aperçoit presque que des bras en l'air ! On voit avec regret échouer cet artiste, qui donnait les plus belles espérances. Il manque la première qualité du peintre d'histoire, comme du vrai poète : il n'a point d'invention (FORT 1999 : 35-36).

Il poursuit sa description et confronte le travail des deux artistes et, plus particulièrement, il questionne le rendu, l'interprétation des sujets et l'imagination qui, selon lui, font défaut à Vien. La disposition centrale et symétrique des deux tableaux joue ainsi un rôle prépondérant dans la lecture que font les visiteurs de l'exposition, et ainsi dans la construction de leur propre discours. Elle pousse le critique à formuler son commentaire sur les différents caractères de chacune des deux oeuvres en soulignant au passage ses préférences et ce que l'un a mieux réussi que l'autre. De même, Diderot se fait prendre au jeu par cet arrangement symétrique et commente les effets qu'il produit sur sa perception des oeuvres. En parlant du tableau de Vien, il affirme que :

Cette composition est vraiment le contraste de celle de Doyen. Toutes les qualités qui manque [*sic*] à l'un de ces artistes, l'autre les a. Il règne ici la plus belle harmonie de couleur, une paix, un silence qui charment. C'est un éloge qu'on ne peut refuser à Vien ; mais quand on tourne les yeux sur Doyen qu'on voit sombre, vigoureux, bouillant et chaud, il faut s'avouer que dans le *Péristyle de Saint-Denis* tout ne se fait valoir que par une foiblesse supérieurement entendu ; foiblesse que la force de Doyen fait sortir ; mais foiblesse harmonieuse qui fait sortir toute la discordance de son antagoniste. Ce sont deux grands athlètes qui font un coup fourré. Les deux compositions sont l'une à l'autre comme le caractère des deux hommes (ADHEMAR 1963 : 76).

Les relations entre les deux tableaux qui émanent dans les commentaires des auteurs se matérialisent sous la forme de comparaison directe. Les remarques de Diderot sont conditionnées par ce mode comparatif qui met de l'avant les points saillants des caractères spécifiques à chacune des toiles, aussi qu'à chacun des artistes. Les qualités de l'un semblent mettre en évidence les défauts de l'autre et l'auteur les inscrit dans une continuité discursive, c'est-à-dire qu'il construit son discours en fusionnant les données plutôt qu'en les présentant

⁶⁷ Doyen, *Le Miracle des Ardents* (n. 71, chap. III).

séparément. Par conséquent, la subtilité du pouvoir expositionnel amène le visiteur à se positionner et à émettre un jugement sans réaliser, admettre ou même concevoir que la disposition spatiale des tableaux puisse affecter sa perception.

Malgré l'effet intense du premier coup d'œil et de la supériorité avouée de Doyen à ce moment, Diderot laisse entendre qu'une analyse plus poussée et de plus longue durée modifie cette première appréciation des œuvres :

Vien vous enchaîne et vous laisse tout le temps de l'examiner. Doyen d'un effet plus piquant pour l'œil semble lui dire de se dépêcher, de peur que l'impression d'un objet venant à détruire l'impression d'un autre, avant que d'avoir embrassé le tout, le charme ne s'évanouisse. Vien a toutes les parties qui caractérisent un grand faiseur. Rien n'y est négligé. Un beau fond. C'est pour les jeunes gens une source de bonnes études. Si j'étois professeur, je leur dirais, Allez à Saint-Roch, regardez la *Prédilection de Denis*. Laissez-vous en pénétrer; mais passez vite devant le tableau des *Ardents*; c'est un jet sublime de tête que vous n'êtes pas encore en état d'imiter (ADHEMAR 1963 : 76).

Le modèle pédagogique mis de l'avant par Diderot laisse entendre que pour bien assimiler des informations et mieux les conceptualiser, il faut se donner du temps. Le développement du jugement se fait dans la durée; temps que l'on consacre à l'étude. Ce précepte confirme que la fréquentation assidue des expositions amène le visiteur à accroître ses connaissances pour lui permettre de se prononcer sur des éléments plus spécifiques. Cette analogie sert à mettre en évidence certaines qualités picturales présentes dans l'œuvre de Vien. De plus, Diderot souligne l'ancienneté de Vien face à Doyen et le rôle qu'il joue au sein de l'organisme⁶⁸. Il faut aussi mentionner que l'histoire qui entoure la commande de ces deux tableaux pour l'église Saint-Roch est connue et que cette joute stimule l'intérêt des visiteurs.

⁶⁸ Joseph-Marie Vien (Montpellier, 1717 - Paris, 1809), « Après avoir commencé ses études dans sa ville natale, sous les conseils de Giral, il vint à Paris, entra à l'École de l'Académie Royale et y fut élève de Natoire et Parrocel. Durant cette partie de ses études, il dut travailler pour un marchand de peinture. Il obtint une première médaille en 1742 et l'année suivante il fut envoyé à l'École de Rome [...] et il revint en 1750. Il fut reçu académicien le 30 mars 1754 sur *Dédale et Icare*. Une réaction se produisit en sa faveur; de fut l'homme nouveau, le peintre à la mode. Les meilleurs élèves se groupèrent sous sa direction. Parmi ses aspirants artistes, trois devaient de faire un nom important : Suvée, Vincent et surtout Louis David qui fut le véritable disciple, le continuateur de Vien dans la définition du style néoclassique [...] En 1775, il fut nommé directeur de l'Académie de Rome [...] Son administration se prolongea jusqu'en 1782 et, lorsque après un court séjour à Naples, il revint à Paris, le roi lui marqua sa satisfaction en lui octroyant une pension. La Révolution l'obligea à

Le discours expographique mis en place par Chardin sur ce mur semble construit dans un seul but, capter le regard de visiteurs vers une centralisation avec comme point fort les tableaux de Doyen, de Vien, mais aussi celui de Hallé⁶⁹ placé entre les deux autres. Quant à celui de Durameau⁷⁰ seul l'auteur des *Mémoires secrets* souligne dans les dernières lignes de sa troisième lettre la présence de cette toile au sein de cet ensemble :

En fait de peintre d'histoire, je ne vois que MM. Doyen et Vien sur lesquels on puisse fonder des espérances solides et déjà confirmées. Encore le dernier manque-t-il de l'enthousiasme propre à aller aux grandes choses. M. Hallé est à son *non plus ultra*. Il a une manière roide dont il ne se défera pas, un pinceau sec qui ne peut rien exprimer de gracieux et de sublime. M. Durameau a de la force dans le dessin, de l'imagination et peut aller loin s'il acquiert du coloris et plus de souplesse dans ses attitudes (FORT 1999 : 47).

L'auteur met simplement en perspective certaines qualités esthétiques des uns et des autres, sans toutefois insister sur les effets qu'exerce ce moment discursif sur son point de vue ou sur l'impact des œuvres les unes sur les autres. Il semble que les auteurs n'ont pas su détecter ou n'ont pas senti le besoin de souligner les relations entre l'œuvre de Durameau et celles de Doyen, de Vien et de Hallé. Par contre, ce qu'ils observent presque tous est l'effet d'attraction qu'exerce sur leur regard le tableau de Hallé : « En effet notre vue se tourne naturellement vers l'objet qu'une multitude regarde avec avidité » (ANNEE LITTÉRAIRE 1767 : 70). La position centrale de cette toile s'impose au regard du public, et le prédispose à construire son discours au moyen des attributs de l'œuvre et éventuellement face aux autres productions qui la côtoient. La description qu'en fait un des gazetiers dans *L'Avant Coureur* attire l'attention vers les qualités non seulement d'interprétation du sujet ou du rendu des personnages, mais aussi vers celles du peintre, celles de l'homme : « Ce tableau fait honneur au pinceau et au génie de M. Hallé ; il a sçu mettre de l'intérêt dans une scène tranquille ou tous les personnages doivent avoir la même attitude et le même sentiment » (DELOYNES

reprendre ses pinceaux, mais ces moments difficiles furent largement compensés par la faveur impériale. Vien, reçu des premiers membres de l'Institution, fut créé comte, nommé sénateur, puis commandeur de la Légion d'honneur par Napoléon » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 14, 220-221; GAEHTGENS 1988).

⁶⁹ *Allégorie au sujet de la Paix dernière* (n. 73, chap. II).

⁷⁰ *Le Triomphe de la Justice* (n. 74, chap. II).

1980-1301 : 182). La singularité de l'œuvre mise de l'avant permet à l'auteur anonyme de poursuivre sa critique autour des mêmes critères, des mêmes caractéristiques ; picturale, littéraire ou historique des œuvres. En fait, l'usage de la convention de caractères reste central.

L'analyse des textes critiques pour le Salon de 1767 permet de mettre en évidence un fait étonnant : l'exposition et le discours critique peuvent avoir une influence directe sur le monde de l'art. Une remarque de Diderot démontre qu'elle peut aussi permettre aux artistes de porter un jugement sur leurs propres tableaux. Diderot soutient que « Les tableaux de Doyen et de Vien sont exposés. Celui de Vien a le plus bel effet. Celui de Doyen paroît un peu noir ; et je vois un échafaud dressé vis-à-vis qui m'annonce qu'il le retouche » (ADHEMAR 1963 : 79). Il semble que la vue de son tableau près de celui de Vien ait permis à Doyen de constater certaines faiblesses dans sa propre toile, l'incitant à corriger le tout en présence du pendant de l'œuvre. Les effets de la mise en exposition dépassent ici le simple jugement du public. Ils reconstruisent la vision que les artistes se font de leur propre production. Diderot revient sur le sujet, plus loin dans son texte, lorsqu'il aborde le tableau *Le Miracle des Ardents* de Doyen : « Le besoin que Doyen et Vien ont senti de retoucher leurs tableaux en place doit apprendre aux artistes à se ménager dans l'atelier la même exposition, les mêmes lumières, le même local qu'ils doivent occuper » (ADHEMAR 1963 : 191). L'auteur relève un fait important qui agit tant sur la production que sur la réception des œuvres. Non seulement la proximité des autres toiles influence la réception de l'œuvre, mais les artistes devraient toujours tenir compte des conditions d'exposition dans lesquelles l'œuvre sera présentée.

Déterminer que la mise en exposition agit sur la perception des gens est une chose, mais il faut bien comprendre que ce pouvoir discursif prend appui sur les relations qui s'instaurent entre les œuvres, sur les effets que les toiles provoquent les unes sur les autres, comme le fait remarquer Diderot en parlant d'un paysage d'Hubert Robert⁷¹ :

⁷¹ *Grand Paysage dans le goût des Campagnes d'Italie* (n. 14, chap. III).

Pour sentir combien le tout est faible, on n'a qu'à jeter l'œil sur un Vernet, ou plutôt cela n'est pas nécessaire ; ce n'est pas une de ces productions équivoques qu'on ne puisse juger que par un modèle de comparaison.

Le redoutable voisin que ce Vernet ! Il fait souffrir tout ce qu'il approche et rien ne le blesse (ADHEMAR 1963 : 225).

Diderot insiste sur le fait que le voisinage de certaines oeuvres et les comparaisons qui en découlent, avantagent les uns, tandis que les autres en souffrent. Il souligne que l'on ne devrait pas toujours construire un discours critique sur la base de la comparaison, car elle ne rend pas service à tous. Pourtant, Diderot utilise ce modèle comparatif dans le développement de son discours critique, et comme le souligne Johanne Lamoureux : « On aura compris que si la comparaison, inutile, est quand même introduite par Diderot, c'est que Vernet est un modèle précisément en tant que « rien ne blesse » et qu'il est, lui, hors des atteintes de son voisinage » (LAMOUREUX 1993 : 51). Le parallèle entre Vernet et Robert n'occupe pas l'essentiel des propos concernant ces deux artistes, particulièrement pour le premier dont les oeuvres sont mises en relation à de nombreuses reprises avec ceux de Louthembourg. La parité entre les deux artistes semble liée au fait que Louthembourg a atteint un niveau d'exécution comparable à Vernet comme le fait remarquer l'auteur anonyme dans le *Journal encyclopédique* : « Après et quelquefois à côté des ouvrages de monsieur Vernet, on admirait ceux de monsieur Louthembourg qui a acquis dans ce genre un si haut degré de supériorité [...] il a soutenu la comparaison avec monsieur Vernet » (DELOYNES 1980-1300 : 163). Le genre pictural et la manière dont il est traité deviennent l'objet du discours tout en développant les comparaisons à partir des caractères sensibles du rendu des éléments de la nature. Les discours critiques s'imprègnent des indices placés dans l'exposition, mais les points de vue qui s'y développent, empruntent des directions parfois opposées. C'est exactement ce qui se produit lorsque Diderot affirme :

Très beau-tableau⁷², d'une grande Vigueur. La fabrique à droite bien variée, bien imaginée, de bel effet. Les figures, sur la langue de terre bien dessinées et coloriées à plaisir. Si l'on voyait ce morceau seul, on ne pourrait s'empêcher de s'écrier : Ô la belle chose ! mais on le compare malheureusement avec un Vernet (ADHEMAR 1963 : 264).

⁷² Louthembourg, *Une marrée montante*, (n. 12, chap. III).

Tout comme la majorité des auteurs Diderot trouve que le travail de Louthembourg possède des qualités picturales évidentes, mais que la présence voisine de Vernet, comme le soulignait l'auteur du *Journal encyclopédique* (DELOYNES 1980-1300 : 163), amoindrit ses propensions à s'épanouir. Il précise sa pensée en spécifiant que vu dans un autre contexte, même seul, et de toute évidence sans le voisinage de Vernet, le tableau de Louthembourg apparaîtrait comme une réussite. Dans ce sens, la réception d'une œuvre est conditionnée par les autres qui l'entourent. Un peu plus tôt dans son texte Diderot a déjà tenté de définir les balises influentes du cadre de réception qui se manifestent tout au long de la visite de l'exposition et qui, par ricochet, influent sur le discours critique.

Je voudrais revoir ce morceau⁷³ hors du Sallon. Je soupçonne les compositions des artistes de souffrir autant du côté du mérite par le voisinage et l'opposition des unes aux autres que du côté de leurs dimensions, par l'étendue du lieu où elles sont exposées. Un tableau, tel que celui, d'une grandeur considérable n'y paraît qu'une toile ordinaire. J'avais jetté hors du Sallon des ouvrages que j'ai trouvés seuls, isolés, et pour lesquels il m'a semblé que j'avais eu trop de dédain. *La Tête de Pompée présentée à César*⁷⁴ était quelque chose sur le chevalet de l'artiste, rien sur la muraille du Louvre. Nos yeux fatigués, éblouis par tant de fautes différents, sont-ils mauvais juges ? Quelque composition vigoureusement colorée et d'un grand effet nous servirait-elle de règle ? Y apporterions-nous toutes les autres qui deviendraient œuvres et mesquines par la comparaison avec ce modèle ? Ce qu'il y a de certain, c'est que si je vous disais que ce marmouset de César de La Grenée était plus grand que nature, vous n'en croiriez rien. Mais pourquoi l'étendue du lieu ne produit-elle pas le même effet sur tous les tableaux indistinctement ? Pourquoi tandis qu'il y en a des grands que je trouve petits, y en a-t-il des petits que je trouve grands ? Pourquoi dans telle esquisse qui n'est guère plus grande que ma main les figures prennent-elles six, sept, huit, neuf pieds de hauteur, et dans telle ou telle composition, même estimée, des figures qui ont réellement cette proportion, la perdent-elles et se réduisent-elles de moitié ? Il faut chercher l'explication de ce phénomène, ou dans les figures mêmes, ou dans le rapport de ces figures avec les êtres environnans (ADHEMAR 1963 : 224).

Diderot souligne de multiples aspects qui manipulent sa perception et son jugement des œuvres. Il n'arrive pas à déterminer lequel est le plus néfaste, car un élément moins heureux pour une toile peut devenir bénéfique pour une autre. Il mentionne les dimensions de la salle

⁷³ Hubert Robert, *Grand Paysage dans le goût des Campagnes d'Italie*, (n. 14, chap. III).

⁷⁴ Lagrenée l'aîné, « La tête de Pompée présentée à César », sous le numéro 21 du livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 9).

qui ne produisent pas le même effet sur toutes les oeuvres, les caractéristiques physiques des tableaux qui se voient, leur dimension particulièrement, les caractéristiques picturales des autres : composition ou coloris, l'emplacement qui détermine l'éclairage, la présentation sur un chevalet ou sur le mur et l'exposition d'une toile seule ou entourée d'une multitude de tableaux. En dénombrant les différents éléments qui se manifestent et qui modifient la perception que l'on peut se faire d'une toile, Diderot tente de mieux comprendre comment fonctionne sa propre réception de l'exposition et de quelle manière cette dernière teinte son propre discours.

3.2.1.3 Salon de 1779 : Louis-Jean Lagrenée l'aîné

En instruisant fortement la présence de l'axe central du mur nord, formé par les oeuvres de Callet et de Beaufort, le tapissier initie dans l'espace du Salon et dans la perception des visiteurs des jeux de comparaison et de confrontation qui marquent le discours de la critique. Ces caractéristiques discursives se font sentir par certains parallèles que formulent les commentateurs sur les oeuvres exposées. La mise en exposition permet donc de construire des relations spécifiques entre les tableaux de certains artistes qui ne seraient probablement jamais apparues sans cet arrangement directif, et que les auteurs appréhendent à partir de leurs intérêts et de leurs connaissances.

Vous avez sûrement, M. Croquetel, fait le croquis de deux belles Estampes Angloises⁷⁵, représentant, l'une Régulus sortant de Rome pour se rendre à Carthage, & l'autre Agrippine portant l'Urne de Germanicus son Époux ; croyez-vous que les deux Tableaux de Messieurs l'Épicié & Renou⁷⁶, où l'on voit les mêmes sujets, puissent nous faire oublier ces riches compositions (LEFEBURE 1779B : 12),

⁷⁵ Il s'agit de deux mezzotintes; l'une de Valentine Green « Departure of Régulus » de 1771 et l'autre de Richard Earlom « Agrippina lands at Brundisium with the Ashes of Germanicus » de 1776, toutes deux d'après des tableaux de Benjamin West peints autour des années 1768-1769 (VON ERFFA 1986). Je tiens à remercier tout spécialement Stéphane Roy pour l'identification de ces deux gravures.

⁷⁶ De Lépicé, *Régulus sort de Rome pour se rendre à Carthage*, (n. 105, chap. II), de Renou, *Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germanicus*, (n. 106, chap. II).

Ce type de commentaire permet de comprendre l'influence qu'exerce la mise en exposition et le rôle des regroupements, propices au discours, sur le jugement des visiteurs. La corrélation mise en place par l'auteur soulève la similarité des sujets des deux oeuvres qu'il a pris le temps de noter au passage, déterminant ses connaissances et une certaine volonté de les faire partager. De plus, Lefebure oppose la richesse des compositions d'oeuvres gravées, dont on ne connaît pas l'emplacement exact au Salon, à celle des ouvrages de Renou [14] et Lépicié [11] portant sur les mêmes thèmes (Figure 2.6). Il inscrit de cette manière différents éléments artistiques qui font la réussite d'une toile. Un autre auteur mentionne la connexion entre les deux toiles en plus d'inscrire une référence au texte précédent :

MM. Renou et l'Épicié ont donné deux grands morceaux, destinés pour le Roi. Le premier représente Agrippine débarquant à Brindes, & apportant les cendres de Germanicus ; le second, Régulus sortant de Rome pour se rendre à Carthage. J'ai entendu faire mal-à-propos le parallèle critique de ces deux tableaux avec les estampes Angloises, qui représentent les mêmes traits historiques. C'est être injuste que d'accorder une supériorité absolue à ces productions étrangères ; si elles la méritent relativement à l'expression & aux caractères de têtes, elles sont loin d'égaliser les productions Françoises dans l'ordonnance pittoresque partie très-négligée des Anglois (GROSIER 1779 : 17).

L'auteur fait référence à Lefebure, sans toutefois le nommer. Il base donc son discours critique sur ce que lui propose la mise en exposition, et compare les deux oeuvres, mais il informe son auditoire que d'autres ont aussi reconnu cette équivalence en plus de faire appel une production externe à l'Académie. Il souligne les qualités des uns et des autres, mais tient à préciser un des éléments forts de la propagande académique, celle de la supériorité de la production française.

Les relations que construisent les auteurs entre deux ou plusieurs oeuvres tentent dans une grande majorité de cerner certaines des singularités les plus marquantes des oeuvres dont il est question.

Ces deux tableaux⁷⁷ sont des frères Lagrenée ; mais, dis-je, le bon homme Carle-Vanloo devoit leur dire de ne plus faire de grands tableaux. Ils seroient bien de suivre ce conseil salutaire, répliqua la Prêtresse ; toutes ces figures me rappellent des Acteurs de l'Opéra, qui se disputent pour rire, & qui vont ensuite se raccommoier au foyer ; mais aussi leurs petits tableaux sont toujours beaux, quoiqu'un peu monotones, & négligés d'étude (DELOYNES 1980-0207 : 5).

L'auteur du texte *Encore un rêve, suite de la prêtresse*, propose un regard, non pas comparatif entre les deux oeuvres, mais plutôt en les associant autour de certains points communs. Il met ainsi en relief les forces et les faiblesses partagées par les deux artistes plutôt que de les positionner en confrontation (Figure 3.9). Il insiste sur l'aspect des formats tout en suggérant l'orientation que devrait prendre leur travail. Les tableaux des deux Lagrenée semblent intéresser plusieurs autres auteurs par les dimensions de leurs toiles, dont Jean-Baptiste Grosier qui termine sa remarque en écrivant : « Mon observation sur la difficulté de réussir également dans l'exécution des grands & des petits tableaux, peut s'appliquer aux productions de M. La Grenée le jeune, comme celle de son frère » (GROSIER 1779 : 13). La proximité de ces deux tableaux au Salon incite les auteurs à construire ce type de comparaison et à se former un jugement sur la production artistique de l'un comme de l'autre. Les deux auteurs cernent le même point de vue, laissant présager que le discours expographique joue un rôle prépondérant dans la perception que se font les auteurs des oeuvres et des artistes. De plus, la référence aux dimensions des oeuvres rappelle le concept de la convention de la hiérarchie des genres, qui prime dans la disposition des tableaux au Salon, et tend à insinuer que ces deux artistes n'ont pas l'étoffe des peintres d'histoire⁷⁸.

⁷⁷ De Lagrenée l'aîné *Popilus envoyé en ambassade à Antiochius Épiphanes*, (n. 102, chap. II) et de Lagrenée le jeune, *Fermeté de Jubellius Taurea*, (n. 103, chap. II).

⁷⁸ Il faut aussi rappeler que ces oeuvres font partie des toiles commandées par d'Angiviller au nom du roi.

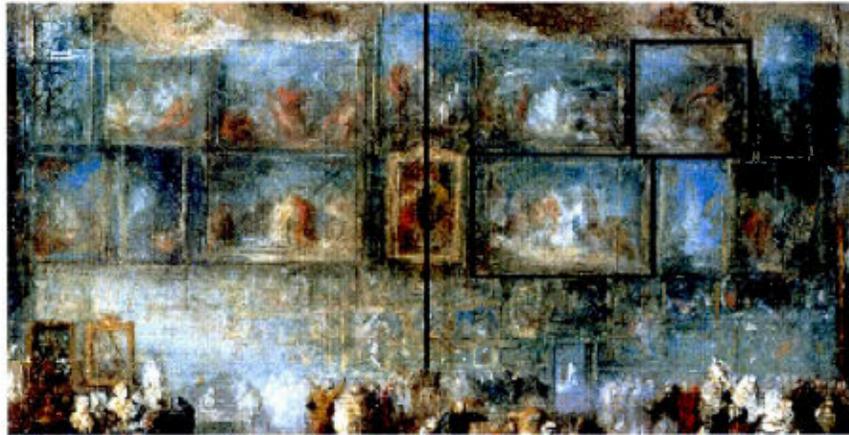


Figure 3.9⁷⁹ Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon du Louvre en 1779* (détail), 1779, Collection du musée du Louvre.

Ce ne sont pourtant pas tous les auteurs qui notent ce défaut commun, d'autres gazetiers portent un regard plus spécifique sur les caractères chromatiques ou de composition qui s'apparentent ou se repoussent, dépendamment du point de vue adopté.

Je ne puis mieux vous faire connaître, Monsieur, l'idée que les partisans de M. Lagrenée ont de cet ouvrage qu'en vous citant un de leurs éloges⁸⁰ ; ils disent qu'il leur semble d'un pinceau aimable et suave, quoique moins soutenu par la couleur que ses autres tableaux.

On ne reprochera point, Monsieur, au frère cadet de ce peintre le défaut de chaleur et d'expression ; il est vrai que le point historique offert à son imagination présentait toute les horreurs dignes de nos tragédies modernes, suivies de la plus belle, c'est-à-dire la plus sanglante catastrophe : c'est la Fermeté de Jubellus Tauréa (FORT 1999 : 194-195).

⁷⁹ Les deux oeuvres identifiées sont *Fermeté de Jubellius Taurea* de Lagrenée le jeune (n. 103, chap. II), sur le rang supérieur, et *Popilus envoyé en ambassade à antiochius Epiphanes* de Lagrenée l'aîné (n. 102, chap II), sur le rang inférieur.

⁸⁰ Bernadette Fort fait remarquer, à juste raison, qu'il s'agit ici d'une référence au texte paru dans le *Journal de Paris* à la même époque. L'auteur de ce commentaire écrit que le : « Morceau exécuté par M. de la Grenée l'aîné, nous semble d'un pinceau aimable & facile, mais il nous paroît moins soutenu par la couleur » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 5-6).

La comparaison entre les deux frères se fait donc cette fois-ci sur la base des qualités technique et artistique des oeuvres, en opposant le rendu des couleurs, des expressions et de la composition. Tout en applaudissant la justesse du choix de l'instant représenté dans le tableau du plus jeune des Lagrenée, il fait remarquer que la scène peinte par Lagrenée l'aîné : « est cependant susceptible d'un sublime qui aurait sauvé le froid et la monotonie de la composition » (FORT 1999 : 194). L'analyse des textes permet de constater que le discours de la critique qui émerge au sein des Salons prend diverses avenues et diverses couleurs. Ceci conforte le fait que la faculté de juger des particuliers qui visitent l'exposition se développe, marquant la formation d'un jugement personnel qui s'allie aux connaissances et au goût de chacun.

L'un des points saillants de l'accrochage est également valorisée par celui de la critique. La toile de Vien, *Hector détermine Paris*⁸¹, génère de nombreuses réflexions du public et sert de point de départ pour de multiples comparaisons sur l'ensemble des oeuvres au Salon :

PREMIER INTERLOCUTEUR.

[...] J'éprouve en ce moment une singulière affection : j'ai beau vouloir examiner tous ces Tableaux, mes yeux se portent machinalement vers ce n° 4 ; c'est l'*Hector* de M. V*** : ce Tableau serait-il en effet le plus beau du Sallon ? je l'ai entendu dire à presque tous les Connaisseurs.

SECOND INTERLOCUTEUR.

Je conçois que vos yeux s'arrêtent avec la plus grande satisfaction sur ce Tableau : rien n'est plus capable de les flater que cette machine de coloris, cette sage distribution des lumières, cette majestueuse ordonnance d'Architecture ; mais pourquoi me fait-il désirer d'en ôter les Personnages ... ? Un Peintre d'histoire, ne doit-il pas travailler que pour les yeux ? (DELOYNES 1980-0216 : 9-10).

Le Littérateur au Sallon, l'Examen du Paresseux suivi de la Critique des Critiques met en scène deux personnages et livre un bel exemple de la diversité des points de vue qui émane du discours de la critique. L'un prétend que le tableau de Vien correspond à l'œuvre dominante au Salon, ce qui est confirmé par une grande partie des connaisseurs, tandis que

⁸¹ (n. 100, chap. II)

l'autre, tout en reconnaissant sa supériorité chromatique, remet en question certains éléments de la composition du tableau, particulièrement face à la présence de certains personnages et à leur expression. Parmi les éléments qui marquent l'ensemble des critiques, j'ai relevé qu'à partir de 1767, le phénomène de la vision et du regard est signalé à maint endroits, comme si les auteurs devenaient conscients du geste principal qu'il pose et du sens qui est le plus sollicité lors de leur visite au Salon. Les gazetiers mettent nettement en évidence le fait que la réception passe par la vue et qu'elle est responsable du jugement qu'ils portent sur les oeuvres : « M. V*** m'a rendu les yeux extrêmement difficiles sur l'art de distribuer les lumières », affirme *Le Littérateur au Sallon* (DELOYNES 1980-0216 : 16).

Le tableau de Vien demeure un centre de comparaison au sein du discours de la critique, et ce sont avant tout les qualités chromatiques de son œuvre qui amènent les auteurs à le poser comme moteur de rapprochement : « Le Peintre [Brenet] a mieux colorié que de coutume, il se soutient à côté de M. Vien » (FORT 1999 : 198). Ainsi, l'aspect qui frappe le public est la recherche des coloris dans le tableau de Vien sur les autres, sauf peut-être pour le tableau de Brenet qui semble soutenir la comparaison : « Ce Tableau ne me paraît pas exempt de défauts ; mais je suis flaté d'y trouver de l'âme, avec un coloris que celui de M. Vien n'écrase pas entièrement » (DELOYNES 1980-0216 : 14). L'usage de la convention de caractères, du coloris, dans ce cas-ci, est mis à contribution pour définir et instruire les assises de la comparaison et du jugement porté par l'auteur. L'intérêt des auteurs pour la couleur s'unit, à mon avis, avec celui pour l'organe de la vue, l'un étant intrinsèquement lié à l'autre. Toujours en lien avec le caractère chromatique des oeuvres, un des critiques ajoute à propos du tableau de Brenet : « Ce tableau fait vraiment un grand effet, et l'emporte sur ses voisins » (DELOYNES 1980-0206 : 276).

Deux tableaux de Ménageot qui se font face de part et d'autre du Salon carré, sur les murs latéraux est et ouest, s'interpellent et mènent les auteurs à émettre certains commentaires, tels que :

Lorsque nous vîmes au Tableau de la peste de David⁸², je vis que le Goût l'approuvoit fort ; qu'il y trouvoit beaucoup de génie, de la chaleur & de l'effet. Point de querelle, lui dit la Critique, je n'aurois à vous dire que ce que j'ai déjà dit sur le Tableau de justification de Suzanne⁸³ : observons seulement que ces deux compositions se ressemblent beaucoup, quant aux masses générales ; un groupe clair à droite, un groupe clair à gauche, & tout le reste sacrifié. Si vous me dites que c'est parce que ces Tableaux se font pendans, je ne prendrai cette raison que pour ce qu'elle vaut ; je n'aimerois pas qu'un Artiste n'eût qu'un seul genre de distribution dans ses compositions (DELOYNES 1980-0205 : 35-36).

L'auteur du texte *Le Visionnaire* relève le fait que ces deux oeuvres sont du même artiste, mais minimise la relation qui les unit au concept de pendant. Il conforte ainsi sa position sur la préséance des caractères esthétiques de chacune des oeuvres, particulièrement la composition des deux oeuvres, sur tout autre élément. Il devient alors possible d'affirmer que la position spatiale des deux toiles impose la comparaison et la confrontation et conditionne la nature de ce discours.

L'usage des conventions, particulièrement celle de caractères, permet aux auteurs de développer un discours basé sur des aspects esthétiques, conceptuels ou autres présents dans les tableaux ou dans la rencontre de ces derniers au sein de l'exposition. L'auteur du *Journal de Paris* écrit :

M. Duplessis ne paroît pas porter aussi loin que M. Roslin⁸⁴ l'imitation de la nature, dans les objets qui ont du luisant et de l'éclat. Il faut pourtant en excepter les [*mot illisible*], qu'il rend avec une touche large & facile : mais ses têtes sont peintes par plan & par méplat. Méplat est un terme qui se prend toujours en bonne part. Cela signifie qu'un Peintre peint comme un Sculpteur modèle, ce que l'on regarde comme un grand mérite. M. Duplessis⁸⁵ a une exécution agréable, du [d]oux & du mouelleux dans la touche, une couleur aimable ; cependant si celle de M. Roslin est est [*sic*] trop ardente dans les carnations, celle de M. Duplessis tire peut-être trop sur le gris ; mais ces Artistes sont tous deux des hommes de mérites & de dignes émules (JOURNAL DE PARIS 1779B : 23).

⁸² (n. 125, chap. II).

⁸³ (n. 126, chap. II).

⁸⁴ Plusieurs portraits sous les numéros 61 à 65 du livret (n. 130, chap. II)

⁸⁵ *Le Portrait du Roi* (n. 134, chap. II), *Le Portrait de Madame la Duchesse* (n. 136, chap. II), « Le portrait du Rpince de Marsan, pour la Ville de Marseille », sous le numéro 126 du livret, *Le Portrait de M. le Comte d'Angiviller* (n. 139, chap. II), *Le Portrait de M. Franklin* (n. 138, chap. II), « Le Portrait de M. Fontanel », sous le numéro 129 du livret, *Le Portrait de Madame **** (n. 135, chap. II) et « Plusieurs Portraits, sous le même numéro », sous le numéro 131 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 25-26).

Les qualités liées à l'imitation de la nature et à l'usage de la couleur sont particulièrement mises à profit dans l'argumentation de ce critique. Il construit sa comparaison entre les deux peintres sur le bon ou le mauvais usage de certains tons dans le rendu de leurs oeuvres et sur la parité du résultat. Il insiste sur le rendu des têtes des oeuvres de Duplessis qu'il admire indéniablement et démontre l'étendue de ses connaissances en définissant la notion de *méplat* qu'il utilise. Ce commentaire met ainsi l'accent sur un aspect de l'exposition et des écrits critiques, celui de l'éducation du public. Une dernière remarque souligne ce point de comparaison entre les portraits de Duplessis et Roslin, et ce, en utilisant la convention de caractères comme point de départ pour façonner le jugement :

Les autres portraits qui attirent les regards des artistes, sont ceux qu'ont peint MM. Roslin et Duplessis. Le premier a l'art de rendre avec la plus grande vérité les étoffes, les diamans, même : la couleur est brillante. Le second, par une ressemblance vivante, par le beau caractère de ses têtes, par le choix des attitudes, semble se rapprocher du grand génie de l'histoire (AUBERT 1779 : 215-216).

Le discours de la critique pose un regard particulier sur les oeuvres de certains artistes, qui en d'autres temps et d'autres lieux, n'auraient pas nécessairement fait émerger des comparaisons ou des oppositions entre elles. Les qualités de chacune des oeuvres permettent aux auteurs de développer leur argumentation et de proposer un jeu comparatif intelligible et cohérent entre les caractéristiques plastiques qui émergent de la rencontre des oeuvres. Dans ce sens, Jean-Baptiste Grosier commente les oeuvres de deux artistes : *Un fils repentant, de retour à la maison paternelle* de Aubry⁸⁶ et *Le Seigneur indulgent & le Braconnier* de Wille⁸⁷ :

Deux hommes parcourent aujourd'hui la même carrière, & tendent au même but en suivant des routes opposées : je parle MM. Aubry & Will. Le premier a envoyé de Rome au Sallon, un tableau qui représente un *Fils repentant* [...] La fermeté de son pinceau & la solidité de ses masses annoncent le goût & les principes de l'École Italienne [...] n'est-il pas à craindre que cet artiste ne perde de vue la manière dont la Nature répand de doux effets, jusques dans les parties privées de la lumière ?

⁸⁶ (n. 8, chap. III).

⁸⁷ Pierre-Alexandre Wille le fils (1748-1821), « *Le Seigneur indulgent & le Braconnier*. / 4 pieds de haut, sur 5 de large. Il appartient à M. Beauvarlet, Graveur du Roi », sous le numéro 147 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 30).

L'excès opposé se fait sentir dans la scène pathétique du Braconnier, traité pas M. Will. Tout y est fondu ; tous les traits y sont indécis, & cette manière a dû favoriser l'harmonie à laquelle l'Auteur de ce tableau est parvenu. Cette partie, sans doute, est séduisante ; &, à l'aide d'un sujet intéressant, elle a pu capter les suffrages d'un public peu éclairé (GROSIER 1779 : 31-32).

En plus de mettre en évidence les qualités intrinsèques des oeuvres et de les confronter, l'auteur propose une comparaison basée sur des aspects biographiques des deux artistes. Il conditionne son discours face au parcours artistique des deux peintres en précisant la manière dont ils s'y prennent pour parvenir à leur fin. Le discours de la critique peut donc se construire à partir de concepts et de connaissances artistiques, mais aussi au moyen d'événements particuliers de la vie des artistes, éléments qui influencent leur travail et leur conception de l'art.

Les effets que provoque la mise en exposition sont donc de toutes sortes et affectent la vision des visiteurs de multiples manières. L'auteur du *Journal de Paris*, qui relate son passage au Salon, raconte que la Présidente de Milcourt⁸⁸, un personnage fictif, s'est fait prendre par la disposition des oeuvres au Salon :

Ah ! l'Abbé ? regardez donc au bout de la salle cette Figure grotesque ; on lui a donné une singulière posture ; je ne vois pas son numéro. – Mais, Présidente ? autant que je puis juger avec ma lorgnette, vous prenez pour *une peinture*, un Amateur en habit noir & grosse perruque, qui examine attentivement un grand Tableau⁸⁹ devant lequel beaucoup de personnes sont arrêtées ... Eh ! c'est M. Dessornettes votre Docteur ! – C'est fort plaisant ; allons le rejoindre, il nous fera part de ses réflexions ; elles paroissent profondes (LAUS DE CLAUSEAU 1779 : 5).

La méprise sert à démontrer que les portraits qui sont accrochés au Salon à la hauteur des yeux du public ne représentent pas toujours de personnages célèbres ou importants, mais bien qui veut et, surtout, qui a les moyens de s'offrir son portrait. De plus, même si ce commentaire est un jeu d'esprit, il démontre toutefois à quel point le discours expographique joue sur le regard et la perception des visiteurs en leur imposant un point de vue construit et

⁸⁸ L'auteur fait probablement référence à l'un des personnages de l'histoire philosophique *Lucile et Milcourt* de Joseph-Marie Loaisel de Tréogate publié pour la première fois en 1779.

⁸⁹ Vien, *Hector détermine Paris* (n. 100, chap. II).

déterminé, qui mène le public vers la découverte de certaines particularités de la production artistique des membres de l'Académie.

3.2.1.4 Salon de 1785 : Amédée Van Loo

Les effets que provoque la mise en exposition sur le regard des visiteurs sont incontestables et s'inscrivent de façon diverse dans l'esprit des auteurs critiques avec le temps, mais toujours d'une manière aussi impérative. Par exemple, l'auteur du *Journal Général* en 1785 écrit :

Les bornes dans lesquelles nous sommes renfermés ne nous ont point permis de parler de tous les ouvrages du Sallon. Il y en a que leur médiocrité semble faire oublier : d'autres sont, pour ainsi dire, noyés dans la multitude, & qui cependant, isolés, mériteroient l'estime, peut-être même la supériorité sur des sujets plus vastes, ou d'un plus grand intérêt (JOURNAL GENERAL 1785A : 26).

La prise de conscience du fait que l'espace du Salon et l'abondance des oeuvres qui y sont exposées jouent un rôle prépondérant sur le regard du public et la réception qu'il se fait de l'ensemble et des parties présentes, devient un des éléments qui définit le discours de la critique, et ce, de manière plus marquée avec le temps. La réception des oeuvres dépend de la mise en exposition et le discours critique résulte de cette réalité. De plus, dès le début de son texte, l'auteur rappelle les limites que son cadre d'expression prescrit en plus de citer les critères qu'il s'est imposés : soit « Impartialité, vérité, décence : voilà les guides que nous suivrons ». Il poursuit en expliquant que :

S'il étoit quelque Artiste disposé à se choquer de nos observations critiques, il oublieroit que nul homme n'est capable de perfection, que sans lui manquer d'égards on peut relever ce qui paroît défectueux, tant pour son avantage & celui de ses confrères, que pour le bien commun des Arts (JOURNAL GENERAL 1785A : 2).

L'auteur accorde une vocation éducative à l'expression de son jugement. Le discours de la critique se voit ainsi induit d'une mission connexe à celle prônée par l'Académie, alors que les artistes, tout comme les lecteurs, profitent de ce stimulus pour parfaire leurs connaissances et leur goût afin d'exercer à leur tour leur faculté de juger.

Le tableau de Vien⁹⁰ se mue, tout comme en 1779, en une mesure de base pour la comparaison et la mise en place de ce jugement. L'importance accordée à ce dernier est prégnante au Salon, comme le fait remarquer l'auteur de *La Promenade de Critès* : « Il y a peu de tableaux au Sallon plus dignes de la critique, que celui de M. Vien : je n'ajouterai rien » (GORSAS 1785A : 17). Cette affirmation directe impose l'idée que le tableau de Vien surpasse les autres en tout point. Les commentaires subséquents permettent de mieux comprendre quelles sont les qualités de cette œuvre qui en font le pôle comparatif sur le mur nord du Salon carré (Figure 3.10). Le tableau de Vien devient ainsi un étalon à partir duquel peut se construire le discours de la critique, comme c'est le cas avec l'œuvre *la Mort de Darius* de Lagrenée l'aîné qui occupe la position opposée sur la gauche du mur nord :

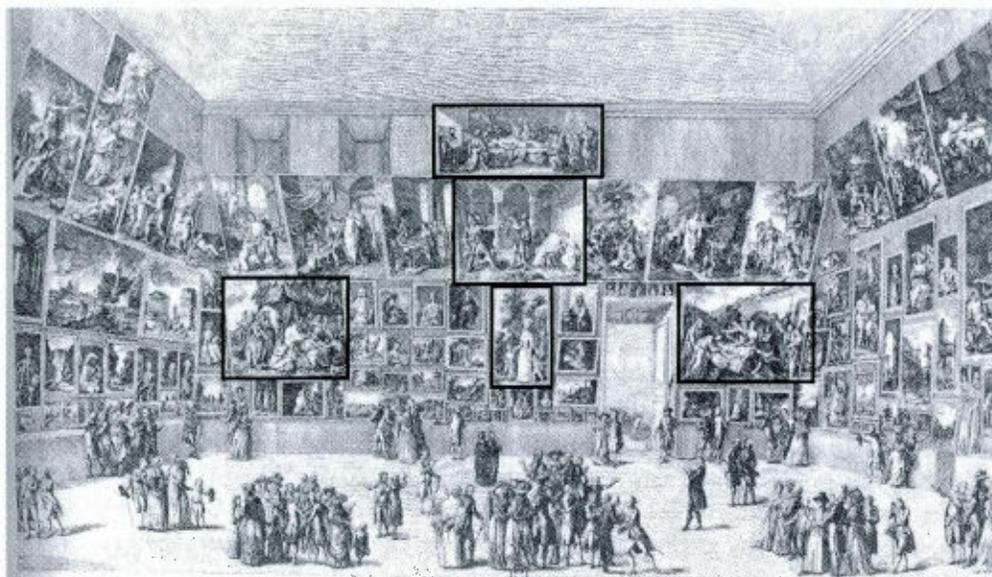


Figure 3.10⁹¹ Pietro-Antonio Martini, *Le Salon de 1785* (détail), 1785, gravure. Bibliothèque nationale de France.

⁹⁰ *Retour de Priam avec le corps d'Hector* (n. 143, chap. II)

⁹¹ L'axe central est formé, de haut en bas, par les œuvres *L'Extrême-Onction* de Bardin (n. 153, chap. II), *Le Serment des Horaces* de David (n. 152, chap. II) et *La Reine, Monseigneur le Dauphin et Madame* de Wertmuller (n. 151, chap. II). Les deux autres tableaux sont, à gauche, *La Mort de la femme de Darius* de Lagrenée l'aîné (n. 148, chap. II), et, à droite, *Le Retour de Priam* de Vien (n. 143, chap. II).

Il y avoit dans ce Tableau [*Mort de Darius*] un ensemble enchanteur de toutes les couleurs, il appelle d'abord les curieux. Si ce beau Tableau avoit le mérite de la composition du Tableau N° I⁹², il seroit parfait & s'approcheroit davantage du Tableau de Le Brun⁹³, & si le Tableau N° II⁹⁴ dont nous venons de parler avoit cette illusion des couleurs, il seroit encore plus beau (SOULAVIE 1785 : 11).

L'emplacement du tableau Vien met en évidence ses qualités intrinsèques face à celle de Lagrenée l'aîné. L'auteur affirme que le tableau de ce dernier possède de très belles qualités chromatiques, mais que pour parvenir à appartenir à cette catégorie d'oeuvres qui ont marqué le monde de l'art, tel que produit par Charles Le Brun, le tableau manque de perfection dans le traitement de la composition et de la couleur. De plus, il positionne la toile de Vien dans cette catégorie supérieure et privilégiée. Les caractères des oeuvres demeurent l'axe favori des gazetiers dans l'illustration de leur discours.

Quoique le tableau de Bardin occupe la partie supérieure de l'axe central sur le mur nord, la comparaison que certains proposent avec le tableau de Vien confirme la prédominance de ce dernier dans l'esprit des visiteurs.

Le Musicien. Que fait ce Moribond tout là haut⁹⁵ ?

Le Frondeur. Il y reçoit ses derniers sacrements.

Le Musicien. Il nâge dans une couleur toute aussi morte que lui.

Le Frondeur. Il est triste pour un homme habile de ne pas distinguer soi-même les justes limites de son talent. L'auteur de cette grossière peinture pouvoit en faire un très-beau dessin ; j'en vois de lui plusieurs qui le prouvent.

Le Musicien. Il a donc le même tort que M. Vien.

Le Frondeur. Quelle différence ! Il est très-loin d'avoir les mêmes ressources. Si je vois avec peine que M. Vien resserre trop la scène, que son architecture est trop lourde, qu'il met en mouvement trop de mains, que le ton de sa couleur est trop uniforme, du moins j'apperçois avec autant de satisfaction que ce coloris est brillant, que ces chairs sont largement peintes, que cette architecture est sagement composée, que cette scène est remplie de personnages vraiment pénétrés d'un sentiment qui ne sort point de l'action représentée. Ainsi, ce que j'estime dans le tableau de l'un, l'empêche d'être mauvais, & ce que je blâme dans le tableau de l'Autre, ne l'empêche pas d'être parfait (ANONYME 1785 : 39-40).

⁹² *Ibid.*

⁹³ L'auteur fait référence à un tableau de Charles Le Brun qui traite de la même thématique : Alexandre.

⁹⁴ Lagrenée l'aîné *Mort de Darius* (n. 148, chap. II).

⁹⁵ Bardin, *L'Extrême-Onction* (n. 153, chap. II).

Le dialogue entre ces deux personnages repose sur les lacunes du tableau de Bardin tout en soulignant le fait que le peintre est un homme de talent, mais que ses compétences ont des limites qu'il ne semble pas connaître. L'auteur fait ici une critique plus large que simplement celle de la toile, il pose tout d'abord un jugement sur l'artiste, ses capacités et ses réussites. Ce n'est que par la suite qu'il s'arrête aux éléments marquants de l'oeuvre de Vien pour démontrer à quel point celle de Bardin lui est inférieur. Il met en évidence les caractéristiques du tableau de Vien, mais termine par un raisonnement qui cautionne la prégnance de Vien tout en relativisant son point de vue face à Bardin.

Même si le tableau de David fait son arrivée un peu tardivement au Salon⁹⁶, les quelques commentaires qui paraissent par la suite célèbrent sa réussite :

qui ne voit & ne doit voir dans l'admirable tableau de l'élève de M. Vien [David], que cette émotion vraiment dramatique, ce goût de style, cette noblesse de formes, cette pureté d'intention, cet enthousiasme enfin, si propre à ramener dans l'école Française le grand genre de l'histoire à son véritable but (GORSAS 1785c : 38).

Cette remarque positionne toujours Vien comme le chef de file, mais reconnaît les qualités de l'oeuvre de David, particulièrement celles qui se rattachent à la convention de la hiérarchie des genres. Il souligne les efforts que l'artiste a mis dans le souci des détails, la grandeur d'âme qui en émerge et la composition. Pourtant, c'est le goût et l'essence même de la grandeur de l'art français qui découle de la force de l'oeuvre et de l'artiste. Le discours de la critique porte en lui les références artistiques mises de l'avant par l'Académie depuis ses tout début, et particulièrement depuis sa tentative de réforme au milieu du XVIII^e siècle. La présence du tableau des *Horaces* marque le paysage de l'exposition et amène les visiteurs à considérer ce dernier dans la réception des oeuvres qui l'entourent : « Aristarque vouloit me conduire devant la mort d'Alceste⁹⁷ ; mais je lui observai qu'après avoir vue les Horaces, on

⁹⁶ Rappelons que le tableau des *Horaces* de David fait son apparition au Salon entre le 25 et le 30 août (VILETTE 1785 : 807).

⁹⁷ Ménageot, « Alceste rendue à son mari par Hercule. / Le sujet très-connu de ce Tableau, est tiré d'une Tragédie d'Euripide, Le poëte suppose qu'Hercule ayant reçu l'hospitalité chez Admete, le jour même qu'Alceste s'est dévouée pour son époux, est lui-même descendu sur-le-champ aux enfers, pour l'arracher à la mort, & présente à Admettre une femme voilée, en l'invitant de lui donner la main, pour la conduire dans son Palais. Ce Roi s'en excuse, sur ce qu'il a promis à son épouse de n'y recevoir aucune femme. Il résiste long-temps, enfin Hercule l'exige, & dans l'instant que le Roi lui

couroit risque de juger défavorablement, ou de ne pas donner assez de louanges ; & je le priaï de se reposer avec moi sur les tableaux de M. de Marne⁹⁸ » (GORSAS 1785c : 40). L'influence qu'exerce le tableau de David sur la perception de l'auteur et sur celle qu'il se fait des autres oeuvres est clairement ressentie et avouée. De plus, le critique suggère que la vue des paysages et des tableaux animaliers du peintre de Marne provoque un apaisement et projette le public vers une autre dimension. Le contraste de la composition, des sujets et des techniques de rendu permet aux visiteurs de s'évader afin de mieux revenir aux tableaux d'histoire et de proposer à cette occasion une analyse plus équitable des oeuvres.

Différents types de va-et-vient s'installent et conditionnent le regard que les critiques portent sur les tableaux d'histoire présentés au Salon. Les oeuvres de Taraval et de Lagrenée le jeune, entre autres, sises de part et d'autre de l'axe central sur le mur, sont mises en relation dans un texte paru dans le *Journal Général* (Figure 3.6) :

Nous craindrions de prêter ces vues à MM. de la Grenée jeune & Taraval. Nous conviendrions même que leurs Tableaux ont des parties dignes de la réputation des Auteurs. Le premier dans le Tableau (pour le Roi) dont le sujet est *Moyse sauvé des eaux par la fille de Pharaon*, présente un grand charme d'agencement. Le second a une exécution ferme & résolue. Son Tableau (aussi pour le Roi) représente *Hercule enfant, étouffant deux serpents dans son berceau*. Mais point de parti pris sur les lumières dans ces deux morceaux ; nul choix dans les airs de tête, dans les plis des draperies, dans les formes des pieds & des mains. M. Taraval sur-tout n'est pas de la même force, lui qui a exposé, en 1783, un Tableau que nous avons donnée à nos lecteurs comme un des meilleurs de ce Sallon (JOURNAL GENERAL 1785A : 13).

Le chroniqueur met en place divers éléments pour construire son propos : la réputation des artistes, la composition, les jeux de lumière, les caractères des objets et des personnages ainsi que le fait que ces deux tableaux soient pour le roi. Il oppose la composition de l'un à l'effet général de l'autre et concilie les caractéristiques d'exécution des éléments représentés. Il appuie ainsi sa critique sur des qualités précises et connues, ce qui permet à son auditoire de

présente la main, Hercule leve le voile, & Admete reconnoit Alceste, à qui il étoit défendu de parler, qu'après la troisième aurore. / Ce Tableau, de 6 pieds 9 pouces de large, sur 5 pieds de haut, appartient à M. le Comte de Vaudreuil », sous le numéro 20 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 10-11).

⁹⁸ Jean-Louis Demarne (1744-1829), plusieurs paysages et tableaux animaliers sous les numrè 163 à 173 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 39-40).

bien saisir les tenants et les aboutissants de la production de ces deux artistes. De plus, il fait appel à la mémoire du lecteur en proposant une référence au Salon précédent et à ce qu'il avait publié comme commentaire à ce moment. Il suppose ainsi que le public du Salon est assidu et qu'il réitère son intérêt pour l'exposition et les oeuvres.

Ces jeux interrelationnels qui s'installent entre les oeuvres et l'usage de la comparaison et qui conditionnent le déroulement du discours de la critique permettent de faire surgir les caractères des oeuvres qui prédominent et qui influencent le jugement des visiteurs. Le commentaire de l'auteur du *Journal Général* en fait la démonstration dans son commentaire sur le Salon lorsqu'il traite des oeuvres de Taillasson et de Barbier l'aîné (Figure 3.6) :

Ils y sont parvenus par deux manières très-opposées : le premier⁹⁹, par une fermeté qui va quelquefois jusqu'à la roideur & à la sécheresse ; le second¹⁰⁰, par cette *Vaghezza*¹⁰¹ si vantée des Italiens, mais qui souvent ne donne pas du corps aux objets. Le dessin de *Jupiter endormi sur le Mont Ida & caressé par Junon* de M. Barbier, est foible & a peu de caractères : celui de M. Taillasson est d'une certitude qui tient quelquefois de la dureté. (JOURNAL GENERAL 1785A : 14-15).

L'auteur oppose ainsi la manière des deux artistes ; l'un marqué par la solidité, tandis que l'autre au contraire par la fragilité. Placées de part et d'autre de l'axe central, sur le mur est, ces deux oeuvres s'interpellent et amènent le discours de la critique à les positionner en confrontation. L'auteur indique que les caractères du dessin faible pour le premier appellent la force chez le second. La convention de la symétrie et celles de caractères poussent le public à se construire un point de vue singulier d'où transpirent le concept et les règles instituées au Salon par Van Loo et le discours expographique.

Certains moments précis de l'exposition acquièrent un statut prédominant dans l'analyse des textes critiques. Outre le tableau de Vien qui constitue le pôle d'attraction par

⁹⁹ Le Barbier, *Jupiter endormi sur le Mont-Ida*, (n. 25, chap. II).

¹⁰⁰ Taillasson, *Philoctète à qui Ulysse & Néoptolème enlèvent les flèches d'Hercule*, (n. 169, chap. II).

¹⁰¹ Qui se rapporte au charme et à la grâce.

excellence pour toutes les comparaisons qui s'installent entre les tableaux d'histoire, certains autres apparaissent au sein des autres genres, dont les portraits et les paysages. Quoique la mise en exposition semble vouloir déconstruire la hiérarchie entre ces deux genres, les auteurs restent quant à eux marqués par leur prédominance et la réunion de ces derniers dans l'espace d'exposition. À ce propos, plusieurs auteurs établissent des relations entre le tableau de Labille-Guiard¹⁰² et celui de M. Vestier¹⁰³, dont l'auteur de *L'Espion des peintres de l'Académie royale* qui remarque que :

Le Flammand [un visiteur] releva, dans le grand portrait en pied de Mademoiselle Vestier, ce qu'il ne balança point à appeler *une gaucherie*. C'est d'avoir représenté cette dernière faisant le portrait de M. Vestier son père, & d'avoir en même-temps donné absolument le même ton de vie à l'ouvrage qui est sur le chevalet & à l'Artiste qui le crée.

À ce propos, l'Anglois ne perdit point l'occasion d'observer que dans le tableau ou Madame Guyard s'étoit elle-même représentée occupée à peindre en présence de deux Élèves, elle avoit eu l'adresse, sans doute pour ne pas tomber dans cet inconvénient, de ne laisser voir aux spectateurs qu'un coin de son chevalet par derrière (DELOYNES 1980-0337 : 45).

La relation qui s'installe entre ces deux oeuvres placées en vis-à-vis, outre le genre, émane du sujet traité, ce sont deux oeuvres qui représentent un artiste en train de peindre. L'auteur construit sa critique sur les choix faits dans la composition et le rendu des éléments dans les deux oeuvres. Il considère que Vestier donne trop de vérité au portrait placé sur le chevalet dans le tableau, tandis que Labille-Guiard réussit à s'en sortir en esquivant le problème et en ne fournissant pas de détail sur cette partie du tableau. Celle-ci choisit plutôt de centrer l'attention du public sur son propre portrait. Le commentaire met en relief le fait que la peintre a eu l'intelligence de ne pas montrer le résultat de son travail à l'opposé de ce qu'a fait M. Vestier dans son tableau. Les qualités de la composition du tableau de l'un font ainsi ressortir les défauts de l'autre. C'est dans cet esprit que le Marquis de S*** souligne que :

¹⁰² Labille-Guiard, *Portrait d'une femme occupé à peindre & de ses deux élèves la regardant*, (n. 161, chap. II).

¹⁰³ Antoine Vestier (1740-1824), « Portrait en pied de M.^{lle} Vestier, peignant le portrait de son père. / De 6 pieds 3 pouces de haut, sur 4 pieds 10 pouces de large », sous le numéro 186 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 43).

Ce tableau¹⁰⁴ est assés beau. La vérité des étoffes, l'entente du clair obscur, ces parties senties avec justesse, mettent l'œil du connoiseur dans un repos qui lui permet d'en parcourir les beautés ; l'exécution en est sage ; mais le coloris des chairs, cette finesse, ce jeu de physionomie, parties plus essentielles que des accessoires et des satins, sont faiblement rendus, et me forcent a me restreindre a un éloge que j'aurais désiré pouvoir accorder en entier. [...]

Le tableau de madame Guyard, quoiqu'inférieur à celui de mr. Vestier, n'est pas sans quelques mérites. La beauté des accessoires y est également préférée à la vérité et à la transparence des chairs, à l'expression de la physionomie. C'est le deffaut de l'école. Les têtes des deux élèves ne se détachent pas assés et le corps de la personne qui peint se détache trop (S*** 1785 : 293).

L'auteur détermine sa préférence pour le tableau de Vestier, mais il enchaîne en proposant quelques aspects que Guiard a bien su rendre. Les caractères des objets, du coloris, de l'exécution et de la lumière sont mis de l'avant. L'expression des têtes est aussi de nouveau explicitée, mais cette fois non pas pour critiquer le tableau de Vestier, mais pour construire une véritable comparaison sur ce point entre le travail des deux artistes. L'auteur note la faiblesse des chairs des personnages de Vestier tout en indiquant les qualités que l'on retrouve dans l'œuvre de Guiard à ce sujet. Il pose un commentaire indirect sur le fait que Guiard donne trop d'importance à sa propre personne plutôt qu'à l'ensemble des individus représentés. De plus, l'auteur souligne l'effet reposant que provoque la vue de certaines oeuvres ou certains traitements picturaux sur les yeux des spectateurs, tel que présenté un peu plus haut par le critique Gorsas à propos des tableaux de de Marne (GORSAS 1785C : 40).

Outre les portraits, les paysages aussi participent au développement du discours de la critique et à cette répartition hiérarchique des ouvrages. Le duo que forme Vernet et Robert et les commentaires qu'ils suscitent permettent de souligner les caractéristiques du discours qui concernent ce genre pictural. Un dialogue à propos des œuvres de Robert¹⁰⁵ verbalise bien le type de relations qui s'installent entre les oeuvres de deux artistes :

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Les Sources de la Fontaine de Vauchuse et Les rochers d'Olion en Provence* (n. 182, chap. II).

Le Frondeur. Je surpris que son coloris [Robert] manque ici de vigueur.

Le Peintre. Et qui ne manqueroit pas à côté de cette tempête¹⁰⁶ ?

Le Frondeur. C'est je l'avoue, une fière composition (ANONYME 1785 : 28).

Les associations entre ce groupe de tableaux marquent fortement le point de vue de l'ensemble des auteurs. L'impact de l'œuvre de Vernet réside au niveau de la coloration des oeuvres et de la composition que ce dernier inscrit dans son tableau. Dans cette optique, les tableaux de Vernet deviennent la référence pour ce qui est des paysages, tout comme le tableau de Vien l'est pour les tableaux d'histoire. Les auteurs positionnent cet artiste et sa production comme un modèle de réussite pour construire leur propos :

Dans ses orages maritimes & ses naufrages, M. Vernet est véritablement le Buffon¹⁰⁷ des Peintres de genre ; il met toute la nature en action & se sert pour cela de divers moyens pour la représenter aussi terribles & imposante qu'elle l'est. Les attitudes des malheureux jetés sur des rocs par la tempête, sont toutes naturelles & vraies. Ce Tableau¹⁰⁸, dans son genre, est un des plus beaux du Salon (SOULAVIE 1785 : 16).

Ainsi, l'impact des oeuvres de Vernet sur son environnement et le regard du public est indéniable. Les qualités de ses oeuvres, particulièrement par la vérité de la représentation qu'il fait de la nature surpassent les autres artistes dans ce genre. Les effets de comparaisons peuvent être de nature négative ou positive, comme en témoigne ce commentaire : « La Forêt de Fontainebleau¹⁰⁹, les Baigneuses & autres¹¹⁰, sont fort beaux : c'est une manière autre que celle de M. Vernet : & cette manière est bien exécutée & fort agréable » (SOULAVIE 1785 :

¹⁰⁶ Vernet, (n. 181, chap. II).

¹⁰⁷ Jean-Louis Leclerc comte de Buffon (Montbard (Côte-d'Or, 1707 – Paris, 1788), « célèbre naturaliste et écrivain, membre de l'Académie des sciences, directeur du jardin du Roi (1739), membre de l'Académie française » (LALANNE 1968 (1877) : vol. 1, 402).

¹⁰⁸ Vernet, (n. 181, chap. II).

¹⁰⁹ Huet, « Vue des environs de Montmorency, au coucher du Soleil », sous le numéro 70 du livret et « Autre vue de Forêt de Fontainebleau. / Ces 2 Tableaux ont 4 pieds 8 pouces de haut, sur 7 pieds de large », sous le numéro 71 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 23).

¹¹⁰ Huet, « Paysage où l'on voit des Baigneuses. / 2 pieds 10 pouces de haut, su 3 pieds 5 pouces de large, appartenant à M. Rogiley de Juvigny, Conseiller honoraire du Parlement de Metz », sous le numéro 75 du livret et plusieurs autres paysages sous les numéros 72 à 74 et 76 à 79 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 24-25).

21). L'auteur fait ici référence aux oeuvres de Huet¹¹¹ et attire l'attention du lecteur sur les caractères picturaux de la production de cet artiste qui semble bien tenir la comparaison avec Vernet.

La convention de caractères s'incruste si profondément dans la vision du public que l'essentiel du discours de la critique tourne autour de cette notion. Les visiteurs veulent pouvoir déceler, analyser et comparer les multiples caractéristiques qui prennent place dans les oeuvres et que suscite la rencontre des autres toiles. C'est probablement ce qui incite les auteurs à dénoncer certains aspects de l'accrochage des oeuvres au Salon, particulièrement lorsque ces dernières se retrouvent dans les hauteurs, et à produire des commentaires de ce genre : « La couleur de *Priam & d'Hécube*¹¹² nous paroît trop livide ; mais l'attitude de *Pirhus*¹¹³ est fort belle, & nous sommes persuadés que l'éloignement dérobe aux yeux du Public un grand nombre de beautés de détails répandues dans ce tableau » (DELOYNES 1980-0326 : 12). La reconnaissance des éléments ou des personnages représentés dans les toiles, mais plus encore le souci du détail qui échappe aux yeux du public prime dans l'esprit des visiteurs. Ainsi, l'œuvre la *Mort de Priam* de Jean-Baptiste Baron Regnault¹¹⁴ devient victime de sa position et les commentaires qui en découlent, proposent un point de vue négatif et assimilable à une réception nuisible tant pour l'œuvre que pour l'artiste. L'impact de la mise en exposition joue sur le regard des visiteurs, la preuve n'est plus à faire, et permet au public de se baser sur les conventions afin de mieux cerner et comprendre les enjeux de l'exposition en soi. En d'autres termes, le discours de la critique se modèle au contact de l'exposition et les auteurs sont un relai efficace au travail du tapissier et jouent le jeu allègrement.

¹¹¹ (n. 109-110, chap. III).

¹¹² Regnault (n. 26, chap. II).

¹¹³ *Ibid*

¹¹⁴ *Ibid.*

Conclusion

L'analyse du discours critique permet de bien saisir et de mieux cerner le réel impact du pouvoir discursif qu'exerce l'exposition sur le regard des visiteurs. Les moments discursifs décrits par divers auteurs font revivre le discours du tapissier et de l'exposition. Les corrélations entre les commentaires critiques conduisent vers une définition des caractéristiques du discours de la critique, basé sur les conventions, particulièrement celles qui se rapportent aux caractères esthétique, technique et artistique. L'analyse des modes de lecture et d'écriture annonce la prégnance de la faculté de juger et de l'importance qu'elle acquiert avec le temps. Ainsi, le discours de la critique se raffine et se définit comme cadre littéraire autonome durant la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'autopsie des textes et des illustrations concernant les quatre Salons à l'étude ont permis de dessiner les tangentes et les propriétés précises choisies par les auteurs comme mode de communication et de transmission du discours expographique proposé au Salon. Si l'on prend à témoin la gravure de 1753 de Saint-Aubin qui reste générale et qui ne se dévoile qu'implicitement, il est tout de même possible d'affirmer que la mise en exposition propose un discours structuré qui dirige le regard du visiteur. Avec le temps, le point de vue de Saint-Aubin se modifie ainsi que ses illustrations. Il change son point d'appui et apporte un plus grand souci du détail des œuvres, tout comme Martini qui choisit d'inscrire par la finesse et la précision, en reproduisant chacune des œuvres en miniatures, une approche plus réaliste qui rend le processus d'analyse plus facile et plus complet. Le chassé-croisé entre les sources devient ainsi plus aisé et les discours, tant expographique que critique se laissent interpréter plus explicitement. Soulignons que ce sont les auteurs qui ont le beau jeu, car dans les faits certains ne dévoilent du discours du tapissier que ce qu'ils veulent bien. Toutefois, les processus de rédaction mis en place par les critiques tout au long du XVIII^e siècle révèlent l'impact du pouvoir discursif de l'exposition et les dispositifs développés par le tapissier pour guider le visiteur dans sa lecture des œuvres au Salon. Les caractères propres à chacun des types de discours, expographique et critique, permettent de dévoiler les particularités discursives de ces expositions et éventuellement, peut-être, mèneront vers la définition des spécificités du discours de l'opinion qui se déploie au sein du Salon.

CHAPITRE IV

LE SALON, UN FOYER DU DÉVELOPPEMENT DU DISCOURS DE L'OPINION

Introduction

Dire, c'est se heurter et se risquer. C'est aussi rallier peut-être ceux que l'on sait pouvoir convaincre, en révélant une pensée partagée, enfouie jusque-là dans le secret de mille sujets comprimés. L'expression individuelle d'une opinion ouvre la possibilité d'une opinion commune. Parce qu'elle est le premier moment d'un processus collectif, la publication d'une opinion devient l'acte de naissance d'une force, bientôt d'une action politique. La question se déplace. [...] C'est par la publication que l'opinion se trouve jetée dans l'espace commun, lieu du dévoilement. L'inscription d'une opinion dans le champ social est un moment d'épreuve pour la puissance publique. Le risque existe, à ses yeux, que l'opinion proclamée rencontre l'attention puis l'adhésion et achève sa métamorphose en prenant la forme d'une opinion commune (REYNIE 1998 : 191-192).

Du point de vue de Dominique Reynié, politologue, l'opinion est une affirmation, un jugement prononcé par un particulier ou par un groupe d'individus à propos d'un sujet, d'un objet ou d'un événement spécifique. Cette déclaration n'implique pas obligatoirement que l'opinion soit juste, mais plutôt le reflet des intentions et de la pensée de celui ou de ceux qui l'émettent. Pour formuler une opinion claire et précise, chaque individu doit user de ses connaissances en regard de ses valeurs : « La rendre visible c'est lui donner une forme, un contenu et une source. Jamais on ne cessera d'agir sur ces trois points » (REYNIE 1998 : 192). La rencontre entre des individus dans un lieu commun ou dans un espace public permet au particulier de confronter ses opinions à celles des autres et de les consolider en un avis distinct et en une opinion affirmée. Les contacts, les discussions et les échanges vont permettre d'articuler et de forger une opinion plurielle que l'on qualifierait de publique selon l'historiographie récente (BAKER 1987, CHARTIER 1990, FARGE 1992, KAUFMAN 2004). L'opinion peut ainsi prendre la forme d'un énoncé personnel, collectif ou public.

Dans ce dernier chapitre, il sera question du discours de l'opinion qui se développe au XVIII^e siècle dans divers milieux et à travers des événements sociaux, politiques ou culturels. Le Salon en tant qu'espace accessible à tous offre à une facette de cette opinion la possibilité de prendre forme et de se développer ; la critique d'art n'en est qu'un exemple. Avant toute chose, une définition et une distinction entre l'opinion publique et l'opinion qui se développe au Salon sont indispensables. Le discours de l'opinion qui se met en place au Salon prend racine dans un champ discursif commun lié au monde culturel et se construit sur une opinion personnelle et même collective plutôt que sur des aspects politiques ou sociaux qui marquent également l'opinion publique de cette période.

4.1 L'opinion publique

Les définitions de l'opinion publique et de son émergence en France au XVIII^e siècle sont très diversifiées. Pourtant, les études à ce sujet tendent généralement à concevoir cette opinion des points de vue élitiste, bourgeois et, particulièrement, politique. (HABERMAS 1988, JAUME 2004, SEBASTIAN 2004). La manifestation publique du jugement est ainsi liée de manière intrinsèque au pouvoir. L'opinion publique a été longtemps perçue comme un tribunal qui détermine et juge la sphère politique. Elle est devenue une entité singulière représentant le pouvoir absolu, telle la monarchie, qui peut imposer et prendre des décisions au nom de la société, et surtout être récupérée et utilisée pour manipuler le pouvoir (BAKER CHARTIER 1994, BAKER 1987).

Pourtant, comme le précise Roger Chartier : « les données empiriques dont nous disposons aujourd'hui, sur les différentes formes de sociabilité ou sur les différents porteurs de l'usage public de la raison, démentent toute assignation sociale univoque » (BAKER CHARTIER 1994 : 11). De même, certains chercheurs tentent de déconstruire cette position élitiste de la définition de l'opinion et prennent en considération l'opinion populaire, celle de la sphère publique plébéienne. Il faut toutefois noter que ce point de vue populiste demeure essentiellement lié, dans la majeure partie des cas, à des propos dirigés contre la Cour (FARGE 1992). Cette approche démontre que la faculté de juger existe chez tous les êtres

humains et qu'elle n'est pas une particularité, un avantage ou une qualité intellectuelle réservés à l'élite. Cette aptitude à émettre son opinion est bien une réalité du quotidien et des roturiers au XVIII^e siècle. Pour Arlette Farge : « la population a des avis sur les événements » et elle ne se dissimule pas pour les exprimer (FARGE 1992 : 16). Cette opinion qui se manifeste au sein du public se caractérise plutôt comme « [...] les bruits publics, les « murmures de la vie quotidienne » » (BAKER CHARTIER 1994 : 13), comme une opinion commune et non comme une opinion « unitaire et rationnelle » (BASTIEN 2006 : 14). Elle émane des propos ordinaire des particuliers et s'inscrit dans une vision non hiérarchisée de la société.

L'importance des murmures qui grondent dans les rues est telle que le lieutenant de police de Paris place des « mouches¹ » pour écouter les critiques et les mécontentements de cette masse d'individus (FARGE 1992). Les opinions de ce peuple sont diverses, et le pouvoir qu'elles possèdent, les rende encore plus menaçantes parce qu'elles sont souvent d'origines méconnues. C'est la politisation de cette opinion, au cours du XVIII^e, qui va la transformer en une opinion dite publique et lui conférer un poids et un pouvoir pour forger la pensée sociale en général. Les représentants du pouvoir, les bourgeois, se servent de cette opinion publique pour faire croire en la véracité des propositions et des idées, et pour diriger la volonté de la masse. Ainsi, l'opinion publique reste essentiellement perçue d'un point de vue politique.

Dans les années 1750, l'opinion ne semble pas encore être perçue comme une entité univoque qui détient un pouvoir social et politique. Elle fait plutôt référence à l'opinion individuelle de tous et chacun². Elle est :

¹ Il serait intéressant de questionner les archives de police parisienne sur l'éventuelle présence de ces agents de renseignements au Salon et de constater ce qui émane de leur rapport. N'ayant aucune preuve de leur présence pour le moment, je fais abstraction de la question dans le développement de la thèse.

² Depuis la fin des années 1980, certaines réflexions ouvrent les portes à d'autres avenues et à d'autres perceptions de cette opinion dite publique : linguistique, sociale, historique ou anthropologique (BAKER 1987, BAKER CHARTIER 1994, CHARTIER 1990, KAUFMAN 2004).

[...] l'expression collective des valeurs morales et sociales d'un peuple, les sentiments et les convictions partagés tels qu'ils se matérialisent dans les us et les coutumes d'une nation et trouvent une application dans les jugements que cette nation porte sur les actes individuels. En ce sens, elle est la source de la réputation et de l'estime parmi les hommes, le critère de jugement du caractère et du beau, la sanction normale des actions immorales et inconvenantes (BAKER 1987 : 55).

Le concept renvoie ainsi à une opinion propre à l'individu qui est guidé par des conventions sociales et morales. L'exercice de la faculté de juger permet au public de se former et d'appliquer des jugements tant sur les « actes individuels » que sur tous autres actes trouvés « immoraux et inconvenants » par ces règles. Il faut attendre les années 1770 pour que la conception de ce terme se transforme et acquière une connotation et une résonance plus politisée (BAKER 1987, HABERMAS 1988, JAUME 2004, SEBASTIAN 2004). L'opinion passe ainsi d'abord par le monde culturel, particulièrement la littérature et les mémoires judiciaires du point de vue de la rhétorique, avant de se faufiler jusqu'au monde politique : « En passant ainsi, du rôle d'arbitre des arts que lui réservait la tutelle de la République des Lettres à celui d'un juge dont les principes se situent bien au-dessus de la loi monarchique, l'opinion publique fait son entrée en politique » (KAUFMANN 2004 : 100). Le transfert du monde culturel au monde politique fait perdre à l'opinion sa sémantique plurielle et la transforme en un bloc monolithique influent, en une « opinion publique ». Elle perd ainsi son aspect hétérogène pour se transformer en un point de vue absolu (KAUFMANN 2004). Le concept lié à l'expression « opinion publique » reste malencontreusement prisonnier de ce carcan politique et élitiste dans la majeure partie des études (HABERMAS 1988, JAUME 2004, SEBASTIAN 2004). Comme cette vision de l'opinion publique ne cadre pas avec les Salons qui prennent place dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, je vais donc privilégier la notion d'opinion sans la qualifier de publique, ce qui permet d'avoir une ouverture et une compréhension plus globale du terme et du concept. Elle pourra assurément être accompagnée à certains moments d'un attribut, tel que populaire (FARGE 1992) ou critique, personnelle ou collective et même politique ou culturelle.

4.2 L'opinion au Salon

Le discours de l'opinion tire ses origines et prend racine au sein du monde culturel et artistique et non dans la sphère politique du XVIII^e siècle.

Les unes de ces critiques, sont dictées par des Artistes, qui se cachent derrière quelque jeune Rétheur³, pour tâcher d'attirer les yeux sur eux-mêmes, & de dégrader leurs concurrents les plus dangereux ; les autres, par l'intérêt de l'honneur d'un Corps Académique, qui se choisit un Orateur, pour tâcher de convaincre le Public, que les Élèves sont encore bien au-dessous de leurs Maîtres : quelques-unes par la manie d'écrire, & de se faire imprimer ; quelques autres, par l'appas d'un gain modique & nécessaire. Que reste-t-il au fait de ce déluge de paroles oiseuses ou malignes ? Le Sallon ferme, les Tableaux vont à leur destination ; les Artistes jouissent de leur gloire & l'on ignore jusqu'aux titres mêmes des Brochures qu'on a imprimées contre eux. Qu'ils se consolent donc : la variété des opinions sur leurs Ouvrages, avertit le Public, de ne se fier à aucune. Le Connaisseur impartial & éclairé, ne se règle point sur l'avis des autres ; il examine, & c'est dans son ame, qu'il trouve son jugement (DELOYNES 1980-0216 : 32-33).

L'auteur du *Dialogue sur le Sallon des tableaux de 1779*, rejette une réelle influence à long terme des multiples écrits critiques qui paraissent au temps des Salons et qui, selon lui, semble ne posséder aucune utilité apparente. Pourtant, il affirme que les opinions qui émergent lors de ces événements permettent au public de se former un point de vue qui lui est propre. De plus, l'auteur semble faire une différence entre le public, d'un point de vue général, et les connaisseurs qui possèdent le privilège d'émettre une opinion impartiale et éclairée. Ces derniers forment un cercle d'intellectuels, d'érudits ou de lettrés qui participent aux divers événements de la vie politique et sociale parisienne de cette période (CHARTIER 1999 ; FORT 1999 ; CROW 2000 (1985) ; GUICHARD 2008 ; KAUFMANN 2004), ce qui restreint la définition de l'espace public qu'est le Salon. Malgré cette catégorisation des publics faite par l'auteur, l'opinion qui émerge au sein de ces expositions s'inscrit dans « la réalité du quotidien populaire, soit dans l'ensemble des formes de sociabilité d'une intelligentsia, basse

³ Le rhéteur est « Celui qui enseigne l'art de bien dire, et qui ordinairement fait profession de donner des règles et des préceptes d'éloquence, soit de vive voix, soit par écrit » (Académie Française 1798 : 664).

ou haute, mais constituant, quoi qu'il en soit, un milieu intellectuel » riche et fécond (BAKER CHARTIER 1994 : 15). Le milieu social n'est donc pas déterminant de la qualité de l'opinion que le public formule. Ainsi, au Salon tout sentiment peut être émis par quiconque fréquente l'exposition et exprimer une vision personnelle, érudite ou non, de l'exposition et des œuvres qui y sont présentées.

Pourtant, l'opinion qui prend forme et s'exprime au Salon n'est pas non plus totalement exempte de référence politique. Il est facile de repérer certaines allusions à la sphère politique qui sont de plus en plus présentes dans la critique des années 1770 et 1780 malgré la censure qui contrôle la publication officielle de tout commentaire critique. Par exemple, en 1779 paraît *Encore un rêve, suite de la prêtresse* dans lequel l'auteur écrit :

À l'époque où ces tableaux & ces statues seront livrés à l'admiration publique, après avoir pacifié le Nord, Louis, vengeur des Nations, arrachera des mains de sa fière rivale le sceptre des Mers. Il pourroit le garder pour lui-même, & l'Univers auroit respiré sous ses loix justes, après avoir gémi sous le joug du plus audacieux despotisme; mais, content de rendre au commerce & à l'industrie des hommes leur énergie avec leur liberté, il brisera le trident funeste, que l'orgueilleuse Albion regardoit comme son apanage.

Occupé d'un si noble dessein, le Monarque des Francs couvrira les Mers de ses vaisseaux. Ses sujets ne s'apercevront de cette guerre que pour en louer les motifs. Ils n'éprouveront point les calamités qui accompagnent toujours ce fléau; ils goûteront constamment les douceurs d'une paix profonde (DELOYNES 1980-0207 : 3).

Ces références au monde politique, plus particulièrement aux éternelles guerres qui opposent principalement la France à la Grande-Bretagne, ne font pas de l'opinion qui apparaît au Salon une opinion publique au sens défini plus haut. Le commentaire souligne plutôt l'importance de représenter les événements marquant de l'histoire du pays afin de préserver les traces de la gloire de ses dirigeants et de mettre en évidence l'identité nationale. On peut aussi penser que le roi tente de détourner l'attention de ses sujets en leur offrant des passe-temps et des activités distrayantes.

4.2.1 Un champ discursif commun

Pour que l'opinion au Salon prenne vraiment forme et se propage, il est nécessaire de posséder et d'utiliser un langage commun. L'usage des conventions s'inscrit dans cette perspective et permet au particulier de toute classe d'appréhender l'exposition, d'échanger à ce propos et de se faire comprendre. Le déplacement des idées, des idéaux et des connaissances dans un lieu ou un espace public précis, tel que le Salon, permet la production d'un « champ discursif ». Ainsi, l'exposition offre l'occasion de diffuser, de confronter et de conjuguer des perceptions et des opinions diverses en plus de réunir des individus autour d'un fait social : « une telle situation peut être définie dans les termes d'une communauté intellectuelle, culturelle ou professionnelle » (BAKER CHARTIER 1994 : 9). Comme le fait remarquer l'auteur anonyme du commentaire *Le triumvirat des arts ou dialogue entre un peintre, un musicien et un poète sur les tableaux exposés au Louvre en 1783* : « fort heureusement l'amas confus de leurs [littérateurs] décisions ridicules ne forme pas un tout assez lié pour étouffer la justice : du milieu des erreurs qu'ils entassent, s'élève une opinion générale composée des sentimens épurés de chaque individu » (ANONYME 1783 : 4). En d'autres termes, le rassemblement des particuliers au Salon offre l'environnement adéquat et la possibilité d'échanger et de construire des recoupements entre les discours élaborés et diffusés par ce lieu et à partir de ce lieu. Le Salon en tant qu'espace public devient ainsi producteur d'un champ discursif et ainsi de discours.

L'agglomération des croisements qui se forment autour du discours expographique, du discours critique et des opinions qui naissent au Salon, forme l'ensemble du champ discursif commun. Il faut toutefois préciser que ce champ discursif, même s'il possède des moments de communion, ne produit jamais un ensemble homogène, ni une opinion unique et monolithique. Le langage commun ou les conventions utilisées au sein du Salon, qui permettent aux discours d'émerger, sont toujours contenues dans les limites du champ discursif particulier à la sphère artistique (BECKER 1988 (1982)). Ces limites permettent une certaine homogénéité dans la production de discours tout en façonnant sa singularité. L'émergence de la critique d'art au Salon est un bel exemple de cette invention d'un discours qui se définit autour des caractéristiques d'un langage commun au sein d'un espace public spécifique, tout en conservant et développant ses particularités propres.

4.2.2 L'opinion personnelle

L'opinion personnelle qui se développe au Salon est indissociable des choix que le tapissier fait lors de l'accrochage des œuvres. Le particulier qui se rend pour visiter cette exposition se positionne et se construit une opinion à partir du discours expographique inscrit dans la mise en exposition. La présence et l'usage de conventions dites familières, telles que définies au deuxième chapitre, permettent au visiteur de cerner et de décoder le discours proposé par le tapissier. L'utilisation et la reconnaissance de ces conventions amènent le visiteur à construire des comparaisons entre les diverses qualités esthétiques des ouvrages d'art exposés. Le modèle de lecture par comparaison permet au public d'utiliser sa faculté de juger, tant et si bien qu'il devient à même de poser un jugement personnel sur les œuvres et l'exposition. L'individu qui fréquente le Salon parvient à se construire petit à petit une idée et une opinion sur les choses de l'art et, ainsi, à se constituer un discours personnel et autonome. Les discussions et les échanges entre les spectateurs, conditionnés par l'accrochage des tableaux, permettent de confronter les discours et de constater des similarités entre les propos. Ce sont les échanges qui vont transformer un premier énoncé en un discours plus affirmé et plus précis, ce qui laisse présager, avec le temps, un raffinement des connaissances artistiques.

Le Salon devient dans cette manière un espace public qui favorise la communication et la concrétisation d'une certaine unification des opinions. Chacun peut se prévaloir de son sentiment et le Salon ne devient qu'un prétexte pour l'épanouissement de cette aptitude. L'opinion n'est donc plus réservée ou constituée d'idées véhiculées par une élite, mais bien variée et bigarrée faisant d'elle une « opinion plus populaire » pour reprendre l'expression d'Arlette Farge (FARGE 1992). Dans cette optique, la parole est rendue à la foule silencieuse des plus démunis qui est le plus souvent repoussée et ignorée. Le Salon devient un espace public qui installe un « des foyers d'unification pour ces mots qui se disent [...] » (FARGE 1992 :18), tandis que l'hétérogénéité du public des Salons permet donc à cette partie de la société, le plus souvent évincée de la construction théorique de la société française du XVIII^e siècle de prendre place.

Il est possible de reconnaître et de palper à travers les écrits critiques la présence et la multiplicité des opinions personnelles qui se déploient au Salon. Il y a bien entendu l'opinion de l'auteur, celui qui écrit, celui qui commente ouvertement et donne ses impressions sur l'exposition et les œuvres qui y sont présentées. Mais, il y a aussi celle de l'autre, celle d'un accompagnateur ou des autres visiteurs dont l'auteur de la critique témoigne et que je qualifie d'opinion **sous-jacente**. Tout en étant présente, celle-ci reste subtile et cachée derrière l'opinion de celui qui affirme et publie ses jugements. Pourtant, elle joue un rôle dans la construction de l'opinion personnelle en permettant de construire des comparaisons entre les diverses opinions qui naissent au Salon, et dans la mise en place du champ discursif commun. Diderot, dans son commentaire sur le Salon de 1765, en partie cité en introduction de la thèse, exprime bien l'importance de l'opinion de l'autre dans la perception qu'il a de l'exposition et dans la définition de sa propre opinion :

J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets. Je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde, et les propos du peuple (ADHEMAR 1960 : 56).

De plus, comme le souligne Diderot, il y a les propos du plus grand nombre, ceux des autres d'un point de vue plus général, qui s'expriment et qui marquent la vision de ceux qui les entendent, ceux des commentaires et écrits critiques qui paraissent à tous les Salons, et qui forment ce que j'appelle l'opinion **manifeste**. L'influence de l'opinion de l'autre ou plus précisément des autres dans la formation de l'opinion personnelle est telle que certains critiques de Salon se baseront exclusivement sur ce type d'opinion ; c'est-à-dire sur les autres écrits publiés pour construire leur propre point de vue. De plus, il faut souligner que l'expression des opinions sous-jacente et manifeste s'imbrique le plus souvent l'une dans l'autre. L'exercice de les définir séparément et unilatéralement s'est imposé même si parfois elles apparaissent ou ressortent unifiés dans les exemples utilisés pour établir la présence de l'une ou de l'autre.

4.2.3 L'opinion collective

Le Salon, comme lieu de rencontre et d'émulation pour un public hétérogène, devient le lieu de l'éclosion de la liberté d'expression, de l'évolution et de l'exercice de la faculté de juger des particuliers. Un passage du texte *Le triumvirat des arts ou dialogue entre un peintre, un musicien et un poète sur les tableaux exposés au Louvre de 1783* affiche et retrace cette liberté qu'obtient le public au Salon :

Le public, juge naturel des beaux-arts, prononce déjà sur le mérite des tableaux que deux ans de travaux ont fait éclore. Ses opinions, d'abord flottantes et incertaines, acquièrent promptement de la stabilité. L'expérience des uns, les lumières des autres, l'extrême sensibilité d'une partie, et surtout la bonne foi du grand nombre parviennent enfin à produire un jugement d'autant plus équitable que la liberté la plus entière y a présidé (ANONYME 1783 : 3)

Cette opinion n'est pas perçue comme l'expression d'un jugement homogène et stable, mais plutôt comme un champ discursif qui se développe et se transforme sous la pression de l'opinion des uns et celle des autres.

La pluralité du public, de ses connaissances en art ainsi que la relation, directe ou indirecte, qui le lient à l'exposition, amènent une diversité de réceptions et proposent une variété de jugements et de discours critiques. Ces derniers, qui se forment au contact de l'exposition et du discours expographique inscrit dans la distribution des œuvres, permettent la formation d'opinions sur ladite exposition, mais aussi sur les choses de l'art. L'apparition de la critique d'art et des autres imprimés non officiels témoignent de l'effervescence du Salon comme lieu public et comme nid propice à l'éclosion de l'opinion. Ainsi, le discours de l'opinion qui émerge au Salon joue essentiellement un rôle au sein même du monde artistique et académique. « Le Salon impose un principe neuf de la consécration artistique, transférée du huis clos académique à l'espace ouvert de la critique contradictoire et de l'appréciation libre » (CHARTIER 1990 : 196). L'engouement du public et des collectionneurs pour la peinture des genres dits mineurs (Tableau 1.3) démontre bien que la propagande académique inscrite dans la construction discursive de la mise en exposition par le biais de la hiérarchie des genres ne produit pas en tout point l'effet escompté. Au contraire, le

développement du goût du public qui se forme, se transforme et se concrétise au contact de l'exposition et du discours du tapissier, tend à prendre d'autres directions que celles promues par l'Académie (DEMORIS 2000, WRIGLEY 1993).

L'affluence de visiteurs, les discussions et la diffusion des opinions personnelles par l'oral ou l'imprimé laissent entrevoir la formation d'une opinion collective (BAKER CHARTIER 1994). La lecture des multiples écrits, qui paraissent dans les journaux ainsi que ceux publiés par les voies non officielles, et les conversations qu'engendre la diffusion des idées de chacun permettent au public d'évaluer ses propres opinions, de les changer ou de les fortifier. Cette confrontation entre les diverses opinions fait surgir des points communs, des jonctions idéologiques qui forment le champ discursif commun du Salon ou une opinion collective du monde culturel. De plus, la publication de certaines opinions confère un poids au point de vue des auteurs et influence la perception des lecteurs, ce qui nivelle en quelque sorte les opinions personnelles pour former une opinion plus collective. Les enjeux restent esthétiques et éducatifs, et les répercussions demeurent essentiellement corrélatives entre elles. Les artistes eux-mêmes vont porter une oreille attentive aux récriminations ou aux louanges exprimées par le public comme le fait justement un *Mémoire au roi* daté du 17 décembre 1747 :

Cette exposition sert à l'émulation, et tel peintre qui fait voir chez lui ses tableaux n'en apprend jamais un jugement juste, personne ne lui osant dire en face ce qu'il pense de mal, au lieu que le public qui ne conoist pas le peintre, sur les ouvrages qui sont exposés, en dit librement son avis et que souvent ce peintre entend son jugement et peut en profiter (GUIFFREY 1872 : 5).

Le discours inscrit dans la mise en exposition permet au public de se forger un avis à l'intérieur d'un champ discursif commun qui, à son tour, aura un impact sur la vision du public ou sur la production de certains artistes. La multitude de commentaires publiés en réponse à d'autres démontre, d'une certaine manière, l'influence et l'impact des imprimés sur le public et sur leurs opinions, tout en confortant la formation d'une opinion collective. Par contre, il faut préciser que cette opinion ne dispose d'aucune portée ou influence plus globale au niveau social ou politique.

4.3 Le développement du discours de l'opinion

Le discours de l'opinion qui se développe au sein du monde artistique et, plus particulièrement au Salon, pose un regard particulier sur la production artistique. Que ce soit dans le but de critiquer les artistes, leur travail, le type d'œuvre, le genre ou le lieu d'exposition, le discours de l'opinion propose, suggère, et même, exige certaines choses.

En effet, n'est-ce pas elle [l'opinion] qui, à force de s'élever contre l'indignité du local⁴, si longtemps théâtre de leur rivalité sous le titre ridicule de Salon, est venue à bout de le faire convertir en un séjour plus décent, plus noble et plus analogue à cette dénomination fastueuse ? n'est-ce pas elle qui, sans relâche, gémissant sur le grand nombre de portraits obscurs, de bambochades puérides, de tableaux de genre estimables, mais où le génie ne peut prendre son essor, a réveillé le zèle du gouvernement, a provoqué sa munificence et fait naître, cette foule de peintres d'histoire dont s'enorgueillit aujourd'hui l'École française ? N'est-ce pas elle qui poursuivant impitoyablement le mauvais goût, le goût faux, la manière brillante, mais souvent déplacée et toujours trop prodiguée dont Boucher avait engoué les élèves, a rappelé les jeunes athlètes aux vrais principes du grand genre, aux beautés mâles de l'antique ? Enfin, pour tout comprendre en un mot, n'est-ce pas elle qui a produit le Salon actuel, le plus magnifique et de l'aveu général le plus imposant qu'on cite depuis son établissement ? (FORT 1999 : 283).

L'auteur des *Mémoires secrets* de 1785 énonce le pouvoir de persuasion que la critique exerce sur l'ensemble du monde artistique : spectateurs, artistes et institutions. Pourtant, il ne faut pas omettre le pouvoir du discours expographique qui se fait toujours sentir et qui guide le regard des visiteurs et des auteurs dans la réception de l'exposition et des œuvres, les incitant à induire des relations entre les œuvres et à se positionner face à la production artistique proposée au Salon. C'est dans ce contexte que l'opinion émerge et qu'elle prend place. Ainsi, la mise en exposition est toujours présente et sous-jacente à l'expression d'une opinion sur les œuvres, les artistes et/ou l'exposition.

⁴ Le Salon carré de petites dimensions, la quantité de tableaux qui y sont exposés ainsi que l'étroitesse de l'escalier ont plus d'une fois provoqué l'expression d'un mécontentement chez le public (BACHAUMONT 1783-1789 : t. 29, 243 ; LESUIRE 1779 : 7 et 8 ; MAIROBERT 1784-1785 (1777) : t. 7, 86-87).

Le champ discursif commun qui est apparu tout au long de l'analyse des caractéristiques des discours produits au Salon conduit directement vers une réflexion sur le discours de l'opinion et son émergence. Ce dernier qui prend forme au contact des oeuvres et de l'exposition, donc du discours expographique et de ses particularités, se dévoile de diverses manières. La fréquentation des expositions, de façon plus ou moins assidue, et l'usage répété de la faculté de juger permettent au public des Salons de développer une opinion basée sur les conventions, la comparaison et la critique des oeuvres ou de l'exposition.

4.3.1 L'importance de l'opinion personnelle

L'opinion personnelle s'exprime et prend au fil des commentaires diverses formes ; celle de l'auteur ou du moi subjectif, celle sous-jacente, de l'autre ou du compagnon de visite qui s'ébruite à peine, ou, enfin, celle manifeste et qui se déploie par l'entremise des publications. Diverses astuces vont être exploitées par les auteurs pour rendre palpable cette opinion implicite ; espace de dialogue ou divulgation de l'opinion des autres visiteurs, tandis que l'influence de l'opinion de l'autre ou des autres marquera cette opinion explicite. Un regard sera porté sur chacun de ces aspects pour les quatre Salons à l'étude afin de cerner les particularités qui les définissent singulièrement. Dans son Salon de 1767, Diderot exprime bien l'existence de cette diversité d'opinions qui prend forme au contact d'œuvres d'art lorsqu'il affirme :

Il me prend envie, mon ami, de vous démontrer que, sans mentir il est cependant bien rare que nous disions la vérité. Pour cet effet, je prends l'objet le plus simple, un buste antique de Socrate, d'Aristide, de Marc-Aurèle ou de Trajan, et je place devant ce buste l'abbé Morellet, Marmontel et Naigeon, trois correspondants qui doivent le lendemain vous en écrire leur pensée. Vous aurez trois éloges très différents ; auquel vous en tiendrez-vous ? Sera-ce au mot froid de l'abbé ? ou à la sentence épigramme, à la phrase ingénieuse de l'académicien ? ou à la ligne brûlante du jeune homme ? Autant d'hommes, autant de jugements. (ADHEMAR 1763 : 89).

Outre la réalité de l'opinion qui s'exprime diversement pour chacun, Diderot souligne les différentes manières de le faire, et par-dessus tout, il sous-entend que l'opinion de ces trois représentants « officiels » influence le jugement de la tierce personne. Cette dernière pourra calquer son sentiment sur l'un d'eux ou se former sa propre opinion à partir de celles des autres. Ce sont ces échanges entre visiteurs et/ou auteurs qui permettent de définir le champ discursif de l'opinion au Salon. L'auteur poursuit en expliquant justement que chacun possède le jugement parfait, mais que c'est l'usage, la sélection faite au sein de cette vérité qui définit notre opinion personnelle. Ainsi, le champ discursif commun prend forme à partir des opinions diverses qui s'échangent dans cet espace public et, inversement, les visiteurs vont tirer de ce discours collectif des éléments pour se former leur propre opinion.

4.3.1.1 L'opinion de l'auteur

L'opinion personnelle s'exprime clairement dans les écrits sur le Salon durant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle. La critique d'art qui se définit au cours de cette période possède une caractéristique commune à tous les auteurs, celle d'exprimer leurs opinions dans leur texte critique. Ce sentiment qui se dévoile sous différentes formes, telles que l'usage du « je », marque fortement l'expression de l'individualité des auteurs et permet toujours de sentir le pouls propre à chacun. De simples formulations, telles que : « C'est à mon goût » (JOLLET 2001 : 323), « Je crois » (GRIMM 1877-1882 : t. II, 280) ou « Cette tête est, à mon gré, un chef-d'œuvre » (GRIMM 1877-1882 : t. II, 281), balisent les caractéristiques employées pour l'expression de soi. En 1753, Marc Antoine Laugier exprime à quel point l'affirmation d'une opinion personnelle entière et intacte demande une introspection : « Je ne sçai si c'est vanité ou raison ; mais en fait de Tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions : j'interroge mon âme, ses mouvemens sont les seuls Experts qui me décident » (LAUGIER 1753 : 6). La volonté de conserver la pureté de ce jugement révèle combien la quête du développement d'une opinion personnelle peut devenir centrale et liée au monde de l'art. De plus, ce même auteur partage avec son lecteur les effets qu'engendre le discours expographique sur sa vision d'une oeuvre de Van Loo : « Le premier Tableau qui a fixé mes regards en m'inspirant une attention involontaire, représente la dispute de saint

Augustin contre les Donastites à la fameuse Conférence de Cartage⁵ » (LAUGIER 1753 : 10). Le pouvoir discursif de l'exposition amène cet auteur à se positionner et à exprimer sa propre vision des choses, car les oeuvres de Van Loo constituent une zone influente de l'accrochage des tableaux au Salon en 1753 (Figures 3.1 et 3.7). D'autres commentaires permettent de cerner la complexité et la volonté des auteurs de saisir l'entièreté et la singularité de leur point de vue, tels que La Font de Saint-Yenne qui écrit : « Et quand même ma supposition serait une vérité, le Peintre aurait dû supprimer cet objet désagréable et inutile dès qu'il ne pouvait instruire le spectateur d'une circonstance si peu intéressante » (JOLLET 2001: 279). L'auteur donne ainsi son point de vue sur ce que l'artiste aurait dû faire afin de produire une œuvre qui ne contiendrait que des éléments braux et utiles.

L'expression de soi continue à se faire fortement sentir au Salon de 1767⁶. L'opinion de l'auteur se dévoile aussi clairement et sous de multiples facettes. Diderot écrit, par exemple :

Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien ; mes descriptions, parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse emporter fidèlement autant de compositions diverses : mon jugement, parce que je vous le dis avec toute ma franchise. S'il m'arrive d'un moment à l'autre de me contredire, c'est que d'un moment à l'autre j'ai été diversement affecté, également impartial quand je vous loue et que je me dédis d'un éloge, quand je blâme et que je me dépars de ma critique. Donnez un signe d'approbation à mes remarques lorsqu'elles vous paraîtront solides, et laissez les autres pour ce qu'elles sont. Chacun a sa manière de voir, de penser, de sentir ; je ne priserai la mienne que quand elle se trouvera conforme à la vôtre (ADHEMAR 1763 : 273-274).

⁵ (n. 44, chap. II).

⁶ Au niveau de l'expression de soi : « La nécessité d'une régénération s'impose : elle s'appuiera sur la définition d'une instance critique nouvelle, plus sensible que la seule raison, mais de nature essentiellement affective et morale et en cela distincte de la simple sensibilité. Cette instance, c'est le sentiment. C'est en ces sens qu'on peut repérer à partir du milieu du XVIII^e siècle l'émergence d'une critique « sentimentale », qui ouvre la voie à un nouveau regard sur la création et sur l'œuvre elle-même, intéressant à la fois hiérarchie des arts, le statut de l'artiste, la définition du beau et celle du plaisir esthétique » (DASSAS 2002 : 13).

Le jugement de Diderot s'affirme en mouvement et toujours en changement, et ce, selon la manière dont les oeuvres et l'exposition l'affecte, tel qu'il le précise. Comme il s'adresse directement à Grimm et considère que ce dernier ne reproduira pas textuellement ses propos dans la *Correspondance Littéraire*⁷, Diderot se sent libre d'exprimer son point de vue et de faire connaître son opinion personnelle. La plupart des auteurs expriment leur opinion sans prétendre déterminer ou influencer sur le jugement des autres ou sur le discours plus commun. Ils veulent simplement donner leur point de vue sur ce qu'ils voient au Salon et perçoivent une certaine légitimité dans l'expression de ce dernier :

L'exposition des tableaux au Salon du Louvre a pour les artistes le double avantage de réveiller leur émulation et de leur apprendre ce que le public pense : mais il peut n'être pas inutile qu'un homme obscur, sans prétention et sans cabale, publie ses réflexions bonnes ou mauvaises et dise du fond de la retraite à des artistes qu'il ne connaît pas, tout ce que l'ami le plus zélé et le plus sévère aurait pu lui dire. Voilà ce que j'ai osé tenter cette fois et ce que j'entreprends encore. Je n'ai pas l'orgueil de me dire connoisseur, ni de donner faussement mes opinions pour les décisions d'une société nombreuse (MATHON DE LA COUR 1767 : 233-234).

L'auteur sent que derrière la publication de ses jugements existe une forme de bien-fondé. Il ne considère pas ses remarques comme une fin en soi, mais plutôt comme une vérité bonne à dire et à entendre, et ce, toujours dans le but légitime du progrès de l'art que prône l'Académie pour l'avancement de la peinture et de la grandeur française ; projet politique de l'institution royale parisienne pour marquer sa suprématie dans le domaine des arts sur le reste de l'Europe. Cette justification que certains auteurs adoptent lors de la publication de leurs commentaires s'incarne dans les changements qui apparaissent au sein de la communauté artistique et, plus largement, dans l'esprit des visiteurs du Salon, tels que l'éducation et la formation d'un public hétérogène et pluriel. De plus, elle personnifie la tentative de réforme que l'Académie institue au milieu du XVIII^e siècle.

⁷ Diderot écrit dans les premières lignes de son Salon de 1759 : « Voici à peu près ce que vous m'avez demandé. Je souhaite que vous puissiez en tirer parti » (ADHÉMAR 1957 : 63). Il est clair que Diderot s'attend à ce que Grimm retravaille son texte et sa critique. De plus, Diderot affirme dans les dernières lignes de ce même Salon : « Tâchez de réchauffer cela et me tenez quitte » (ADHÉMAR 1957 : 69).

Avec le Salon de 1779 apparaît une nouveauté, qui s'exprimera encore davantage en 1785, celle de l'anonymat des auteurs et de la justification assidue de l'expression d'une critique. L'opinion ne se dit plus simplement, elle s'exprime précisément et se légitime par divers moyens dont la démonstration de l'érudition et de l'impartialité des propos de l'auteur :

Je ne suis point un Artiste ; je n'ai pas même le petit amour propre de m'annoncer pour ce qu'on appelle vulgairement un *Connoisseur*. D'après cet aveu, peut-être allez-vous, Monsieur, me taxer de témérité d'oser entreprendre de juger les productions des Arts. Cependant, loin que cet acte de franchise doive former un préjugé défavorable à la justesse de mes observations, c'est par cet aveu même que je prétends leur donner quelque poids & quelqu'autorité. Faut-il donc nécessairement être Peintre, Adepté ou Connoisseur, pour pouvoir prononcer sur les beautés ou les défauts que présente un Tableau ? Je pense, au contraire, que ces deux classes d'hommes [artiste et connoisseur], dont je m'exclue, sont précisément celles où se rencontre plus de faux jugemens, plus d'admiration exclusive, plus de partialité dans la critique (GROSIER 1779 : 1-2).

L'opinion personnelle est ainsi toujours remise en question, mais, surtout, c'est le statut de celui qui l'émet qui peut poser problème. Grosier fournit à son jugement la légitimité d'exister en s'excluant des deux catégories d'auteurs dont il décrit l'opinion ouvertement. De plus, il témoigne de la reconnaissance du Salon comme un espace public où tous ont droit à la liberté d'expression.

Dans un autre ordre d'idée, certains auteurs répondent à des commandes de personnes trop éloignées de Paris pour visiter l'exposition. À cette occasion, le critique doit faire revivre le Salon au moyen de la description des oeuvres et des émotions qu'elles provoquent : « Vous exigés que je vous rende compte de sensations que j'ai éprouvées à la vue des nouvelles productions qui viennent d'être exposées au Louvre » (DELOYNES 1980-0230 : 751). L'opinion qui s'exprime, reste toute personnelle et se base essentiellement sur les sensations et les sentiments qui naissent lors de la visite. Le discours expographique exerce donc dans ces moments son pouvoir sur le regard du visiteur. L'auteur de ce commentaire, publié dans le *Mercur de France* en 1779, termine en précisant :

Puisse ce simple exposé vous donner une idée suffisante d'un spectacle qui, étant fait pour les yeux, peut difficilement être transmis par le discours. Aussi c'est votre absence qui m'autorise à vous entretenir des plaisirs et des sentimens que j'ay éprouvé à l'aspect de ces beaux arts ; car nos opinions, nos éloges et nos critiques sont bien inutiles pour ceux qui peuvent jouir de leurs productions (DELOYNES 1980-0230 : 784).

Le critique souligne ainsi les limites du discours écrit pour exprimer les sensations ressenties pendant la visite du Salon et l'impossibilité de rendre la réalité de l'exposition et des oeuvres par l'entremise des mots. Par contre, il constate le bien-fondé de sa propre perception, de l'expression de son opinion personnelle pour ceux qui ne peuvent voir les oeuvres. L'importance que prend l'opinion de l'auteur devient ici primordiale pour le lecteur. L'auteur du *Journal de Monsieur*, aussi sollicité pour mettre en relief son point de vue, écrit à son interlocutrice qui veut visiter l'exposition non pas avec le Livret à la main, mais bien avec les commentaires de l'auteur : « Arrêtes-vous aussi de préférence aux compositions de M. Wille⁸; son Braconnier, ou je me trompe, vous plaira. Son Tableau des Femmes de la Ville qui boivent du lait à la campagne⁹, ne vous intéressera pas aussi long-temps » (BORGNE 1779 : 135). L'opinion de l'auteur devient un guide pour le regard de la visiteuse.

L'usage du « je » demeure le meilleur moyen de représenter la singularité d'un jugement comme le font de multiples auteurs tels que : « je désirerais » (DELOYNES 1980-0216 : 14), « J'aime cet Artiste » (DELOYNES 1980-0207 : 18), ou « J'ai regretté de ne pas voir » (BORGNE 1779 : 136). Pourtant, tout en exprimant son point de vue, la tendance à camoufler son identité est plus grande en 1779 qu'au cours des années antérieures, 1753 et 1767, mais ne dépasse en rien la réalité de 1785 (Appendice D). La constatation que plus de la moitié des auteurs en 1785 préfèrent demeurer anonymes mène à formuler un questionnement sur cette réalité. Pourquoi ? Qu'est-ce qui détermine cette réticence à s'affirmer ouvertement et en son nom ? Est-ce que l'expression de l'opinion personnelle est devenue plus difficile avec le temps ? De toute évidence, la disparition du « je », et non de son expression, reste conforme aux années 1780 où toute expression d'une opinion vise à être publique (MAZA 1997). Pour ce faire, une ligne de conduite est mise en place par les critiques et les

⁸ *Le Seigneur indulgent et le Braconnier* (n. 87, chap. III).

⁹ « Des Dames de la Ville allant boire du lait à la Campagne. / 2 pieds 2 pouces de haut, sur 2 pieds 10 pouces de large », sous le numéro 150 (JANSON 1977-1978 : 1779, 31).

commentaires en 1785 en témoignent : « Impartialité, vérité, décence : voilà les guides que nous suivrons » (JOURNAL GENERAL 1785A : 2).

Cette vision de l'impartialité qui doit chapeauter l'expression des jugements est reprise dans la majorité des écrits de cette année-là. Les auteurs vont tenter par différentes stratégies de démontrer que leur jugement personnel se base sur des critères préétablis et sur des connaissances artistiques reconnues et accréditées (DELOYNES 1980-0327 : 4). L'expression de l'opinion personnelle peut ainsi se structurer au moyen d'éléments, de caractéristiques précises de l'oeuvre ou de connaissances esthétiques : c'est-à-dire de la convention de caractères, donnant ainsi un poids aux sentiments exprimés par le commentaire : « Je crois, que le style est négligé, sauvage, & même un peu bizarre. La couleur n'en est pas mauvaise, mais sans harmonie ; le pinceau trop facile, & pas assez moëlleux, ce qui, de loin, forme une grande sécheresse » (DELOYNES 1980-0327 : 10), ou « Un Amateur ignorant peut admirer des fantômes ; mais un homme instruit des procédés d'un art, distingue parfaitement ce que le hasard a produit, de ce qui a coûté des réflexions » (ANONYME 1785 : 43-44). Les connaissances que semblent posséder les auteurs ou celles sur lesquelles ils s'appuient deviennent une marque de qualité, de légitimation et, surtout, définissent une certaine objectivité dans l'expression de leur jugement. C'est peut-être la peur de ne pas réussir à exprimer une opinion forte et bien construite : vraie, impartiale et décente, qui incite les auteurs à écrire sous l'anonymat. On peut aussi se dire que le public qui a acquis des connaissances avec les années devient plus exigeant et accepte moins l'expression d'un jugement rapide et irréfléchi. Cependant, certains n'ont pas peur de s'exprimer ouvertement et clairement :

Œil fixe, bouche béante, je restois immobile sans oser respirer ; j'entendois le sifflement des vents & le fracas des vagues qui se brisoient contre les rochers ; revenu un peu de mon effroi, une tendre pitié parloit à mon ame en faveur des malheureuses victimes que la mer avoit englouties : après avoir eu mille peines à échapper moi-même à la fureur des flots, je m'empressois, autant que mon épuisement pouvoit me le permettre, à donner des secours à mes compagnons d'infortunes : mon extase enfin étoit si grande, que tout ce qui passoit autour de moi m'étoit absolument étranger (GORSAS 1785A : 20-21).

Les effets que provoque le discours expographique sont évidents et l'auteur ne se gêne pas pour l'exprimer. Il se sert de ses sensations pour exprimer les effets que provoque la vue d'un des tableaux de Vernet¹⁰. La mise en exposition dicte ainsi son propos et marque indéniablement la formation de son opinion qui reste tout à fait personnelle. Du reste, il convient de voir dans ce témoignage l'influence de la littérature romanesque¹¹.

4.3.1.2 L'opinion sous-jacente

Les commentaires et comparaisons entre les œuvres qui apparaissent dans les critiques démontrent que l'opinion prend place dans et par le texte. Les auteurs développent une opinion personnelle à travers les expériences qu'ils éprouvent lors de la visite du Salon, et l'expriment, entre autres, au moyen de leurs écrits. L'opinion des auteurs est palpable et facilement détectable par les remarques et l'implication personnelle qu'ils évoquent dans leurs commentaires. Ce qui est moins évident à déceler, c'est l'opinion des autres particuliers qui visitent aussi l'exposition, soit l'opinion sous-jacente. Les auteurs vont tenter de pallier à cette difficulté par l'entremise de divers stratagèmes, dont la construction de dialogues qui s'installent à certains moments entre les visiteurs :

Je ne sçais de qui est le Narcisse qui se mire dans l'eau¹² ; dans le tems que j'étois à l'examiner, une jeune Dame fort aimable s'écria : je ne vois pas ce que cet homme a de si beau pour se mirer ainsi, cela fit éclater plusieurs personnes qui étoient au tour d'elle, & je lui dis que je le trouvois très-bien proportionné : je ne me connois pas, reprit-elle à ce que vous appeler proportion ; mais comme son visage paroît faire le sujet de son admiration, j'aurois voulu que l'auteur s'y fût un peu plus attaché (HUQUIER 1753 : 55-56).

¹⁰ *Une marine avec une Tempête, & naufrage d'un vaisseau* (n. 181, chap. II).

¹¹ Comme le constate René Desmoris « Envisagées à ce point de vue, les réactions des critiques, malgré le conformisme de leur vocabulaire, ne sont pas si vides de sens qu'il pourrait sembler au premier abord. Plus leurs jugements de valeurs, nous retiendrons le fait qu'ils ont éprouvé et traduit à leur manière l'importance du genre romanesque » (DESMORIS 2002 : 447-448).

¹² Gabriel-Christophe Allegrain (1710-1795), « Une figure de marbre, représentant Narcisse qui se mire dans l'eau », sous le numéro 58 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 17).

La jeune dame avoue ne pas posséder les connaissances requises pour critiquer précisément les éléments plus faibles de l'œuvre. Pourtant, elle exprime tout de même son point de vue. De ce fait, l'auteur souligne l'importance du jugement de l'autre, l'existence de sa faculté de juger. Ainsi, tout visiteur qui compose le public du Salon a droit à sa propre opinion et son affirmation instaure un espace de dialogue. Pourtant, au Salon de 1753, les commentaires restent très près du discours personnel des auteurs et les échanges avec les autres visiteurs restent inhabituels. La citation d'un compagnon de visite ou d'un simple visiteur n'est donc pas une chose commune. L'expression de l'opinion d'autrui prend place lorsque l'auteur détermine la présence des autres visiteurs et du fait qu'ils expriment eux aussi leur point de vue. Cette technique utilisée pour marquer l'opinion sous-jacente n'est pas encore mise de l'avant de manière soutenue, seuls quelques commentaires relatent la présence des autres visiteurs sous une forme singulière. Par exemple, en 1753, *La Font de Saint-Yenne* est l'un des seuls à signaler ce type d'échange :

Dans les entretiens que j'ai eus avec le Sieur Tocqué¹³, il m'a donné par le détail prodigieux de ses observations et de ses études profondes sur les effets de la nature, et sur la difficulté de saisir une infinité de nuances fines et délicates qui donnent la mollesse et la vie aux chairs, et surtout à celle du visage, qui échappent quand on croit les tenir et qui décident cependant de la science du peintre et de l'effet du Portrait¹⁴ (JOLLET 2001 : 322).

L'amateur discute donc avec l'artiste afin de mieux comprendre et de mieux se forger une opinion précise sur les œuvres et sur l'exposition. Les connaissances de Tocqué permettent à l'auteur de cerner différents caractères de l'œuvre et de mieux saisir les effets qu'il provoque sur sa perception et le développement de son opinion. Malgré les quelques exemples proposés, il est clair que les discussions qui germent au sein du Salon en 1753 entre les

¹³ Louis Tocqué (Paris, 1696-1772), « Fils d'un habile peintre d'architecture, il fût l'élève de Nicolas Bertin, puis de Hyacinthe Rigaud. Il a commencé à peindre fort jeune et avec succès. Agréé à l'Académie le 13 août 1731, il fût académicien le 30 janvier 1734, sur les portraits de Galloche et du sculpteur Jean Louis Lemoyne [...] De 1737 à 1759, il envoya cinquante portraits aux expositions de l'Académie [...] Louis Tocqué a eu le rare mérite de maintenir le portrait sur le terrain de la vérité. Les attitudes qu'il donne à ses personnages sont simples et naturelles. S'il n'atteignit jamais la maîtrise d'un Quentin de la Tour, cependant il a laissé des portraits habiles et véridiques des personnages de son temps » (BÉNÉZIT 1999 : vol. 13, 688-689).

¹⁴ Tocqué, *Le Portrait de Madame Danger* (n. 29, chap. II).

visiteurs se présentent dans la majorité des écrits critiques sous une forme plus générale et anonyme : « Il ne faut pas cependant douter pour cela de la vérité de mes éloges, puisque j'ai suivi la voix du Public » (HUQUIER 1753 : 65). L'espace de dialogue se modèle lentement et se met en place petit à petit.

Au Salon de 1767, l'espace de dialogue demeure encore assez secondaire dans l'ensemble tout comme en 1753. Il prend place marginalement au sein du discours de Diderot qui met en scène des échanges et des discussions qu'il aurait eus avec certaines personnes. Par exemple, une partie de son commentaire de 1767 se fonde sur une conversation entre deux hommes qui discutent des œuvres, des artistes et de la production artistique (ADHEMAR 1963 : 121). De plus, Diderot termine son Salon de 1767 en relatant une discussion entre deux personnages dont il a été témoin :

Ce jugement [...] a donné lieu à une scène assez vive entre Marmontel et un jeune poète appelé Chamfort, d'une figure très-aimable, avec assez de talent, les plus belles apparences de modestie et la suffisance la mieux conditionnée. C'est un petit ballon dont une piquure [*sic*] d'épingle fait sortir un vent violent (ADHEMAR 1963 : 340).

La présence de ces échanges témoigne de la volonté de Diderot d'affirmer son opinion face à celle d'une autre personne, de présenter d'autres points de vue que le sien, permettant ainsi à ses lecteurs de mieux saisir l'ampleur et l'ambiguïté que fait émerger l'opinion. Notons au passage que les interlocuteurs de Diderot ne sont peut-être pas toujours informés du fait qu'il écrit ses commentaires de Salons, ce qui leur permet d'affirmer plus volontairement leur opinion. Diderot marque indéniablement cette tangente qui amène l'espace public du Salon de s'exprimer et de prendre sa place, et à l'opinion de l'autre de se définir progressivement. Diderot parcourt, entre autres, certaines sections du Salon en compagnie des peintres eux-mêmes. Il reprend une discussion qu'il aurait eue avec Lagrenée l'aîné à propos d'un tableau de la série des quatre états, *Le Clergé*¹⁵ : « Mais me répond l'artiste, vous ne savez donc pas que ces vertus sont des dessus de porte, pour un receveur général des finances. Je hausse les épaules et je me tais, après avoir dit, à Mr de La Grenée un petit mot sur le genre allégorique » (ADHEMAR 1763 : 92). Par ces rencontres, Diderot suggère qu'il discute avec

¹⁵ (n. 80, chap. II).

les gens qui se trouvent sur place, dont les artistes eux-mêmes, ce qui donne à son propos un accent singulier de vérité et de proximité avec les peintres et leur production. De plus, il rapporte les commentaires des visiteurs lorsqu'il sent que cela peut apporter un point de vue différent ou que cela peut asseoir sa propre conception des choses : « Boucher m'arrêta par le bras, et me dit : Regardez bien ce morceau ; c'est un homme que cela » (ADHEMAR 1763 : 271). Le point de vue de l'autre, particulièrement des artistes dans ces deux cas, possède donc une réalité qui lui est propre. Sa diffusion lui confère un poids et une autonomie qui permettent à Diderot de mettre en valeur son propre point de vue, ainsi que son autorité, le respect et l'attention que lui portent les artistes

De plus, Diderot parcourt les tableaux de Vernet en compagnie d'un abbé, instituteur, et de ses élèves : « Nous voilà partis ; nous causons, nous marchons » (ADHEMAR 1963 : 129). Les souvenirs qui découlent de cette promenade, réelle ou fictive, lui permettent de se déplacer conceptuellement dans les tableaux de Vernet lorsqu'il écrit son Salon. Pour ajouter du poids à cette promenade, il mentionne même quelques éléments de leur conversation : « Cher abbé, il y a longtemps que nous conversons ; vous m'avez entendu, compris ? – je crois ? – Très-bien » (ADHEMAR 1763 : 154). Réels ou imaginaires, ces échanges déterminent et construisent le discours d'opinion singulier de Diderot. Les autres critiques du Salon de 1767 ne visitent pas nécessairement le Salon seul, mais la présence d'autres visiteurs et l'expression de leur opinion personnelle sont moins précises. Seuls des commentaires tels que : « Quelques personnes ont demandé pourquoi la fièvre qui colore l'incarnat le plus vif du visage de cet enfant réclamé par sa mère, a verdi le corps¹⁶ », verbalisent l'opinion sous-jacente et rendent palpable cette faculté de juger et de formuler une critique que possède les autres spectateurs (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 81). De plus, l'auteur fait remarquer à quel point les échanges permettent au public de développer leurs connaissances et, ipso facto, leur faculté de juger.

La tendance à inclure d'autres compagnons de visite au commentaire critique tend à s'accroître et les écrits sous forme de dialogues deviennent plus courants pour les Salons de 1779 et 1785. Les interactions entre les comparses déterminent l'opinion que chacun

¹⁶ Doyen, *Le Miracle des Ardents* (n. 71, chap. II).

développe (DELOYNES 1980-0205 ; DELOYNES 1980-0206). Une grande partie des textes critiques de 1779 sont justement construits sous la forme de dialogue : un échange entre deux ou plusieurs personnes, réelles ou fictives. En fait, ce type de commentaires devient de plus en plus répandu et vient appuyer la dynamique de l'image du Salon comme espace public et lieu d'échanges d'idées et d'avis (DELOYNES 1980-0205 ; DELOYNES 1980-0206 ; DELOYNES 1980-0207 ; LAUS DE CLAUSEAU 1779 ; LEFEBURE 1779A). L'expression du jugement de chacun prime et démontre la diversité des opinions personnelles que stimule le Salon et qui s'y développent. Par exemple, la critique *Janot au Salon ou le Proverbe* est construite autour d'un dialogue qu'entretiennent quatre personnages. Les deux figures principales, Janot et Suzon, rencontrent durant leur visite le peintre Hogart et un autre artiste qu'ils surnomment *Croquetel*, qui pourrait bien être Gabriel de Saint-Aubin : « Approchons ; nous pourrons tirer parti de la conversation de ces deux originaux aussi différents dans leur façon de penser que dans leur manière de peindre. L'un trouve tout à louer ; l'autre tout à reprendre » (LEFEBURE 1779B : 6). Même à l'intérieur de ce type d'écrit construit autour d'un dialogue, la présence des visiteurs extérieurs à la discussion de départ marque les commentaires. Un dernier échange entre Croquetel et Hogart sert de mot de la fin de ce récit animé :

CROQUETEL

[...] Les observations, d'ailleurs, que vous vous êtes permises sur plusieurs Tableaux au Salon, prouvent assez la vérité du proverbe : *la Critique est aisée, & l'Art difficile*.

HOGART

Je crois mes observations justes ; au reste je ne vous dirai point, pour vous les faire adopter, que ce sont celles du Public, & que je l'ai consulté de peur que M. Janot ne me demande : *où loge le Public ?* (LEFEBURE 1779B : 32).

Hogart avoue qu'il a consulté le public et que de cette manière il s'est informé et imprégné de l'opinion sous-jacente présente au Salon pour construire sa propre perception. L'auteur met ainsi en scène une diversité de point de vue. Le même phénomène se produit dans *Le Mort vivant au Sallon de 1779*, où l'auteur rapporte qu'il visite l'exposition avec un homme décédé depuis 40 ans. Il relate et cite quelques bribes de leur conversation et souligne l'attention que son compagnon accorde au jugement des autres personnes présentes au Salon tout en se moquant du vocabulaire des connaisseurs qui diffèrent de celui qu'il a connu jadis :

Au lieu de me dire son sentiment, il s'amusoit à écouter la foule des juges ; il entendit en souriant des gens de toutes les espèces, pérorer sur les tableaux ; il vit que les prétendus connoisseurs s'étoient fait sur la Peinture un petit ramage tout à fait plaisant. On parloit des *balancemens*, des *contours moëlleux*, des *teintes suaves*, du *trait coulant*, de la *distribution des lumières*, de la *pondération* des figures. « Voilà, me dit-il », bien des choses, il n'y a que l'*ame* dont on ne parle point (LESUIRE 1779 : 14).

L'opinion mise de l'avant par cette foule paraît peu crédible aux yeux de l'auteur, pour qui ces bruits ne font référence qu'à un paillement insignifiant. Pourtant, son acolyte porte attention aux différentes opinions qui se disent, et relate les qualités, basées sur des éléments crédibles et constitutifs de la production artistique ; les caractères des oeuvres, qui ressortent de l'expression de ces affirmations. L'opinion des visiteurs est ainsi individualisée et permet de saisir la complexité et la diversité des opinions qui émergent et qui forment, par les interactions, une partie du champ discursif commun. De la même manière, l'auteur Borgne du *Journal de Monsieur* signale la présence des autres visiteurs et soulève les échanges qu'il amorce avec eux au cours de sa visite :

Comme je faisais remarquer à quelqu'un que la tête de la Fermière était peu maniérée : Que voulez-vous, me répondit-il ? c'est encore une tête de Wille¹⁷. Monsieur, ai-je dit à celui qui m'a fait cette réponse *turlupine*, ne parlons point des arts en calembourgs : & je passai tout de suite à l'examen des jolis morceaux de M. Bounieu (BORGNE 1779 : 135).

En plus de démontrer que les gens discutent entre eux et expriment leur point de vue sans vraiment se connaître, les échanges, relevés par les auteurs, permettent de cerner les différents types d'opinion qui émergent au Salon. L'auteur de la *Correspondance secrète* écrit justement :

¹⁷ *Des dames de la Ville allant boire du lait à la Campagne* (n. 9, chap. IV).

J'ai différé long-temps à vous parler des tableaux exposés cette année au *Sallon* du Louvre. Les clameurs des enthousiastes me rendoient incertain sur mon propre sentiment. J'entendois de toutes parts crier au miracle, & je ne voyois rien de merveilleux. Enfin comme les éloges prodigués aux productions dont notre Académie fait trophée, n'ont point changé ma façon de penser, je crois devoir vous en faire part. [...] *De père en fils*, si j'ose le dire, ou pour parler plus exactement, *de Professeurs en élèves*, nos peintres se sont transmis une dureté de touche, souvent une gaucherie de composition, & sur tout, car il y a beaucoup d'exceptions à faire sur ces deux premiers points, un coloris absolument factice & tout à fait différent de celui de la nature (CORRESPONDANCE SECRETE 1779 : 304).

Dans ce commentaire, l'auteur énonce la présence du propos des autres et souligne les effets qu'il exerce sur sa propre vision des choses, même s'il s'abstient de le récupérer. Il croit en ses idées et tient à les mettre de l'avant pour démontrer la justesse et la précellence de ces dernières sur celles d'autrui, sur l'opinion sous-jacente qui émerge au Salon. Pour appuyer son point de vue, l'auteur utilise ses connaissances et certains des caractères de la peinture pour appuyer la validité de son jugement.

Tout comme en 1779, les écrits critiques du Salon de 1785 sont rythmés par une diffusion plus marquée de la diversité des jugements et des sentiments sur les oeuvres et l'exposition en plus d'avoir une plus forte propension à l'anonymat. L'auteur de *Minos au Sallon* relate justement les réflexions des personnes qui sont présentes en même temps que lui dans l'exposition et des discussions qui en découlent. Il fait part, entre autres, d'une remarque qu'il entend concernant le tableau *Arrie*¹⁸ de Vincent :

Oh bon Dieu, bon Dieu ! qu'est-ce que tout cela ? disoit quelqu'un avec indignation. Est-ce que le beau noir tient au grand mérite ? Est-ce que le jour ne doit plus éclairer le côté sur lequel porte la lumière ? Est ce que la couleur d'un homme doit ressembler à celle d'une borne ? Est-ce que les femmes qui ont tant de démangeaison de parler, ne doivent plus rien dire ? J'arrêtai sa volubilité, & lui demandai le motif de ce transport. Le motif, me dit-il ? Voyez, & faites-moi raison de tout ceci. J'examinai en effet, & je convins avec lui que le Tableau étoit trop sombre, qu'il n'avoit qu'un faux jour, que la chair de Paetus ressembloit à la terre cuite, & qu'Arrie étoit sans ame. L'Auteur n'en conviendra pas : mais en est il d'assez juste pour se condamner ? (M.L.B.D.B. 1785 : 19).

¹⁸ (n. 179, chap. II).

L'attention de l'auteur est captée par l'expression de l'opinion de l'autre, une discussion et une réflexion sur les qualités et les caractères des œuvres se mettent en place, permettant ainsi à l'auteur de développer sa propre idée. Les écrits critiques au Salon de 1785 confirment ainsi la présence de cet espace de dialogues et d'échanges qui s'installe au Salon. Le tableau *Le Serment des Horaces* de David¹⁹ devient un lieu effervescent pour les discussions :

Il pourrait se faire qu'il y eût quelque chose de vrai dans toutes ces critiques²⁰, et le tableau de M. David n'en serait pas moins, je le répète, un chef-d'œuvre, ce qui ne signifie pas un ouvrage sans défauts, mais un ouvrage qui enchante, transporte, ravit tellement que le spectateur n'a pas le temps de s'en apercevoir d'abord, ne les observe ensuite qu'à la discussion (FORT 1999 : 296).

Le Salon est un lieu où les sentiments s'expriment, où les conversations font partie du plaisir de visiter l'exposition et où l'opinion de chacun peut ainsi s'énoncer, se développer et prendre forme, car elle leur permet de verbaliser et de théoriser les effets produits par les œuvres et l'exposition.

Le dialogue s'associe à l'expérience de la visite du Salon et marque le développement des commentaires qui vont même jusqu'à exploiter le thème dans les titres de leurs écrits. *Le Frondeur ou dialogues sur le Sallon* de 1785 utilise justement ce procédé narratif pour construire son propos autour d'une discussion en trois parties entre deux personnages : le peintre et le frondeur (ANONYME 1785). Les deux premiers segments se construisent autour des intérêts des personnages, où on peut supposer que la mise en exposition joue son rôle²¹, tandis que dans la dernière partie du texte, les deux compagnons inscrivent dans leurs remarques une grande part de comparaison pour développer leur point de vue à partir de poèmes²². Les diverses méthodes qu'exploitent les auteurs pour confirmer et donner du

¹⁹ (n. 152, chap II).

²⁰ L'auteur rapporte des propos qu'il a entendus, mais ne fournit aucune information sur qui les a émis.

²¹ Par exemple, « *Le Frondeur*. Je vois encore ici des hommes de talent traîner leur petit bout de chaîne. *Le Peintre*. Expliquez-vous ? *Le Frondeur*. Ce Tableau de Manlius Torquatus [Berthélemy (n. 165, chap. II)] tient de près aux vieilles maximes, au goût suranné; c'est précisément une palette garnie » (ANONYME 1785 : 17).

²² « *Le Frondeur*. [...] Lorsque je lis Colardeau [Charles-Pierre Colardeau (1732-1776), poète français], lorsque je regard le tableau de M. Vien [*Retour de Priam* (n. 143, chap. II)], je me dis

poids à leur propos dénotent une volonté de mieux maîtriser le langage critique et de parfaire son rôle au sein du monde artistique. De plus, les échanges permettent de mettre de l'avant les connaissances de chacun et de développer un argumentaire riche et soutenu. La rencontre d'opinions divergentes devient une des méthodes les plus efficaces pour construire un dialogue riche et pertinent, comme le font remarquer les deux personnages qui forment le dialogue du texte *Impromptu sur le Salon des tableaux* :

ÉRASTE.

Je vous suis volontiers, & me sens en humeur
De m'amuser des traits de votre esprit railleur ;
Votre défaut n'est pas d'être panégyriste ;
Egayez-vous ; malheur à l'ouvrage, à l'Artiste ?
Riez à leurs dépens ; &, soit, dit entre nous,
Peut-être aussi tout bas rirai-je un peu de vous.
Vous allez à coup sûr trouver tout détestable ?

DAMIS

Qui, moi ? Me croyez-vous assez peu raisonnable,
Pour affecter l'ennui de ces gens dégoûtés
Qui cherchent une faute où brillent cent beautés ?
Non, non ; gardons-nous bien d'une triste manie ;
Rendons un pur hommage aux talents, au génie ;
Prévenons-nous pour eux ; qui veut les bien juger,
Doit d'abord les chérir & les encourager
(DELOYNES 1980-0338 : 5).

Ce procédé rhétorique utilisé par cet auteur, lui permet d'exprimer plus largement les divers types d'opinions qui s'expriment au Salon. L'auteur marque ainsi le point de vue de l'un des personnages face à celui de l'autre, chacun possédant ses particularités et sa personnalité pour l'exprimer. Les dialogues ou discussions qui tournent autour des Salons permettent aussi d'élargir le public de ces expositions et les effets que cette dernière engendre. L'un des auteurs rapporte une discussion qu'il a eue au sujet du Salon, avant de s'y rendre, avec un médecin lors d'une consultation :

alternativement : ses vers son corrects; son dessin n'est pas repréhensible; il accouple avec douceur les mots, il assortit prudemment les couleurs » (ANONYME 1785 : 61).

Nous avons parlé ensemble du Salon de Peinture qui attire aujourd'hui la foule de curieux. Mon Esculape m'a juré que plusieurs des morceaux qu'on y voyoit étoient doués de vertus *magnétiques* : ce sont apparemment ceux qui fixent le plus les regards du Public (DELOYNES 1980-0341 : 3-4).

L'échange entre ces deux personnages dans un lieu autre que celui du Salon carré démontre que l'espace public de l'exposition s'étend hors de ses murs par la discussion. Outre l'opinion plus collective qui s'intègre fortement à ce commentaire, l'expression de l'opinion personnelle de l'auteur comme des autres visiteurs est, quant à elle, florissante. De plus, l'auteur fait remarquer le pouvoir qu'exercent les oeuvres sur le regard des visiteurs et, indirectement, sur le jugement qu'ils s'en font.

La citation d'un compagnon de visite ou d'un visiteur devient pour les auteurs une manière d'exprimer la diversité des points de vue personnels qui prennent forme au Salon. Même si ces remarques ne sont pas toujours réellement instituées par de vraies personnes, comme c'est le cas dans le *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785* où un « somnambule » « pérora beaucoup sur tous les chef-d'œuvres, fort attentivement écouté de la multitude qui l'entouroit » (DELOYNES 1980-0341 : 22), la mise en scène permet de déployer la gamme d'opinions sous-jacentes qui existent et déterminent la singularité de cet espace public.

4.3.1.3 L'opinion manifeste

L'opinion personnelle prend la forme de l'opinion sous-jacente lorsqu'elle s'exprime par la citation du point de vue d'un des visiteurs présents, et celle de l'opinion manifeste quand elle se dévoile plus explicitement par l'écrit ou se conforte par l'approbation d'un tiers ou d'un compagnon de visite. L'influence des autres, de leur vision des choses et surtout des oeuvres et de l'exposition, joue sur la perception de certains auteurs et le développement de leur propre opinion :

Je ne dirai rien du premier²³, parce que, quelque désintéressé que je sois, quelques efforts que j'aye faits pour bien voir, quelque nécessaire que soit l'analogie du jugement avec la sensation, mes idées sont devenues de plus en plus indécises à force d'entendre diversement parler de ce Tableau. La composition de celui du Centenier²⁴ n'est pas du nombre des heureuses ; quelqu'un a déjà dit pourquoi (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 38).

L'analyse des diverses opinions qui se manifestent au Salon semble s'avérer pour cet auteur plus confondante qu'autre chose. Il n'arrive plus à réfléchir par lui-même et à exprimer clairement son point de vue. Le jugement de chacun comporte des vérités bonnes et mauvaises ce qui peut, dans certains cas, provoquer la confusion pour un individu dont l'opinion n'est pas encore fixe et ferme ou dont les connaissances ne sont pas encore assez développer pour approuver ou rejeter les affirmations qui s'expriment au Salon. Le jugement de l'un peut ainsi simplement façonner l'opinion de l'autre, la renforcer ou même la sanctionner.

Ne vous attendez pas ici à une Critique aveugle des Chef-d'œuvres que nos habiles Artistes ont exposés à nos yeux : je n'ai pas laissé passer un seul jour sans aller examiner, & le fruit de mes recherches, n'a pû être que des éloges d'autant plus véritables que le Public a presque toujours partagé mon admiration (HUQUIER 1753 : 2).

L'approbation ou la confirmation de la justesse de ses opinions amène l'auteur à les divulguer sans arrières-pensées, il est sûr de lui et de la validité de son jugement que la foule approuve. L'auteur marque le poids de son propos en spécifiant qu'il a fait des recherches, et que son travail est sérieux. L'opinion manifeste reste tout de même, dans le cas présent, de provenance imprécise et anonyme.

L'intérêt et la pertinence d'un jugement personnel semblent nécessiter quelques fois l'approbation d'autrui ; individu ou entité plurielle. Cette stratégie de communication que les auteurs mettent de l'avant pour cerner, définir et cautionner leur propre opinion est employée par La Font de Saint-Yenne en 1753 : « Vous ce [*sic*] aurez la bonté de me dire, Monsieur, ce

²³ Vien, *Hermite qui dort* (n. 5, chap.III).

²⁴ Vien, *Le Centenier prosterné aux pieds de Jésus-christ* (n.5, chap. III).

que vous pensez sur [ce] que je viens de vous proposer et que j'estime absolument nécessaire ; envoyez-moi vos objections, mais assez fortes pour me balancer au moins les avantages de mon opinion » (JOLLET 2001 : 310). L'opinion du lecteur est directement sollicitée, mais comme le fait remarquer La Font de Saint-Yenne, son argumentation devra être solide, voire basée sur des connaissances, pour être considérée. Diderot, en 1767, sollicite lui aussi l'opinion de son lecteur en l'interpellant sous une forme interrogative : « [...] qu'en dites-vous ? Ne croyez-vous pas que la douleur de cette femme est fausse²⁵, hypocrite, qu'elle fait tout ce qu'elle peut pour pleurer et qu'elle ne fait que grimacer [...] » (ADHEMAR 1763 : 112). Il incite son interlocuteur à se questionner sur sa vision des choses et à formuler son propre point de vue. Il fait reposer son argumentation sur les caractères de l'oeuvre, particulièrement celui de l'expression. Diderot s'attend, lui aussi, à ce que son lecteur se questionne et s'appuie sur des éléments et des connaissances particulières pour approuver ou réfuter son opinion. Par la mise en place d'un questionnement direct, Diderot est en quête d'une approbation de ce qu'il avance. Il utilise ce mode interrogatif à plus d'un endroit tout au long de son commentaire sur le Salon de 1767 :

J'étois au Salon. Je parcourais les ouvrages de cet artiste [La Grenée] ; lorsque j'aperçus Naigeon²⁶ qui les examinait de son côté. Il haussoit les épaules ; où il détournoit la tête ; ou il regardoit ; et sourioit ironiquement. Vous savez que Naigeon a dessiné plusieurs années à l'Académie, modelé chez Le Moine, peint chez Van Loo, et passé, comme Socrate, de l'atelier des beaux-arts dans l'école de la philosophie. Bon, me dis-je, à moi-même. Je cherchais une occasion de vérifier mes jugements. La voici. Je m'approche de Naigeon ; et lui frappant un petit coup sur l'épaule ; eh bien, lui dis-je que pensez-vous de tout cela ? (ADHEMAR 1763 : 113).

Diderot qui écrit d'abord pour une petite communauté cherche à évaluer la justesse de ses opinions auprès de différentes personnes. Il trouve en Naigeon un juge compétent et réfléchi. Il peut ainsi exprimer son point de vue et requérir aux connaissances de ce personnage pour fortifier et confirmer son jugement. La pertinence des remarques de Diderot est démontrée,

²⁵ Lagrenée l'aîné, *Monseigneur le Dauphin mourant, environné de sa famille* (n. 81, chap.II).

²⁶ Jacques-André Naigeon (1738-1810), homme de lettres et philosophe français. Il semble que cette conversation ait vraiment eu lieu comme le souligne Adhémar dans une note en bas de page : « Note de Naigeon dans l'édition de 1798. « Je dois avouer ici que cette conversation entre Diderot et moi n'est point supposée : elle a eu lieu en effet telle qu'il la rapporte » » (ADHEMAR 1763 : 116, note 3).

car elle est corroborée par un individu qui possède les qualités d'un artiste tout en disposant de celles d'un philosophe. Avant de publier officiellement sa critique de Salon dans les *Correspondances littéraires*, les textes sont relus par Grimm. Diderot s'adresse donc particulièrement à ce dernier et lui écrit : « Si mes pensées sont justes, vous les fortifierez de raisons qui ne me viennent pas et de conjecturales qu'elles sont vous les rendrez évidentes et démontrées. Si elles sont fausses, vous les détruirez » (ADHEMAR 1763 : 84). Le jugement de Grimm prévaut sur celui de Diderot qui fait de cette opinion manifeste le juge de sa propre opinion et le filtre pour son expression et sa publication. Par ailleurs, il consent à ce que son ami Grimm enrichisse le texte avec des jugements autres que les siens et qui viennent compléter l'argumentation.

Le comportement des auteurs qui cherchent à corroborer leurs opinions est inhérent au besoin de produire un jugement plus juste, car « La vérité est le point de ralliement » (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 132). Le bon goût se construit au profit de celui qui est à même d'apprécier et de reconnaître la justesse de l'opinion manifeste :

Si dans le cours de cette lettre je me permets quelques remarques, je déclare que je ne les hasarde que d'après les plus habiles connoisseurs et que loin de prétendre flétrir les lauriers accordés au vrai mérite, je n'ai pour but que d'indiquer les moyens d'en obtenir de nouveaux et de plus honorables encore s'il est possible (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 66).

Certains auteurs vont ainsi jusqu'à calquer l'opinion de l'autre pour se l'approprier et ainsi assurer la pertinence de leur point de vue partagé. Dans ces moments, l'opinion de l'auteur s'évapore quelque peu pour prendre la forme d'une opinion plus générale qui émerge du champ discursif commun. L'auteur de *L'Année littéraire* prend toutefois la peine de préciser qu'il ne s'inspire pas d'un seul avis, mais bien de celui de plusieurs. L'expression de l'opinion des auteurs ne disparaît pas, seulement les commentaires intègrent l'opinion manifeste comme modèle de bon goût : « Quelquefois nous oserons parler d'après nous ; souvent d'après des artistes ou des amateurs connus par la délicatesse de leur goût et par la finesse de leur tact » (DELOYNES 1980-1300 : 136). L'auteur du *Journal encyclopédique* accorde aux artistes et aux amateurs une aptitude particulière à formuler une opinion juste et

sensible et il est prêt à se rallier à cette opinion manifeste lorsqu'il considère qu'elle possède toutes les qualités requises et qu'elle est garante de bon goût. Cette méthode génère une source d'instruction pour le développement et la formation de la faculté de juger de ceux qui la considèrent et l'utilisent.

Avec le Salon de 1779, il est possible de constater que tous les commentaires, tous les jugements comptent pour les auteurs, celui du plus grand connaisseur tout autant que celui du plus négligeable des visiteurs. L'opinion de tous devient bonne à entendre, il faut simplement poser un jugement sur ce qui est dit afin de déterminer si l'on doit adhérer ou non à l'impression première :

Le premier auquel la société prêta attention, ne paraissait point content du Tableau de Philopemen²⁷. Il trouvait que l'ami chez lequel il paye les intérêts de sa mauvaise mine, en a un encore plus ignoble. Un autre prétendait qu'Angélilas²⁸ à cheval sur un bâton, ne ressemblait point au portrait qu'en fait l'histoire, qui le peint laid, boiteux, &c. Une petite maîtresse soutenait que le Tableau n° 151²⁹, n'était qu'un sujet d'éventail, & que la Lévite de Madame C Etait manquée. Un élève de M. Lyonnais, blâmait M. le Prince³⁰, de faire des Chiens trop longs ; & une jeune personne, nouvellement sortie du Couvent, demandait si le petit Tableau d'une Femme que l'on saigne au pied, ne représentait point l'opération de la symphyse. Ah ! mon ami, regardes donc ? dit une bonne femme à son mari [...]

[N]ous ferions mieux de nous remettre à l'examen de quelques tableaux, que de nous amuser à écouter de pareilles sottises (LAUS DE CLAUSEAU 1779 : 14-15).

²⁷ Jollain, « Philopoemen, Général des Achéens, invité à dîner chez un Ami, s'y étant rendu seul & le premier, sur pris par la femme de son Ami, qui ne le connoissoit pas pour un des Esclaves du Général qu'elle attendoit. Elle le pria de fendre du bois. L'Ami arrivant sur ces entrefaites & fort surpris, lui dit : eh! que faites-vous là, Pilopoemen ? Je porte, dit-il, la peine de mauvaise mine. *Plutarque* », sous le numéro 115 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 24-25).

²⁸ Hallé, « Un Ami d'Angésilas, Roi de Sparte, l'ayant trouvé à cheval sur un bâton, jouant avec ses enfants, lui en marqua sa surprise; le Roi lui dit : *Ne parlez de ce que vous voyez que lorsque vous serez père*. Elien. Hist. Diverses, 1. XII. Ch. 15. / Ces deux Tableaux [numéro 1 et 2 du livret] ont 3 pieds 7 pouces de large, sur 3 pieds de haut », sous le numéro 2 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 4).

²⁹ Cornélius Van-Spaendonck (1756-1840), « Différentes Fleurs dans un vase de marbre blanc, mêlées avec des fruits, comme ananas, pêches, raisins, &c. / Tableau de 2 pieds & demi de haut, sur 2 pieds de large », sous le numréo 151 du livret (JANSON 1977-1978 : 1779, 31).

³⁰ Jean-Baptiste Le Prince (1733-1781).

L'expression du jugement de cette foule n'est pas toujours considérée comme convenable ou pertinente, mais elle demeure tout de même présente et fait partie intrinsèque de ce champ discursif commun qui se déploie et se modèle au Salon, car aussi singulière et variée qu'elle soit, elle se fonde sur les conventions et possède toujours des points communs avec les autres opinions. Le jugement médiocre est invoqué afin de démontrer la justesse de celle de l'auteur, et ce dernier se positionne en contrepartie de cette opinion manifeste inepte. La diversité des opinions personnelles est ainsi mise de l'avant par les auteurs, car, dans certains cas, elle porte en elle la vérité tant recherchée :

Enfin M. le Moine discourut profondément sur les arts. Sans s'en apercevoir, il fut remarqué & fixa l'attention d'un cercle nombreux, & l'on vit une singularité, c'est qu'au milieu de ce joli peuple, un homme qui parloit raison fut écouté pendant près d'un quart d'heure. Je n'entreprendrai point de vous rapporter tout ce que me dit ce savant Vieillard ; je suis honteux de me mêler de faire parler un grand homme, sur-tout sur un art dans lequel je suis à peine initié. Quoiqu'il en soit, il enchanta ses auditeurs par sa douce éloquence (LESUIRE 1779 : 23).

L'aura de vérité qui découle de ce personnage savant en fait un exemple pour ceux qui l'entourent et l'écoutent et exerce de l'ascendant sur leur point de vue. Les relations indirectes qu'entretiennent ainsi les visiteurs entre eux, permettent aux idéaux de circuler et aux moins connaissant d'être confrontés à une panoplie de jugements, et ainsi, de s'instruire afin de se former un jugement plus érudite. L'opinion de l'autre influence grandement le jugement des auteurs et marque particulièrement leurs propres critiques : « Faites-moi l'amitié de m'en dire votre opinion » réclame l'un des interlocuteurs (DELOYNES 1980-0216 : 15), ou encore « C'est ainsi que mon Guide & m'éclaire & m'instruit. De toutes ses leçons je tire un heureux fruit » (LABBES 1779 : 6). Le visiteur recherche une configuration pour son sentiment, il s'adresse à mieux formé que lui pour se faire :

Aussi ne craignés pas que pour mes observations sur le salon, je m'en rapporte à mes faibles lumières ; les artistes sont les vrais juges des arts, observe judicieusement un des plus beaux génies de l'école française, [...], c'est pourquoi j'ai consulté les artistes éclairés, impartiaux et zélés pour la gloire et la perfection des arts qu'ils professent (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 5).

Ainsi, émerge l'opinion manifeste. Le point de vue des artistes, même si l'auteur ne nomme pas précisément l'un d'entre-eux, fait partie de l'opinion manifeste, car cette opinion est assumée et exprimée selon des règles précises et reconnues, donc de manière explicite. Cette opinion n'est pas conçue comme un ouï-dire. La prégnance de l'opinion de l'autre et son influence sur le jugement des auteurs peu perceptible en 1753 marquent les écrits de 1779 et se confirment en 1785. Par exemple, *L'Espion des peintres* écrit en 1785, qu'il rencontre un groupe de quatre amateurs : un Anglais, un Flamand, un Italien et un Marseillais,

[D]ont les remarques excitèrent bientôt toute mon attention. Je cru y apercevoir une singulière sagacité, des connoissances justes, & beaucoup d'impartialité, en dépit d'un ton un peu caustique.

Leur manière de juger les divers Ouvrages, soumis dans ce lieu à la censure publique, m'a paru assez piquante pour me faire sortir d'un caractère particulier de circonspection, dont il m'arrive assez rarement de me départir : je me laissai donc aller au désir de les entendre, au point de les espionner (DELOYNES 1980-0337 : 4).

L'opinion de chacun de ces quatre personnages s'exprime et permet à l'auteur de qualifier l'existence de cette diversité. Ainsi pendant plusieurs matinées, *L'Espion* se rend au Salon pour écouter les commentaires de ces personnages afin de les faire connaître à ses lecteurs. Il définit sa propre perception face à celle de ces derniers qui argumentent chacun à partir de leur point de vue. L'un des amateurs précise : « Au reste, Messieurs, vos yeux vous aideront à redresser, s'il y a lieu, l'erreur des miens » (DELOYNES 1980-0337 : 22). L'auteur insiste donc sur le fait que l'opinion de tout un chacun peut être influencée ou remise en question et que nul n'a totalement raison. Plusieurs gazetiers vont procéder de la même manière pour contrer les jugements préjudiciables ou rigoureux qui se manifestent au Salon. L'un des personnages du dialogue de *l'Impromptu sur le Salon des tableaux* de 1785 insiste sur ce fait :

Au reste, si j'ai tort, condamnez mon audace,
 Ayez un autre avis ; volontiers j'y consens ;
 Je n'exige jamais qu'on adopte mon sens ;
 Je vous ai dit mes goûts ; si vous en avez d'autres,
 Je garderai les miens en vous laissant les vôtres.
 Je sais trop bien, hélas ! qu'en nos opinions,
 Nous-mêmes en un jour en varions
 (DELOYNES 1980-0338 : 15).

L'influence du jugement de l'autre est intrinsèque à la formation de l'opinion personnelle et manifeste, et celle-ci est changeante et se transforme au contact de la diversité de celles qui émanent de l'espace public qu'est le Salon. Tous possèdent une opinion qui s'allie ou non avec celle des auteurs et des autres visiteurs, mais elle porte toujours une vérité bonne à exprimer.

L'influence de l'opinion de l'autre ou de l'ensemble des autres visiteurs du Salon semble prendre beaucoup de place dans les écrits. Pourtant, il ne faut pas omettre l'importance des écrits eux-mêmes : commentaires, critiques ou pamphlets, qui paraissent et sont publiés tout au long de l'exposition. La lecture de ces commentaires déjà publiés semble modeler la réflexion de certaines critiques qui paraîtront plus tardivement. Plusieurs auteurs vont même jusqu'à construire leur propre critique sur la base des autres écrits, tel que proposé au chapitre III (Appendice D). Si l'on considère qu'au Salon de 1753 plus du quart des auteurs procèdent de cette manière pour construire leur propre logique d'écriture de l'exposition, et par la même occasion leur opinion, l'influence des publications critiques sur la formation de l'opinion personnelle devient incontestable (BAILLET DE SAINT-JULIEN 1753 ; COCHIN 1753 ; DELOYNES 1980-0067 ; GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)B ; LEPICIE 1753). Dans certains cas, c'est même le destinataire qui demande à être informé des propos de cette variété de critiques.

Vous voulez que je vous dise un mot des différens écrits que cette exposition a fait éclore. Vous m'imposez une tâche bien pénible. Ce n'est pas un petit ouvrage que de relever toutes les bévûes dont fourmillent ces écrits ridicules ou par les louanges excessives, ou par les critiques outrées qu'elles renferment (LEPICIE 1753 : 325-326).

Dans cette lettre écrite en 1753, Lépicié se voit attribuer la tâche, ingrate selon son point de vue, de rapporter la teneur de l'opinion exprimée qui prend place au Salon, en soulevant la faiblesse des témoignages individuels qui y paraissent. Il approuve ou désapprouve l'avis des jugements des auteurs et manifeste son mécontentement ouvertement. Il porte un jugement sur l'opinion des autres critiques et formule ainsi son texte et sa propre opinion à partir de celle des autres. Il suppose ainsi que son point de vue est supérieur à celui de ces littérateurs

en soulignant le manque de jugement de ces derniers. L'opinion manifeste n'est donc pas toujours légitimée et plusieurs font remarquer qu'elle génère des séquences : « Ceux qui sont un peu initiés dans les Arts, n'ignorent pas cependant l'effet des critiques qui ont paru en différens tems sur les Sallons de peinture, quelques uns des principaux membres de l'Académie qui avoient à s'en plaindre, ne vouloient plus y exposer leurs Ouvrages » (LE BLANC 1753 : 56). Les effets dont parle l'abbé Le Blanc peuvent être qualifiés de négatifs même s'il ne les taxe pas ouvertement de ce qualificatif. Les résultats néfastes de certaines remarques peuvent ainsi avoir des répercussions nuisibles pour les artistes et, même, leur faire redouter d'exposer de nouveau au Salon. Les répercussions irrévocables de ces opinions manifestes plus négatives entraînent le jugement de certains lecteurs sur de mauvaises pistes comme le suggère Cochin dans la *Lettre à un amateur* de 1753 : « Il est dangereux que ces critiques [négatives] passent jusqu'aux Auteurs de Brochures, de crainte qu'ils ne fatiguent ensuite le Public, à toutes les expositions, de la répétition de ces mêmes conseils » (COCHIN 1753 : 18). Comme la faculté de juger et la formation du goût des individus se modèlent avec le temps et par la répétition, l'auteur anticipe l'impact à long terme de ces opinions négatives. Une chose est certaine, c'est que les commentaires critiques influencent l'opinion personnelle qui se déploie au Salon en 1753 et les auteurs en sont conscients. De ce point de vue, l'opinion manifeste marque, modèle et corrobore le jugement du lecteur et de certains critiques.

À l'opposé du Salon de 1753, l'influence des écrits marque moins franchement la prise de position des auteurs au Salon de 1767. Aucun commentaire critique ne se formule directement à partir des autres brochures ou écrits sur le Salon et les auteurs ne sont pas très explicites sur le rôle que joue l'opinion manifeste sur le développement de leur propre opinion. Seules quelques remarques laissent envisager que les auteurs prennent le pouls de la critique, tels que l'auteur du *Journal encyclopédique* de 1767 qui annonce dès le début de son article qu'il va « recueillir les suffrages plutôt que d'aventurer son propre sentiment » (DELOYNES 1980-1300 : 135). Ce dernier affirme s'appuyer sur l'opinion des autres pour construire son commentaire, mais l'auteur ne précise pas qu'il fait la lecture des autres écrits. De la même manière, Mathon de la Cour écrit :

Le plus grand tableau de monsieur de La Grenée représente l'instant où la tête de Pompée fut représentée à César³¹. Ce n'est pas le morceau qui a essuié le moins de critiques. Le geste menaçant de César peint son imagination ; mais il y a quelque chose de boursoufflé, et comme vient de le dire monsieur de Voltaire dans sa préface des *Scythes* : le boursoufflé ne convient pas même à César : tout grandeur doit être simple (MATHON DE LA COUR 1767 : 248-249).

Ce commentaire détermine clairement que l'auteur admet l'existence du jugement de l'autre, mais plus encore, qu'il en connaît et reconnaît la teneur. De plus, il conforte son opinion par une référence littéraire qui démontre l'ampleur de son érudition et permet au lecteur de se construire des références plus variées. Tout comme avec la remarque publiée dans le *Journal encyclopédique* en 1767, on est en droit de se demander si l'auteur parle des critiques écrites ou seulement de celles dont il a pris connaissance en discutant ou en écoutant les autres converser. L'impact de l'opinion sous-jacente et manifeste se concrétise donc indirectement. Pourtant, rien ne permet de confirmer que les auteurs lisent les écrits qui paraissent à l'occasion du Salon de 1767, mais il est permis de supposer que l'expérience n'a pas totalement disparu comme le confirme l'analyse des textes de 1779.

La lecture des divers commentaires concernant le Salon de 1779 fait ressortir l'importance que prend, pour les auteurs, l'opinion de l'autre ou de l'ensemble des autres personnes qui visitent aussi l'exposition. Même si la proportion d'écrits qui suivent une logique d'écriture basée sur les autres brochures n'est plus aussi marquée qu'en 1753, il ne faut pourtant pas négliger l'importance de ces publications comme le précise cette remarque tirée dans *Le Littérateur au Sallon, l'Examen du Paresseux suivi de la Critique des Critiques* : « Je serais pourtant curieux de voir si toutes ces critiques se rapportent à peu près : daignez m'aider Vous-même à les analyser ; cela vous donnera peut-être un nouveau moyen d'éclairer votre âme et la mienne » (DELOYNES 1980-0216 : 33). Les dernières pages de ce commentaire critique posent un regard sur les autres brochures parues durant le Salon de cette année-là, leur accordant toute l'attention et l'espace voulu pour que les lecteurs puissent y trouver quelques idées. Certaines brochures semblent fixer plus particulièrement que d'autres

³¹ Lagrenée l'aîné, *La tête de Pompée présentée à César* (n. 74, chap. III).

l'attention des lecteurs. C'est le cas des lettres qu'écrivit le marquis de la Villette³² sur le Salon qui ne semble pas faire l'unanimité (VILLETTE 1785A ; VILLETTE 1785 B). Par exemple, l'*Aristarque* écrit :

Avant d'entrer en matière, nous prendrons la liberté de n'être pas du sentiment de M. le Marquis de la Vilette, dont la Lettre est insérée dans le Journal de Paris, du 1^{er} septembre. Pourquoi ne seroit-il pas permis aux Peintres comme aux Poètes d'aller chercher dans l'antiquité des exemples de valeur, de désintéressement, de férocité, &c. & d'exposer à nos yeux ces grandes catastrophes de l'esprit humain, pour les comparer aux événemens de nos jours (DELOYNES 1980-0340 : 3).

La distanciation que l'auteur inscrit d'emblée face aux propos de ce marquis détermine la teneur de l'opinion qu'il s'apprête à exprimer. Il définit précisément ce qu'il reproche au marquis pour enfin se positionner lui-même. De la même manière, la critique *Avis important d'une femme sur le Salon de 1785, Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. Dédié aux femmes, s.l.* dénonce les propos du marquis de la Villette pour fonder son point de vue :

Cessez, M. Le Marquis, de chercher à nous persuader que ce vieux sujet ait, par la longueur de son règne, perdu le droit de nous attendrir encore. Vous n'avez pas prouvé, M. le Marquis : votre décision sur ce point, c'est qu'un aveu ingénu du peu d'effet qu'a produit sur votre âme le Tableau sage, savant, mais inanimé, de M. Vien³³. Vous chargez au contraire ce professeur, en voulant le disculper ; vous avez raison, & M. Vien seul à tort. Vous raisonnez avec vous, en contemplant ce Tableau ; vous raisonnez, dis-je, vos sensations : c'est m'approuver, si le morceau, je le répète, eût été conçu & exécuté dans la vérité, dans la passion, il eût plus offert à votre imagination, & moins à votre raison ; il eût frappé, stupéfié, pour ainsi dire, les Spectateurs & vous-même (DELOYNES 1980-0344 : 8).

L'opinion que le marquis énonce dans ses lettres ne fait pas l'unanimité et est pointée par plusieurs auteurs comme étant de piètre qualité. Serait-ce parce que ce personnage public du monde littéraire et politique possède une réputation immorale ? Cette célébrité dissolue place

³² « Littérateur, né le 4 [décembre] 1736, à Paris, où il est mort le 9 juillet 1793. Député de l'Oise à la Convention, il vota pour la réclusion dans le procès du roi. Il est moins connu par ses oeuvres aujourd'hui à peu près oubliées que par ses profondes immoralités et par sa liaison avec Voltaire chez qui il vit une charmante jeune fille élevée par Mme Denis, Mlle de Varicourt, qu'il épousa » (LALANNE 1968 (1877) : vol. 2, 1804).

³³ *Retour de Priam avec le corps de Hector* (n. 143, chap. II).

le marquis dans le rôle du personnage de mauvais goût et, ainsi, procure à l'opinion des auteurs une aura positive et respectable. L'exemple qui suit démontre que certains auteurs vont même jusqu'à dénigrer la validité du jugement de l'autre pour confirmer le leur :

Je ne sais dans quelle critique j'ai lu, dis-je à Aristarque, que les groupes étoient trop dispersés³⁴ ... Jetez cette critique au feu, répondit-il, & dites à l'Auteur. Si vous avez le malheur de le connoître, qu'il lise l'histoire, qu'il se pénètre du sentiment particulier qui doit animer les différens personnages de ce tableau (GORSAS 1785C : 37).

L'auteur est empreint d'une telle confiance envers son jugement qu'il suggère au lecteur, en s'adressant directement à lui, de ne pas se fier à l'opinion des autres, car ils ne possèdent pas les connaissances requises pour se poser comme référence. — Il propose même un manière d'aborder les oeuvres en retournant à la source textuelle et en lisant la scène de l'intérieur. Il suggère ainsi à son lecteur une vision précise de la chose et une manière de procéder. L'auteur laisse transparaître une volonté d'éduquer son lectorat tout en lui fournissant les outils pour parvenir ultérieurement à se débrouiller seul.

De nombreuses remarques permettent de déceler les répercussions que l'opinion manifeste provoque sur le jugement et l'opinion des lecteurs. Certains exemples démontrent son impact véritable et direct, tels que celui que l'on retrouve dans *Encore un rêve, suite de la prêtresse* rédigé en 1779 : « Voilà tout au plus juste, le bien qu'on peut dire de ce tableau³⁵ ; il ne faut pas croire le Journal de Paris ; car il a voulu sans doute se moquer de M. Renou, lorsqu'il a dit que son tableau étoit un des meilleurs de ceux que renferme cette salle » (DELOYNES 1980-0207 : 13), ou encore comme dans le *Journal de Paris* : « Nous attendons que tous les différens sentimens ou critiques sur le Sallon paroissent, pour les analyser, & venger les Artistes, qui y seroient attaqués d'une manière outrageante » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 32). Tandis que d'autres, comme l'auteur de *L'Année Littéraire*, prétendent ne pas s'en préoccuper outre mesure : « je ne vous rendrai compte d'aucune des brochures dont le public est inondé, mais j'aurai occasion de vous faire remarquer par des guillemets le style

³⁴ David, *Le Serment des Horaces* (n. 152, chap. II).

³⁵ Renou, *Agrippine débarque à Brindes, portant l'urne de Germanicus, son époux* (n. 106, chap. II).

satyrique et insultant des unes, l'engouement ridicule des autres et la partialité qui les caractérisent presque toutes » (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 5-6). Il est clair que l'auteur a lu certaines des critiques, mais ne base pas son jugement sur ces écrits. Pourtant, il utilise certains passages pour démontrer la justesse de ses propos et les fautes que les autres commettent. L'opinion de l'autre n'influence peut-être pas ce chroniqueur, mais elle lui sert de justification pour confirmer la sienne. Les auteurs critiquent la manière dont les autres forment leurs opinions. Au reste, l'auteur du *Journal de Paris* affirme :

Il paroît dès-à-présent quelques écrits sur le Sallon, que nous n'avons encore pu analyser ; de ces brochures, il nous en est tombé une entre les mains, dictée par la partialité, l'ignorance, l'envie de nuire & d'offenser ; ce seroit en faire trop de cas, & perdre notre tems, que de nous amuser à présent à la réfuter (JOURNAL DE PARIS 1779B : 13).

Le « dès à présent » laisse entendre qu'il s'y attardera sans doute plus tard, mais pour le moment, il ne veut pas s'en préoccuper parce qu'il conçoit et prétend que son propre jugement est impartial et mieux qualifié.

Bernadette Fort, dans son ouvrage sur *Les Mémoires Secrets*, constate à certains endroits que les propos de l'auteur³⁶ sont similaires à ceux de certains autres commentaires. Par exemple, elle souligne une parenté avec d'autres textes publiés à la même époque dont un paru dans le *Journal de Paris* concernant le tableau la *Halle* de Lépicié. L'auteur des *Mémoires secrets* écrit : « On trouve cependant que le compositeur a omis une scène, par sa fréquence essentielle à la représentation d'une halle ; c'est celle d'une querelle entre de pareils acteurs : il répond qu'il a cherché le naïf sans donné dans le bas » (FORT 1999 : Lettre II : 205), tandis que le journaliste avait affirmé : « Quelques gens auroient voulu y voir une de ces figures bruyantes assez fréquentes dans les Halles, mais M l'Épicié a envisagé son sujet sous un autre aspect, & il seroit injuste de l'en blâmer ». (JOURNAL DE PARIS 1779B : 11). Il est vrai que les commentaires sont similaires et de proposer une analogie entre les deux est tout à fait approprié. Il faut comprendre que l'impact de l'opinion de l'autre n'est

³⁶ Rappelons que l'ensemble des *Mémoires secrets* est attribué à tort à Bachaumont, cependant ce dernier est décédé en 1771. C'est l'un de ses collaborateurs qui rédige le commentaire 1779, probablement Mathieu-François Pidansat de Mairobert.

pas toujours consciemment senti ou évalué par les auteurs. Si Fort a vu juste, la relation entre les écrits est ici précise et spécifique, l'un a pu influencer le regard et l'opinion de l'autre à son insu. De plus, le même phénomène se reproduit dans *Les Mémoires Secrets* du Salon de 1785, sauf que cette fois l'auteur exprime plus précisément à certains endroits le fait qu'il a bien lu les autres commentaires : « Des critiques ont observé que les quatre personnages ont la bouche ouverte³⁷, et il le fallait » (FORT 1999 : 304). Même si le commentaire ne précise pas la référence exacte, l'auteur admet qu'il prend connaissance de l'opinion manifeste et commente leur point de vue. Ainsi, le seul fait de souligner leur existence et leur utilité accorde aux critiques une certaine crédibilité. Les références à l'opinion manifeste peuvent ainsi être inconscientes, tues ou, au contraire, avouées :

Je suis prévenu contre l'ouvrage = Par qui donc ? – Par personne, mais bien par une critique ; celle pour servir de suite au discours sur la peinture³⁸ ? = Elle en dit donc du mal ? – Plût à dieu pour l'artiste ! elle n'en dit que trop de bien ; & vous savez comme moi, M. Critès, qu'un éloge outré nuit infiniment plus qu'une critique amère. Une critique amère émousse ses dents sur les beaux ouvrages qui sont pour elle, comme se tue de dire là-bas au *frondeur* (I)³⁹ le bon homme Jean, (d'airain, d'acier & de diamant). L'éloge outré au contraire, réveille l'amour propre d'autrui (GORSAS 1785B : 25-26).

L'auteur de cette *Deuxième promenade de Critès au Salon* indique clairement les sources qu'il utilise pour formuler et fonder son propos. De plus, il va même jusqu'à inscrire en notes des renvois aux autres écrits afin de marquer le rôle de ces derniers dans la formulation de sa propre opinion. Pourtant, le paradoxe de l'influence des autres critiques émerge de ce

³⁷ Wille, « Le Maréchal des Logis. / Le sieur Louis Gillet, Maréchal des Logis, au Régiment d'Artois, Cavalerie, retournant de Nervers à Autun sa partie, & s'étant égaré dans sa route, est attiré dans une forêt par les cris lamentables d'une jeune fille, que deux assassins avoient dépouillée & attachée à un arbre; le brave Militaire vole au secours de l'infortunée, blesse, désarme & met en fuite l'un des deux scélérats, court au second, qui lui lâche un coup de pistolet, le manque & reçoit lui-même un coup de sabre, qui lui abat le poignet. / L'Artiste a saisi l'instant où le sieur Gillet, après avoir désarmé & mis en fuite l'un des deux assassins, combat le second. 3 Ce Tableau à 3 pieds 6 pouces de haut, sur 3 pieds 1 pouce de large », sous le numéro 144 du livret (JANSON 1977-1978 : 1785, 35-36).

³⁸ L'auteur fait référence au texte *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785 pour servir de suite au discours sur la peinture* (DELOYNES 1980-0326),

³⁹ L'auteur met en référence en bas de page le titre du texte cité. *Le frondeur ou Dialogues sur le Sallon par l'auteur du Coup-de-patte et du triumvirat*, s.l., 1785 (ANONYME 1785).

commentaire, car l'auteur qui avoue l'influence qu'exerce la critique sur son jugement dénonce dans un même temps les effets néfastes de l'utilisation de certains écrits.

Il importe de comprendre que l'impact de l'exposition et des oeuvres influence inévitablement le regard des spectateurs, mais ce n'est que lorsque l'un d'eux prend la plume pour émettre son opinion que s'exprime le pouvoir discursif de l'exposition sur le jugement du public.

Ce morceau⁴⁰ a été long-tems l'objet de l'impatience du public⁴¹, & l'a justifiée ; il en fait maintenant les plaisirs & le désespoir des critiques⁴² : essayons cependant de mettre au jour quelques défauts qui ont échappé à la malignité des détracteurs du talent de ce maître, aussi bien qu'à l'enthousiasme de ses partisans exclusifs (DELOYNES 1980-0344 : 29-30)

Cet auteur de l'*Avis important d'une femme sur le Salon de 1785, Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. Dédié aux femmes* admet prendre en considération, d'une part, l'opinion sous-jacente émise par les visiteurs lors de leur visite et, d'autre part, l'opinion manifeste des écrits sur le sujet. L'opinion manifeste joue un rôle primordial dans la formation, la concrétisation et même l'affirmation de l'opinion personnelle de certains critiques et inévitablement des lecteurs. La circulation des écrits critiques et leur grande diffusion participent aussi à la formation du jugement du public élargi, et ce, particulièrement au sujet du *Serment des Horaces* de David : « Ce Tableau est attendu avec impatience, il est, écrit-on de Rome, où il a été exécuté, *d'une belle ordonnance ; un peu jaune de couleur, & les Groupes même sont décousus ; ce Tableau indique de grands talens* » (SOULAVIE 1785 : 22). Il devient évident que les brochures voyagent par voie de correspondance. Les lecteurs qui veulent partager ou informer des amis ou des connaissances sur le déroulement des Salons et des oeuvres qui s'y trouvent font parvenir l'information à leur destinataire. Dans le cas du tableau de David, les commentaires écrits semblent circuler à travers l'Europe. Comme

⁴⁰ David, *Le Serment des Horaces* (n. 152, chap. II).

⁴¹ Rappelons que le tableau *Le Serment des Horaces* de David arrive en retard de quelques jours au Salon et qu'il crée ainsi une attente tant chez le public que chez les critiques.

⁴² L'auteur marque ici les différents qui peuvent exister entre les opinions des uns et des autres critiques, sans en nommer ou citer un en particulier.

l'œuvre a été exposée à Rome avant d'être expédiée à Paris, et qu'elle n'arrive qu'après l'ouverture officielle du Salon, l'auteur appuie son commentaire sur certaines critiques italiennes publiées à cette occasion (WILDENSTEIN 1973 : 19-21). Il devient donc possible de conceptualiser l'expansion que prend le public élargi lorsque l'on considère les distances que parcourent les textes porteurs des opinions manifestes.

4.3.2 L'importance de l'opinion collective

La diffusion de l'opinion permet au public de se construire un avis qui lui appartient. Les échanges entre les diverses opinions personnelles que chacun développe à sa manière et selon ses compétences, provoquent un amalgame d'idées et d'idéaux esthétiques. La convergence entre ces opinions détermine certaines similarités et certains points qui forment une opinion collective. Sans toutefois se construire et s'ériger comme une pensée unique, ce champ discursif commun s'appuie sur des constantes et des conventions, telles que celles utilisées dans l'élaboration de la mise en exposition. Ainsi, ces jugements deviennent des références de poids qui marquent l'opinion plus générale sur certains points précis. La mise en exposition proposée par le tapissier apparaît nettement comme un catalyseur qui incite le visiteur à faire, entre autres, des comparaisons sur le goût, la manière et les caractères de chacune des œuvres et sur les particularités du travail des artistes. Ainsi, l'usage de la raison et de la faculté d'opiner sont mises en œuvre et permettent l'apparition d'une opinion plus large. De plus, le concept d'espace public implique non pas seulement la présence d'une diversité d'opinions, mais aussi l'existence d'une palette sociale qui s'exprime. *Le Frondeur* examine la construction de cette opinion collective qui s'appuie sur la combinaison de la connaissance des uns et le jugement parfois naïf des autres :

Dans ce combat de raisonnemens que forme une multitude, quiconque n'a pas l'esprit totalement faux, adopte les sentimens justes : la vérité, comme l'or, a besoin d'un feu qui l'épure, & l'on diroit qu'extraite des opinions particulières de chaque observateur par la chaleur des discussions, elle se réunit en masse, & produit une opinion publique, d'autant plus sage qu'on lui permet de s'établir avec plus de lenteur & de liberté (ANONYME 1785 : 2).

Ce commentaire met en perspective la diversité qui marque et façonne l'opinion collective qui prend racine au Salon. Même si l'auteur semble donner au déploiement de ce sentiment le sens plus moderne de l'opinion dite publique, il faut toutefois noter que l'opinion universelle du bon goût, calquée sur celle de l'opinion collective générale d'un public moins fortuné, ne possède aucun pouvoir décisionnel sur celle des dirigeants (BOURDIEU 1979). Dans ce sens, cette vision ne comporte ainsi aucun sens juridique ou politique particulier de l'opinion publique, tel qu'on l'entend aujourd'hui, elle se modèle et demeure plutôt liée intrinsèquement à l'espace artistique et culturel.

L'opinion collective qui se définit à travers les écrits critiques sur le Salon se manifeste sous diverses formes : « Tous les hommes, à quelques exceptions près, sont juges compétents des arts d'imitation » (DELOYNES 1980-0348 : 738). Cette affirmation publiée dans le *Mercur de France* en 1785 projette la réalité de l'espace public qu'est le Salon ainsi que la possibilité pour chacun de porter un jugement averti sur les oeuvres qui y sont exposées. Mais plus encore, elle permet de mettre en relief la conception qui se cache derrière une opinion collective, celle de la collectivité. Comment se définit et comment se matérialise cette masse d'individus qui pense et propose des opinions communes sur certains éléments de l'exposition ? La nomenclature ou la terminologie qui permet à l'auteur de caractériser ces individus ou groupes d'individus est nombreuse, son affirmation prend corps sous différentes appellations : connaisseurs, amateurs ou spectateurs, plusieurs personnes, tout le monde, le public, etc., et ce, accompagné à l'occasion de qualificatifs proposant une quantité foisonnante. En 1753, un des auteurs manifeste justement cette multiplicité lorsqu'il écrit :

J'ai vû avec beaucoup de plaisir plusieurs personnes attentives aux Portraits d'un M. en robe-de-chambre de taffetas rayé⁴³. Chacun vouloit sçavoir le nom de l'Original, pour lui faire compliment sur sa copie, & ne le sçachant point, les éloges retomboient sur M. *Nonotte* qui en est l'Auteur (HUQUIER 1753 : 35).

⁴³ Donat Nonotte (1708-1785), « Un petit Tableau représentant M. *** vêtu en Robe de Chambre de Taffetas rayé », sous le numéro 102 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 23).

L'auteur s'affirme à travers le point de vue de ces individus. Il s'approprie et acquiesce à leur sentiment face à cette œuvre précise. La Font de Saint-Yenne rappelle, lui aussi, la présence des autres visiteurs et de l'opinion plus générale qui peut se dégager de l'amalgame de leur déclaration : « Plusieurs personnes d'esprit excusent les défauts de sa composition et de son coloris » en parlant des deux tableaux de Boucher⁴⁴ qui occupent une place de choix sur le mur nord (JOLLET 2001 : 288). Cette appellation de « plusieurs personnes » permet au lecteur de comprendre que la critique, qui se base sur les caractères des œuvres, n'appartient pas seulement à l'auteur ou à un autre visiteur, mais qu'elle est partagée par un groupe. Pourtant, cette désignation ne comporte pas encore le poids de la grande majorité, car l'opinion collective est encore en développement et son affirmation est aussi en évolution.

Le même phénomène se produit avec l'utilisation du terme « connaisseurs » au pluriel, qui n'englobe encore qu'une partie précise du public qui possède un jugement plus éclairé, excluant ainsi une majorité moins éduquée. C'est au moment de comparer les œuvres de Restout et de Boucher, qui occupent une place intéressante sur le mur nord au Salon, que l'auteur exprime sa perception face à la pertinence du jugement collectif qui émane des opinions formulées par un groupe de particuliers qu'il nomme *connaisseurs* :

Il est des beautés qui ne sont pas faites pour la multitude, & que les connoisseurs seuls savent apprécier. Quelle étrange manie d'approuver ou de condamner des choses que l'on ne connoît pas ! La Peinture est une espèce de pays qui n'est encore découvert que par un certain nombre de personnes, & dont le reste des hommes ne peut juger que sur le rapport des autres (LEPICIE 1753 : 342).

Tout en ne mentionnant pas la provenance sociale de ces connaisseurs, l'auteur précise que ce groupe est tout de même restreint en nombre. L'opinion est donc encore loin d'être collective au sens propre et partagée par la majorité, mais il reste qu'elle commence à prendre forme, du moins une certaine forme dans l'esprit des auteurs. D'autres commentaires, dont celui de Cochin, vont par contre élargir le concept en spécifiant : « Notre critique [Pierre Estève⁴⁵] s'est pourtant laissé entraîner enfin par la foule des Connoisseurs, &

⁴⁴ *Le lever du soleil* et *Le coucher du soleil* (n. 38, chap. II).

⁴⁵ ESTÈVE 1753.

il a dit du bien de M. Hallé » (COCHIN 1753 : 29). L'expansion que prend le concept de connaisseur dans cette remarque démontre que l'auteur accorde crédit à l'opinion d'un plus grand nombre de visiteurs et qu'il se laisse porter par son jugement. Le connaisseur n'est donc plus tout à fait assimilé à une hiérarchie sociale, mais plus distinctement aux connaissances que possède cette partie du public qui s'agrandit. L'opinion collective prend vraiment forme lorsqu'Estève écrit, concernant les tableaux de Oudry : « les suffrages des Connoisseurs & de ceux qui ne l'étoient point, se réunissoient pour ce morceau unique⁴⁶ » (ESTEVE 1753 : 10). Il faut bien entendre que c'est la quantité de voix qui compte plus que le geste en soi, lorsque l'auteur réfère au suffrage. Tout en conservant une division catégorielle du public, l'auteur admet tout de même que tous peuvent posséder une opinion et que l'amalgame de ces dernières appelle la collectivité et la formation du « champs discursif commun ».

La vision des auteurs est multiple et la conception de l'opinion collective appartient à celui qui écrit le commentaire. Certains pourraient rétorquer que l'usage des termes suffrage ou tribunal implique une certaine vision politique de la chose, mais les remarques des auteurs ne laissent présager aucune interprétation en ce sens. L'usage de ces termes implique plutôt l'acte de donner son opinion et les auteurs permettent ainsi de marquer, volontairement ou non, la singularité de la forme littéraire qui émerge, celle de la critique d'art. Dans l'*Avertissement* de l'*Observation sur les ouvrages de MM. de l'Académie*, l'abbé Le Blanc affirme :

L'Auteur de cet Ouvrage ne l'avoit entrepris dans l'espérance qu'il paroîtroit avant la clôture du Sallon. Son intention étoit, que ceux qui s'intéressent au progrès & à la gloire des Arts, pussent l'avoir sous les yeux, en même tems que les Tableaux, qui sont le sujet de ses Observations. ... Il ne se proposoit autre chose, que de faire les fonctions de Rapporteur ; dans une cause qu'il a cru pouvoir soutenir avec honneur, & qu'il craignoit encore, que des gens mal intentionnés n'exposassent défavorablement au Tribunal du public, le seul juge & des Tableaux & des Écrits, & du bon & du mauvais goût, & pour tout dire, des hommes & des choses (LE BLANC 1753 : *Avertissement*).

⁴⁶ Tableau présenté au Salon de 1751 : « Autre petit Tableau d'un Lapereau & d'une Perdrix grise,endus par les pattes », sous le numéro 23 du livret (JANSON 1977-1978 : 1751, 21).

Les termes de tribunal, de juge ou bien de suffrage impliquent plutôt l'image d'une opinion massive et collective qui se définit et qui positionne la pensée du public et la liberté d'expression qui prend place face au monde artistique et à l'espace public qui s'établit au Salon. D'autres auteurs reprendront cette terminologie pour signaler une certaine unanimité dans l'expression du jugement, tels que Friedrich Melchior Grimm (GRIMM 1877-1882 : t. II) ou encore La Font de Saint-Yenne qui affirme : « Voici les premiers tableaux de deux jeunes français, l'un nommé *Vien* et l'autre *Challe* arrivés depuis peu d'Italie et qui ont eu tous les suffrages du public par le bon goût et les vraies beautés de leurs productions » (JOLLET 2001 : 290). Ce sont en fait les qualités des oeuvres qui incitent l'opinion à se développer et à s'amalgamer autour de certains éléments ou certaines oeuvres.

L'opinion collective au Salon se confond souvent à une opinion publique, car les auteurs proclament à maintes reprises le public comme étant le censeur qui exprime la critique. La prégnance de l'utilisation de ce vocable marque la conception de l'opinion qui se déploie au Salon : « mais n'ayant pas l'honneur de connoître l'Original, je n'en sçaurois juger ; mais je puis au moins admirer & décider avec tout le Public que ce portrait⁴⁷ est une magie de Peinture, que les Draperies disputent de beauté avec la nature même » (HUQUIER 1753 : 29). Certaines caractéristiques de l'œuvre attirent plus particulièrement le regard des visiteurs et l'opinion collective émane de l'argumentation commune. Le poids de cette opinion collective influence l'opinion du lecteur et des visiteurs, mais aussi celle des artistes face à leur propre production : « dès les premiers jours, le Public s'est beaucoup plaint du trop de modestie de M. Vanloo. Pourquoi, disoit-on, ne pas donner au portrait cet air doux & aimable que tout le monde lui connoît : il a senti le reproche, & deux heures lui ont suffi pour repeindre sa tête⁴⁸ » (ESTEVE 1753 : 21). L'opinion du public du Salon devient un juge non négligeable pour tous ceux qui participent de près ou de loin aux mondes de l'art. Son affirmation peut modifier la perception de certains et les amener à se ranger de son côté. L'élargissement de la conception de l'entité qui détermine l'opinion collective aboutit avec certains auteurs à l'intégration générale du public sans aucune forme de distinction : « Tout le

⁴⁷ Tocqué, *Portrait de Madame Danger* (n. 29, chap. II).

⁴⁸ « Le Portrait de M. Carle-Vanloo, peint par lui-même, haut de cinq pieds sur quatre », sous le numéro 9 du livret (JANSON 1977-1978 : 1753, 8).

monde applaudit en revanche à l'expression de ceux du Tableau de l'Embarquement⁴⁹. On a remarqué, qu'il avoit été très difficile de le composer, & que l'Auteur avoit surmonté cependant cette grande difficulté » (GARRIGUES DE FROMENT 1753 : 38), ou encore « Tout le monde a rendu justice à son mérite naissant. Ses talents ont été récompensés par une place d'agrée de l'académie qu'on lui a donné un peu avant l'Exposition » écrit un auteur concernant Philibert-Benoit de la Rue (1718-1780) (LEPICIE 1753 : 340). L'opinion collective permet aux auteurs de se positionner face à l'exposition et à la production des oeuvres de certaines artistes en relevant des éléments précis du travail pictural qui caractérisent les oeuvres, en plus de souligner certains aspects biographiques des artistes.

Un des éléments qui ressort de ses diverses réflexions est qu'ils laissent presque tous entendre qu'ils ne sont pas les seuls visiteurs à être attirés par ces moments porteurs de sens construit par le tapissier, par exemple Bachaumont affirme en 1767 : « il⁵⁰ fixe tous les yeux » (FORT 1999 : 33). Il est clair que l'auteur ne parle pas seulement des siens, mais de tous ceux qui sont présents au Salon. Diderot, quant à lui, inscrit la présence manifeste des autres visiteurs dans ses commentaires par l'usage du « on » pour démontrer qu'il n'est pas seul à critiquer, à comparer et à penser, et qu'il y a des gens autour de lui qui discutent, s'interrogent, se questionnent. Il est difficile de déterminer qui sont ces gens, mais Diderot précise, concernant un tableau de Durameau⁵¹ : « Je ne me le remets pas, mais on dit qu'il est très beau, bien dessiné, bien senti, fait d'humeur, d'une bonne couleur, d'un style large et mâle » (ADHEMAR 1763 : 295). L'usage du « on » par Diderot marque un changement dans la perception du public qui visite l'exposition, ce ne sont pas nécessairement que des érudits dans le domaine de la peinture. Il détermine une différence entre ce que lui-même pense, ce que l'un de ses compagnons de visite peut dire et ce que le grand nombre des visiteurs affirment. Diderot écrit, entre autres : « On accuse avec moi toute la composition de Vien⁵² d'être froide, et elle l'est. Mais ceux qui font ce reproche à l'artiste en ignorent certainement la raison » (ADHEMAR 1963 : 79). Ses réflexions laissent croire qu'il n'est pas

⁴⁹ Vien (n. 5, chap. III).

⁵⁰ Doyen, *Le Miracle des Ardents* (n. 71, chap. II).

⁵¹ « Le Portrait de M. Bridan, Sculpteur du Roi », sous le numéro 159 du Livret (JANSON 1977-1978 : 1767, 32).

⁵² *Saint-Denis prêchant la foi*, (n. 72, chap. II).

le seul à avoir été attiré par le centre de la mise en exposition du mur nord construit par le tapissier autour des deux tableaux de Vien et Doyen. Les allusions aux autres visiteurs permettent d'entrevoir un impact plus global du discours expographique sur le développement de l'opinion collective.

Cette opinion apparaît encore sous de multiples formes dans les textes en 1767 et se manifeste à nouveau avec l'usage du terme connaisseur :

Indépendamment des parties de la peinture que les connoisseurs admirent dans la composition de ce tableau⁵³, il s'y trouve pour tous les yeux un pathétique tendre, une énergie douce et sensible qui porte dans l'ame, le sentiment que doit inspirer ce monument funeste à tous les coeurs françois (BRIDARD DE LA GARDE 1767A : 7-8)

L'opinion du connaisseur n'est plus vue dans ce commentaire comme la référence collective à suivre. La réelle opinion commune s'associe plutôt à la société française dans son ensemble ; tous les cœurs français sonnent à l'unisson. La position du connaisseur devient donc une opinion personnelle sous-jacente bonne à entendre qui peut se joindre ou non à la constitution de l'opinion collective. Un autre commentaire observe le même changement : « Les connoisseurs en ont admiré les ingénieuses compositions, et les autres en ont été séduits » (ANNEE LITTERAIRE 1767 : 90). Cette remarque suggère que l'opinion collective n'est pas seulement celle des connaisseurs, mais bien de tous les autres visiteurs. Par la même occasion, l'opinion intègre ceux qui sont moins connaisseurs en art, mais qui peuvent apprécier et avoir un jugement de bon goût. De plus, l'opinion se base sur les caractères des œuvres et les effets qu'elles provoquent sur leur perception. Les témoignages concernant la présence de l'opinion des autres, de cette globalité, permettent de comprendre et d'entrevoir la présence de cette masse qui constitue le public du Salon.

Les auteurs donnent crédit à l'opinion de ce public : « Le public est plus clair voyant qu'on ne pense » (BRIDARD DE LA GARDE 1767B : 45), ou bien « Cet aveu sera d'autant moins suspect de notre part, que le public a depuis longtems sous les yeux la preuve de ses connoissances relativement à la littérature et aux arts, dont nous promettons de rendre compte

⁵³ Lagrenée l'aîné, *Monseigneur el Dauphin mourant, environnée de sa famille* (n. 81, chap. II).

incessamment » (BRIDARD DE LA GARDE 1767B : 18). Le public possède non seulement une opinion qui a son tour s'affirme comme une opinion compétente. Sa diffusion au sein des écrits devient la preuve de sa notoriété et de sa qualité. C'est ce que suggère un critique du *Journal encyclopédique* en 1767 lorsqu'il écrit : « nous avons cru que le devoir d'un journaliste était de recueillir les suffrages, plutôt que d'aventurer son propre sentiment, surtout lorsque la réputation des artistes y est intéressée, et afin qu'ils n'aient aucune raison de nous accuser de prévention et d'injustice » (DELOYNES 1980-1300 : 135). L'auteur du *Journal encyclopédique* reprend le point de vue de la collectivité et utilise le terme suffrage, fort et précis, pour caractériser et asseoir l'importance quantitative de cette opinion collective qui s'affirme. De plus, il détermine que le rôle d'un journaliste est de demeurer impartial afin de mieux rendre l'opinion générale du public. Le même auteur manifeste la présence de la force de cette opinion commune et unique, lorsqu'il écrit à propos de Vernet : « Depuis longtemps c'est l'artiste qui réunit le plus universellement les suffrages » (DELOYNES 1980-1300 : 162). La position englobante que priorise cet auteur marque la diversité des personnes présentes et, par le fait même, de la prégnance des oeuvres de Vernet dans l'esprit de la collectivité. La notoriété des oeuvres et du travail du peintre est ainsi reconnue et affirmée par l'expression de cette opinion collective tout comme le sont les deux grands tableaux de Vien et de Doyen qui trônent au centre du Salon.

L'opinion du plus grand nombre possède donc plusieurs facettes. Les auteurs au Salon de 1779 proposent d'autres termes pour cerner et caractériser ce concept de diversité et d'ensemble foisonnant : « Je me flatte que vous êtes enfin de l'avis général » écrit *Le Littérateur au Sallon* (DELOYNES 1980-0216 : 16). Cette affirmation détermine une nomination de l'opinion collective, mais, plus encore, elle implique l'influence de cette dernière sur le jugement des particuliers qui visitent le Salon. Le champ discursif commun qui se modèle au rythme du temps qui passe, se forme et se transforme au contact du public. L'usage de ce terme « public » devient ainsi avec le temps un terme générique dans une grande majorité des textes et commentaires critiques. Il suppose la formation d'une entité presque autonome ne comprenant aucune limite sociale ou autre, tout en confortant le concept d'espace public qui s'inscrit au Salon. Pourtant, comme l'écrit l'auteur du *Journal de Paris* : « les jugements du Public ne sont pas toujours les mêmes à l'ouverture, que vers la clôture du

Sallon ». (JOURNAL DE PARIS 1779B : 13). L'opinion collective qui se déploie à l'intérieur du champ discursif commun se transforme au contact des autres opinions et de l'exposition. Elle n'est donc pas une masse rigide et asservissante, mais plutôt une pâte qui se modèle au contact d'autres visiteurs. Dans ce sens, l'abbé Aubert dans son article paru dans *Affiches, annonces et avis divers* explique :

Nous avons promis de jeter un coup d'œil rapide sur les objets exposés cette année au Sallon du Louvre. Nous avons attendu à cet effet, que le public se fut expliqué sur le degré de mérite qu'il attache à chaque tableau, à chaque statue, et que les artistes eussent marqué la place qu'on peut assigner aux riches productions de notre école. C'est leur sentiment que nous avons recueilli, et que nous allons exposer avec autant de franchise que d'impartialité (AUBERT 1779 : 203).

Cette note d'impartialité qui tourne autour de l'opinion collective vient probablement du fait de sa souplesse et de sa diversité que notent ses observateurs. L'argumentation qui émane de l'opinion, permet de poser un regard sur le travail des artistes et les oeuvres qui sont accrochées au Salon, tel une référence savante et instructive. Un autre bel exemple se trouve dans *l'Examen du Sallon de l'année 1779* : « Comme nous ne nous piquons point de connoissances dans ces Arts, qui ne sont réellement bien connus & appréciés que par les Artistes, nous nous sommes imposé la loi de n'être que leur écho & celui de la voix publique » (JOURNAL DE PARIS 1779B : 1). Cette intégrité et cette aura de vérité qui semblent envelopper la position de l'opinion collective face aux oeuvres ou à l'exposition marquent de plus en plus le regard des auteurs des critiques du Salon. C'est, entre autres, ce que sous-entend l'auteur des *Mémoires secrets*, lorsqu'il écrit à propos du tableau *Hector de Vien*⁵⁴ :

Ce qu'on voit au Salon cette année fortifie mon assertion ; c'est que le meilleur tableau, celui qui réunit tous les suffrages et est regardé comme surpassant de beaucoup les dix ordonnés par le roi, est le fruit d'une composition libre, une conception de l'auteur même, s'enthousiasmant à la lecture d'Homère (FORT 1999 : 193).

⁵⁴ (n. 100, chap. II).

L'auteur appuie la justesse de son jugement par sa conformité avec celui de la collectivité. Son opinion est donc considérée bonne, même si l'œuvre de Vien prime sur les autres tableaux d'histoire ordonnés par le roi. De plus, il insinue par son commentaire que la liberté de produire existe hors de la commande royale. Arrêtons-nous quelques instants sur ce point marquant de l'opinion. Certains pourraient déduire que la préférence du public pour un tableau qui n'émane pas d'une commande officielle sous-entendrait une fronde quelconque. À défaut de réellement contester l'autorité, il faut plutôt reconnaître que les œuvres de Vien obtiennent de manière générale l'appui de l'opinion collective au cours des Salons. Sa notoriété augmentant d'une exposition à l'autre⁵⁵, et l'intérêt du public pour son travail ne fait que se confirmer. D'une façon ou d'une autre, les artistes cherchent indéniablement à obtenir l'approbation de cette collectivité qui détermine d'une certaine manière la reconnaissance de leur talent. L'obtention d'un avis positif de cette autorité suprême devient primordiale pour les artistes, car elle atteste de la réussite de ces derniers :

Les artistes et les amateurs attendent tous les deux ans l'ouverture du Salon avec la plus vive impatience. Les premiers remplis d'une noble émulation s'empresstent d'exposer leurs ouvrages aux yeux du public et de mériter ses applaudissemens, les autres inondent les marches de ce sanctuaire des arts et percent la foule pour aller offrir, [...], au vrai mérite ces justes tributs d'éloges qui sont la plus flatteuse récompense des talens (ANNEE LITTERAIRE 1779 : 1-2).

L'auteur note le poids et la justesse de l'opinion de l'amateur⁵⁶ qui détermine d'une certaine manière la reconnaissance du talent de l'artiste. Il semble que certains artistes cherchent à repousser l'opinion collective pour conserver leur autonomie face à l'autorité qu'elle représente, mais qu'en définitive ils ne peuvent réellement s'en détacher. C'est en tout cas ce que suggère cet auteur anonyme : « Les peintres, comme les poètes, ont beau vouloir, en général, récuser le jugement du public, l'empressement seul avec lequel ils mettent sous ses yeux le fruit de leur génie, prouve combien ils sont jaloux d'obtenir son suffrage »

⁵⁵ Pour une courte biographie de Joseph-Marie Vien voir n. 68. chap. III.

⁵⁶ La figure de l'amateur a fait l'objet d'une thèse publiée récemment par Charlotte Guichard sous l'intitulé *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle* (GUICHARD 2008) et d'une autre thèse déposée par Sonia Couturier à l'Université Concordia en 2008 sous le titre de *L'implication des amateurs d'art dans les réseaux artistiques et intellectuels en France au XVIII^e siècle : le cas de Claude-Henri Watelet (1718-1786)* (COUTURIER 2008).

(DELOYNES 1980-0356 : 860-861). Même s'ils veulent rester distants et demeurer indépendants face à ce jugement supérieur, les artistes cherchent indéniablement l'approbation du public ; personnifié par une seule personne ou par l'opinion collective elle-même. Avec l'apparition de la critique et de sa popularité, la décision et l'acte d'exposer des oeuvres au Salon énoncent l'importance que les artistes accordent à l'opinion des visiteurs : « Lorsqu'ils dédaignent d'un côté les observations des amateurs instruits, on les voit de l'autre briguer avec avidité les suffrages de la multitude, et s'en orgueillir de les avoir obtenus » (DELOYNES 1980-0348 : 739). L'artiste cherche à obtenir l'assentiment du public, il choisira de l'écouter lorsqu'elle lui est favorable ou de s'indigner en d'autres circonstances, mais il ne peut l'ignorer et ne pas considérer l'impact de l'opinion collective, car elle est représentée celle de la masse et d'une majorité. Cette opinion commune s'installe dans la peau de ce large public et prend même l'identité générique de « la Nation » : « M. Wertmuller a bien peint plusieurs de ses amis avec son coloris *léché* ; mais un grand portrait⁵⁷, qui intéresse toute la Nation par le sujet, a besoin d'être retouché » (DELOYNES 1980-0341 : 17). Dans ce sens, l'opinion collective qui émerge au Salon de 1785 affirme son autorité sur le goût et les compétences des peintres, tout comme le fait remarquer un auteur en parlant des œuvres de Vigée-Le Brun :

Il y en a encore moins qui ont l'art d'enchanter autant le Public par de séduisantes productions. Notre admiration pour elle n'est cependant pas exclusive, & nous ne prenons pas le ton de ces enthousiastes qui crient dans le Sallon, dans les Jardins publics, dans les Cafés : *Madame Le Brun a écrasé Roslin ; elle vaut mille fois mieux que Duplessis ; Vestier n'en approche pas ; elle triomphe de Madame Guiard*. [...] Chaque Peintre distingué a son mérite qui ne détruit pas celui des autres. C'est au Public de se décider pour chacun, selon son goût (JOURNAL GENERAL 1785A : 18).

Le critique souligne ainsi la quasi impossibilité d'atteindre un consensus et de produire une opinion collective unique et monolithique, tel que le devient l'opinion publique au sein du monde politique. L'expression publique d'une critique positive est toujours la bienvenue pour les artistes qui acquièrent une renommée auprès du public et d'une future clientèle. L'auteur fait remarquer que l'opinion se développe et s'étend au-delà des frontières

⁵⁷ *La Reine, Monseigneur le Dauphin & Madame, Fille du Roi* (n. 151, chap. II).

physiques du Salon lui-même par la diffusion des écrits et par les discussions, ce qui positionne la diversification du public lui-même. Elle devient ainsi, de manière indirecte pour l'Académie, une reconnaissance de son prestige et de la suprématie artistique française. L'opinion collective qui se dévoile au Salon s'affirme avec le temps et prend possession de l'espace public qui en découle. De quelque provenance qu'elle soit, l'opinion s'insère maintenant dans l'esprit de chacun des visiteurs, de même que dans celui des artistes. L'auteur du commentaire *Avis important d'une femme sur le Salon de 1785* fait justement remarquer à propos du travail de Vigée-Le Brun que :

je voulois la laisser en entière jouissance des applaudissements de quelques Femmes, & de l'enjouement panique de cette nuée de Clercs, petits Commis, Gens à rabats, Gens de table, Gens de toilette, Gens de parties, Gens [...] & tous Conducteurs électriques de la plus légère étincelle de réputation ; de quelque main que vienne l'applaudissement, il fait toujours du bruit & flatte (DELOYNES 1980-0344 : 26).

L'opinion collective atteint son paroxysme. L'usage d'une terminologie marquée pour définir et cerner la quantité innombrable d'appuis que possède l'opinion collective est presque indéfini. L'intérêt du public pour les portraits devient aussi une caractéristique importante de l'opinion qui se modèle au Salon de 1785. La déconstruction de la hiérarchie des genres entrepris par le tapissier et qui détermine le discours expographique marque particulièrement l'opinion tant des auteurs que de la collectivité.

Cette opinion qui se présente sous diverses formes dans les écrits se modèle généralement sous l'entité cumulative d'individus. Pourtant, elle peut aussi s'inscrire en creux, soit par son absence : « Voilà sans doute un terrible sujet⁵⁸ et qui n'est pas affaibli par la manière dont il est traité ; mais certainement il ne jette dans l'âme d'aucun spectateur, le désordre et l'effroi qui règnent dans cette savante composition » (VILETTE 1785A : 315). Le consensus se fait donc par l'absence de cette collectivité. Tout en conservant une nomenclature éclatée, l'opinion collective devient un élément de référence pour la communauté artistique : visiteur, auteur, lecteur et même artiste, et son point de vue affecte l'opinion personnelle et générale qui se forme au Salon.

⁵⁸ Vien, *Retour de Priam avec le corps d'Hector* (n. 143, chap. II).

Conclusion

L'espace de dialogue ainsi que l'opinion de l'autre ou des influences de l'opinion sous-jacente et manifeste, modèlent l'opinion personnelle du visiteur du Salon. Le public développe ainsi une opinion personnelle à travers la visite de l'exposition et la lecture des publications concernant cet événement. L'opinion individuelle qui prend forme au Salon devient alors palpable et facilement détectable dans les commentaires écrits. Nous observons que les changements qui marquent l'évolution de l'opinion personnelle sont de diverses natures. Le jugement des auteurs s'exprime simplement au Salon en 1753 où le dialogue entre les visiteurs et l'affirmation du jugement de l'autre ne marquent pas particulièrement les critiques de l'exposition. Les auteurs manifestent clairement leur point de vue, mais ont tendance à vouloir connaître le point de vue de l'autre ; l'individu qui visite et exprime oralement son jugement ou particulièrement celui qui diffuse par écrit ses commentaires, en plus de requérir l'approbation d'une tierce personne. En 1767, le modèle change et les auteurs tentent de définir leur rôle au sein du milieu artistique. Ils se penchent plus spécifiquement sur leur propre vision de ce qui se passe au Salon. Les critiques ne font pas totalement abstraction des autres visiteurs ou des publications, mais leur importance dans le développement de leur opinion reste marginale. En 1779, la critique d'art affirme son rôle et son droit de s'exprimer dans un espace public. Les auteurs sont beaucoup plus ouverts à l'opinion de l'autre, l'opinion sous-jacente qui s'exprime au moyen du dialogue, qu'à l'opinion manifeste des commentaires écrits. Enfin, en 1785, la tendance amorcée en 1779 se maintient, l'opinion personnelle des auteurs semble vouloir se matérialiser sous la forme de discussions et d'entretiens, et ce, toujours sous le signe de la diversité. Toute opinion devient bonne à dire et l'opinion personnelle des lecteurs ou des visiteurs peut ainsi se positionner face à celle des autres. De plus, en 1785, une volonté marquée de la part des auteurs de garder l'anonymat caractérise le dévoilement de l'opinion personnelle, comme s'ils voulaient fondre leurs observations dans celles de l'opinion collective.

La détermination et la définition de cette entité qu'est l'opinion collective prennent ainsi de multiples formes et se découvrent sous diverses nominations. L'analyse de la terminologie utilisée par les auteurs des Salons de 1753, 1767, 1779 et 1785, pour nommer cette collectivité qui prend place lors de ces expositions, permet de constater qu'elle ne se modèle et ne se restreint jamais à une seule configuration. Sa caractéristique première est de

se transformer, au gré de sa mouvance et de sa rencontre avec des opinions plus personnelles. Par contre, son autorité semble quant à elle s'asseoir et acquérir un plus grand pouvoir avec le temps. Elle obtient une certaine notoriété marquée d'une essence véridique et d'un caractère savant. C'est en tout cas ce que laisse entrevoir l'étude plus spécifique des commentaires sur les Salons de 1779 et 1785.

Un exemple de la diversité des opinions qui émanent du Salon et qui marquent l'impact de la mise en exposition sur ces dernières se manifeste au Salon de 1779 avec l'histoire du tableau *La Bethsabée* de Bounieu⁵⁹ que relève l'auteur des *Mémoires secrets*:

Je sors du Salon, Monsieur, et vous transporte dans l'atelier d'un artiste qui, jusqu'ici resté au rang des médiocres, s'élève cette année, franchit l'espace entre nos plus grands maîtres et lui, s'élève au-dessus d'eux et les laisse bien loin en arrière. [...] il s'est livré à sa verve et a composé un tableau historique de *Bethsabée*, qu'il se proposait d'offrir au concours ; le comité des membres de l'Académie assemblés pour juger des morceaux à admettre a rejeté celui-ci, sous prétexte qu'il était trop licencieusement traité. Il a pris le parti de l'exposer dans son atelier, et c'est une affluence chez lui qui s'accroît à mesure qu'on y va : il n'est pas de spectateur qui n'en sorte enchanté et n'avoue que les confrères de M. Bounieu ont bien fait d'écarter ce rival aussi dangereux. On impute leur refus moins à leur honnêteté effarouche, qu'à leur amour-propre alarmé : en effet, de l'aveu des connoisseurs impartiaux, il écrase tout le Salon, grands et petits; on est saisi d'admiration dès qu'on entrevoit cet ouvrage (FORT 1999 : 201).

La morale licencieuse de l'œuvre qui semble avoir été la raison de son exclusion par l'Académie n'empêche aucunement l'artiste de recueillir les suffrages des visiteurs du Salon. La plupart des critiques en parlent dans leurs textes et l'information se propage, ce qui amène le public à se rendre à l'atelier de l'artiste pour admirer le tableau de Bounieu. L'opinion collective des connaisseurs et de tout le public, quoiqu'à l'opposée de celle exprimée par les membres du jury, confirme le rôle central de l'exposition dans la réception d'une œuvre. La supériorité du tableau de *La Bethsabée* aurait marquée le discours expographique et conséquemment le jugement du public sur l'exposition et les autres œuvres exposées au Salon. Cet exemple discordant met en relief les singularités de l'opinion qui émerge au Salon, qu'elle soit personnelle, sous-jacente, manifeste ou collective.

⁵⁹ Michel-Honoré Bounieu (1740-1814), *Bethsabée au bain*, 1779.

CONCLUSION

Les comptes rendus critiques parus concernant les Salons, sont devenus les signes évidents de la discursivité probante de ces événements. Ils permettent de cerner les qualités du discours expographique, d'exprimer les caractères du discours critique tout laissant celui de l'opinion éclore. L'articulation qui s'établit du discours expographique vers celui de la critique et celui de l'opinion se perçoit, entre autres, dans l'acte de communication même qui se base sur l'usage d'un langage commun construit à partir d'un système de signes identique : les conventions. Par ailleurs, les similarités de contenu des discours, soit les références aux moments porteurs de sens – groupe d'oeuvres constituant une unité – marque le discours expographique comme moteur des deux autres énoncés : le discours de la critique et celui de l'opinion. L'analyse des modes d'apparition de ces trois types de discours témoigne de l'existence et de la nature de chacun des agents qui sont au fondement même de ces discursivités des Salons : l'Académie, le Salon, le tapissier et le public.

Tout d'abord, l'Académie qui est l'instigatrice de ces événements tente d'inscrire au cœur de ces événements sa tutelle, plus ou moins directement, face au tapissier, au public et à l'imaginaire artistique parisien, français et européen. L'institution veut ainsi imposer ses us et ses vues à travers certaines règles précises, dont la hiérarchie des genres est le centre, et les commandes royales, destinées à être exposées au Salon, sont l'aboutissement. L'essor du Salon et la réputation qu'il se taille dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en font un outil de propagande inestimable pour exprimer la grandeur de l'art français et imposer l'autorité académique sur le monde de l'art en général. Le discours expographique, mis en place par le tapissier, fait émerger les caractéristiques institutionnelles tout en affirmant une certaine singularité à chaque fois. Dans ce sens, le tapissier exerce sur le discours de l'exposition une influence palpable et unique. Tout en jouant avec les mêmes règles de bases, les conventions et les caractéristiques spatiales du Salon carré, chacun des tapissiers parvient à extraire de l'ensemble une proposition individuelle. Les propriétés des oeuvres présentées permettent

ainsi au tapissier de construire un discours fort et évocateur qui marque le regard des visiteurs et leur réception de l'exposition. La popularité des Salons, sa vision démocratique, sa présentation régulière et la diffusion éclatée du discours de la critique amènent un public pluriel à s'y intéresser. Les uns entre directement en contact avec l'exposition, tandis que les autres le font par l'intermédiaire du discours de la critique. Le caractère pluriel et hétéroclite du public témoigne de la popularité de l'événement et de l'impact des discours expographique et de la critique sur le rayonnement de l'événement au sein de la population parisienne, française et même européenne. Elle manifeste aussi de leurs influences sur la pensée et la vision de cet amalgame d'individus qui juge, critique et affirme leur opinion.

La volonté éducative sous-jacente incite le public à user de sa faculté de juger, à développer son goût et à émettre inévitablement son point de vue. Ce discours de la critique prend ainsi forme sur les bases du discours expographique et se propage au sein de la communauté par l'intermédiaire d'une diffusion par l'écrit ou l'oral. Le discours de l'opinion apparaît donc dans son entièreté et ses ramifications à travers l'expression de l'opinion de chacun et celle de la collectivité. Comme les Salons parisiens ne se développent pas en autarcie, mais bien dans cette collectivité, il est bon de considérer la singularité de ces expositions et l'importance de leur apport au monde de l'art français du XVIII^e siècle.

Outre le Salon qui se définit comme le seul espace public de l'Ancien Régime (FORT 1999 : 17), il existe à cette époque à Paris quelques lieux de diffusion des arts qui ouvrent leurs portes à un public plus ou moins restreint. Les particularités et les analogies qui marquent ces manifestations artistiques soulignent la singularité des expositions présentées dans le Salon carré du Louvre. Je propose donc en conclusion de poser les similarités et les différences de ces diverses expositions, telles que le type d'œuvres exposées – contemporaines ou non –, la vocation des lieux et de l'exposition – publique ou privée –, la variété du public – spécifique ou hétérogène – et, enfin, la mise en exposition et l'usage des conventions, et ce, afin de pouvoir évaluer le cadre dans lequel évoluent les Salons. Il sera question, dans un premier temps, des cabinets de peintures et des expositions des collections privées et, dans un deuxième temps, des expositions temporaires proposées par les académies de Saint-Luc et de province, la Royal Academy de Londres ainsi que par certains artistes.

L'ouverture des Salons à un public hétéroclite permet d'établir un étonnant contraste avec la réalité élitiste des spectateurs des autres expositions en France et en Europe à la même époque. Dès la fin du XVII^e siècle et tout au long du XVIII^e siècle, quelques collections privées et princières ouvrent leurs portes¹ à un public composé d'une élite bourgeoise, artistique et intellectuelle (BJURSTRÖM 1995, BOCK 1995, CROW 2000 (1985)). Le but ultime de ce partage des richesses artistiques est de revaloriser le patrimoine et l'éducation nationale et, conséquemment, d'éduquer le visiteur². Ainsi, « [a]vec la création des collections publiques, l'art s'est vu assigner un triple rôle. Il devait d'abord éduquer le spectateur, ensuite stimuler son sens esthétique et enfin réveiller sa fierté nationale » (BJURSTRÖM 1995 : 552) : Cet idéal pédagogique, que je qualifierais de spéculatif, axé sur la formation du goût et la faculté du visiteur de juger du bon et du moins bon en art, devient une norme à respecter et à instituer pour les élites intellectuelles européennes au XVIII^e siècle.

À cette même époque, outre les divers lieux de diffusion qui surgissent un peu partout en Europe, un projet théorique d'envergure apparaît à Paris, celui du Louvre. Dans son texte *Réflexions sur quelques causes de l'état ...* publié en 1747, La Font de Saint-Yenne revendique ouvertement la mise en place d'un lieu de diffusion des biens matériels ou culturels amassés par le Roi « voué à la formation permanente du public comme des artistes en histoire de l'art » (CROW 2000 (1985) : 11). La lenteur de l'exécution du projet du *Museum* amène le public à le percevoir comme un projet utopique. Au début des années 1780, Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris* écrit à ce propos : « On y déposera tous les tableaux appartenans au Roi, mais en attendant, ils sont cachés à tous les regards ; conformément au génie national, l'exécution sera lente et les plans changeront dix fois. Le public ne jouira que très tard, si jamais il parvient à jouir » (POMMIER 2001 : 185). Finalement, le Louvre voit le jour le 10 août 1793 et « l'accès aux œuvres d'art n'en était pas moins limité [priviliégiant] les artistes au détriment du reste du public » (BJURSTRÖM 1995 :

¹ Notamment, l'Ulrich *Museum* à Brunswick en Allemagne fondé en 1754, le Palais du Luxembourg à Paris qui ouvre en 1750 et la Galerie des Offices à Florence en 1765.

² Il faut préciser que les autres lieux de diffusion des arts, tels que les musées et les collections particulières, favorisent la présentation d'œuvres de maîtres anciens plutôt que la production contemporaine d'artistes liées à l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme c'est le cas avec les Salons.

560). La démocratisation des savoirs artistiques et l'ouverture à tous, telle que prônée par les Salons, n'avaient pas vraiment réussi à faire éclater le cadre absolutiste de l'Ancien Régime dont le monde artistique était prisonnier, comme si la réalité des collections privées, princières ou monarchiques résistait à cette Révolution sociale entamée en 1789.

L'inauguration du palais du Luxembourg en 1750 (POMMIER 2001) démontre la naissance d'une volonté de rendre accessible les collections d'œuvres d'art à un public plus large, tel que prôné par La Font de Saint-Yenne (LA FONT DE SAINT-YENNE 1747). L'exposition des tableaux du cabinet du roi dans un lieu dédié à ce projet aurait dû permettre la diffusion plus large et la possibilité à tous ceux qui le voulaient d'y accéder sans problème. Pourtant cette approche universalisante s'adresse toujours exclusivement à une élite de quelques visiteurs qui ont le privilège de fréquenter ces lieux. Dans le catalogue d'exposition du palais du Luxembourg, il est clairement spécifié que :

[I]'ouverture s'en fera le 14 Octobre de la présente année, les Mercredi & Samedi de chaque Semaine, depuis neuf heures du matin jusqu'à midi, jusques à la fin d'Avril 1751. & depuis les premier May 1751. jusqu'au mois d'Octobre suivant, on y entrera qu'à trois heures après midi jusqu'à six heures du soir (TABLEAUX CABINET DU ROI 1750 : page couverture).

En fait, il n'est possible de visiter ce lieu de diffusion que six heures par semaine. Cette plage horaire restreinte ne laisse aucunement le loisir à tous de s'y rendre pour admirer, s'instruire et exercer son jugement, sauf ceux dont les activités quotidiennes sont occupés par des loisirs à combler. De plus, une remarque d'un critique anonyme du Salon de 1785 met en perspective cette utilité d'enseignement que ce lieu possédait : « Les arts perdent beaucoup depuis que cette Galerie est fermée³. C'est dans son étude que se sont formés ces hommes célèbres qui combattent si victorieusement les préjugés des Nations étrangères, sur les Coloristes Français » (DELOYNES 1980-0336 : 19, note (**)). Malgré ce commentaire élogieux sur l'utilité pédagogique de ce lieu, il est clair que la remarque s'adresse particulièrement aux artistes et à ce public privilégié qui visite le musée.

³ Le palais du Luxembourg ferme ses portes en 1781, car le palais « venait d'être donné en apanage, à Monsieur, frère du roi » (BÉNÉDITE 1924 : 8). Les tableaux furent transférés au Louvre où ils patientaient jusqu'à l'ouverture du *Museum* du Louvre en 1793.

D'un point de vue plus général, il faut considérer que tout au long du XVIII^e siècle, quelques collections privées et princières ouvrent leurs portes à un public composé d'une élite bourgeoise, artistique et intellectuelle. Les cabinets particuliers vont tranquillement se transformer ; d'un simple espace de réception dédié à diverses fonctions, incluant celui de cabinet de travail avec un ameublement comprenant des tableaux, des sculptures et divers objets de valeurs, ils vont devenir des lieux dédiés à la présentation exclusive de tableaux et d'objets d'art chers au collectionneur. Ce n'est réellement que vers la fin du XVIII^e siècle que les cabinets de peintures vont réellement s'émanciper, et ce, au même moment où les Salons se régularisent et sont en pleine effervescence. Deux éléments marquent la perte de cette particularité intimiste qui caractérise ces lieux ; l'accroissement du nombre de cabinets ouverts au public et la valorisation d'une plus grande quantité d'oeuvres proposées au regard des visiteurs (BAILEY 1987 : 431). À ce propos, un *Almanach* concernant les beaux-arts à Paris publié par le marchand Jean-Baptiste Pierre Le Brun recense plus de vingt-deux cabinets ouverts au public dans son édition de 1776⁴. On peut lire à la rubrique *Cabinets des Amateurs et Artistes* que :

L'Artiste & l'Amateur ont pour les morceaux rares à-peu-près la même curiosité. Un empressement irrésistible les enflamme tous deux. Cette curiosité est pour le premier une source de nouvelles idées, d'un faire plus parfait & mieux raisonné. Elle est pour le second un moyen d'examiner, de comparer le faire des différens Maîtres, de rectifier son jugement & ses connoissances. Tous ont besoin de ce secours, parce qu'il peut communiquer à l'un & à l'autre les lumières nécessaires pour sentir & pour évaluer les beautés & les défauts des productions de l'art (LEBRUN 1972 (1776) : 191-192).

Selon Lebrun, il est possible de visiter, entre autres, les collections du duc Orléans au Palais-Royal qui contiennent des morceaux provenant des écoles italiennes, des Pays-Bas et de l'École française « composée de Tableaux de Chevalet, de Le Brun, de Poussin, de Le Sueur, Philippe de Champagne, Mignard, Vouet, Coypel, Pierre & autres », celle de Monseigneur le Prince de Conty et de quelques autres plus modestes ouvertes par leur propriétaire (LE BRUN 1972 (1776) : 197-207). Les objets d'art présentés dans les cabinets et qui forment les collections privées proviennent, dans une grande proportion, de divers pays et appartiennent à

⁴ Pour plus d'informations sur ces Almanachs voir LE BRUN 1972 (1776).

la production artistique des siècles antérieurs. Les goûts personnels du collectionneur jouant pour beaucoup dans la formation de ces regroupements d'œuvres (Figure 5.1). De ce point de vue, la composition des collections privées diffère grandement des œuvres contemporaines présentées par les artistes de l'Académie au Salon. Les informations incluses dans cet almanach démontrent explicitement que ces collections ne sont accessibles qu'à un public instruit, ce qui a priori soulève « l'existence d'une sorte de service semi-public » non accessible à tous et suggère la présence éthique, chez les propriétaires de ces cabinets, d'un « devoir social, sinon vis-à-vis des citoyens, du moins vis-à-vis des connaisseurs et des artistes » (POMMIER 2001 : 188-189). Curieusement, ce public rappelle celui des critiques et des auteurs qui produisent des commentaires au sujet des Salons. Ceci implique et confirme que même si l'ouverture de ces cabinets est liée à une volonté d'éduquer le public, l'existence d'une restriction du type d'individus, pouvant faire partie de ce public élargi, pose les limites de ce qu'est le sentiment du « devoir social » accompli. Ce public est trié parmi les acteurs reconnus du milieu bourgeois et aristocratique parisien ou européen de l'époque. D'ailleurs, l'architecte Charles A. Guillaumot, dans les remarques qu'il publie en 1768, critique le manque d'accessibilité de ces lieux privés pour un public plus diversifié :

Au peu de facultés qu'ont en France le plûpart des personnes faites par état pour bâtir, se joint la difficulté pour les Artistes de se procurer la vûe des beautés en divers genres que possède un petit nombre de Seigneurs ou de Particuliers amateurs des Arts. Qu'on ne m'objecte point la facilité avec laquelle quelques amateurs de tableaux ouvrent leurs cabinets aux curieux. Les procédées honnêtes de MM. De La Live, de Gagny, de Julienne, et quelques autres, font une exception à la règle, et il sera toujours vrai de dire qu'en général rien n'est plus difficile à Paris que de se procurer la vue d'une belle maison, d'un beau jardin ou d'un beau cabinet. Si quelque personne riche ou titrée trouve les portes ouvertes, un artiste pauvre, mal vêtu, mais digne appréciateur des beautés qu'il vient admirer, sera chassé ignominieusement par un Suisse insolent que son maître approuvera (GUILLAUMOT 1768 : 64-74)

Les lieux de diffusion prennent forme et apparaissent certes, mais cette accessibilité aux savoirs artistiques reste néanmoins un privilège. L'élitisme qui régit l'accès à ces cabinets de peintures caractérise clairement la distinction entre un lieu privé consacré à la diffusion d'objets d'art et le Salon de l'Académie au XVIII^e siècle.



Figure 5.1 Gabriel de Saint-Aubin, *Intérieur d'un salon*, 18^e siècle, pierre noire sur vélin. Musée du Louvre.

Malgré l'élitisme qui régit l'ouverture des collections privées et des cabinets de peintures, la présentation de ces collections demeure une composante importante dans le développement d'une vision éducative de ces lieux : « the collectors preeminent concern for symmetry, balance, and saturated hanging worked against both delectation of the individual object and appreciation of stylistic development, those fundamental tenets of art history and connoisseurship as they would develop in the nineteenth century » (BAILEY 1987 : 432). L'usage des conventions dans les accrochages de ces lieux de diffusion des arts, telles que celle de l'accrochage à « touche-touche », les caractères ou la symétrie, viennent nourrir et enrichir la disposition tout en permettant d'inscrire dans la mise en exposition des objets un jeu de comparaison ou d'opposition qui mène le visiteur vers le développement de sa faculté de juger. La mise en exposition au palais du Luxembourg propose justement « de rechercher les beautés dans lesquelles chacun des maîtres de la tradition a excellé et de tenter d'en faire une synthèse qui porte la promesse de la perfection », et ainsi, « [...] faire mieux ressortir, par

comparaisons et oppositions, les caractéristiques formelles des uns et des autres » (POMMIER 2001 : 191). De ce point de vue, les conventions deviennent les outils de base dans la distribution des œuvres dans un cabinet de peintures ou de tout autres lieux d'exposition pour développer le pouvoir discursif de l'exposition de la même manière qu'au Salon. Il est intéressant de noter que les deux seuls témoignages concernant la galerie du Luxembourg dont nous disposons, révèlent que la visite des lieux provoque un certain effet sur le visiteur. L'un de ces récits, fait par un certain chevalier de Tincourt, met en relief les « contrastes de style et de sujet, plaisants et surprenants, que l'on rencontre constamment. [...] le pieux, le profane, le poétique, le pastoral se servent mutuellement des pendans, et les différentes écoles se font valoir l'une l'autre » (CHEVALIER DE TINCOURT 1751 ; MCCLELLAN 1995 : 577). De ce fait, il semble possible pour le visiteur de déterminer le rôle de chacun des caractères des œuvres dans la structure du discours comparatif qui émerge et d'en tirer profit. Ainsi, le jugement du public semble s'éveiller au contact des œuvres exposées. Le public qui visite le palais du Luxembourg ou les collections privées se voit majoritairement confronté à un accrochage historique des différentes écoles, tandis que celui qui fréquente le Salon se voit plutôt offrir la production contemporaine des artistes de l'école française.

Que ce soit dans les cabinets plus petits et privés ou dans des lieux imposants, il est clair que le public est très loin de la diversité de celui qui accède au Salon. Le réel déracinement des privilèges de l'accès aux expositions artistiques, de la sphère élitiste vers une redistribution sociale plus équitable, se produit avec les Salons de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris, et la critique d'art qui en découle. « [C]ette société savante censée oeuvrer pour la diffusion des connaissances conformément aux idéaux des Lumières », met justement en relief les qualités d'institution pédagogique accessible à un public réellement élargi qui caractérisent les Salons en tant qu'espace public (BJURSTRÖM 1995 : 556).

Plusieurs expositions temporaires voient le jour sur le modèle des Salons de l'Académie royale. L'Académie de Saint-Luc⁵, la rivale de l'Académie royale, ainsi que plusieurs

⁵ L'Académie de Saint-Luc présente des expositions temporaires en 1751, 1752, 1753, 1756, 1764 et 1774 (GUIFFREY 1991 (1872)).

académies en région, telles que celle de Lille⁶, de Toulouse⁷ ou de Bordeaux⁸ vont proposer des expositions au public dans le but de promouvoir les œuvres contemporaines de leurs artistes tout en gardant à l'esprit la volonté d'éduquer les visiteurs qui s'aventurent dans ces lieux consacrés aux arts (ACADEMIE DES ARTS 1882, GUIFFREY 1991 (1872), MAËS 2004). Les Salons de Lille, nés d'une volonté des Magistrats de la ville et présentés dans la grande salle de l'Académie, coïncident avec le déroulement de la foire commerciale qui a lieu tous les ans dans cette même localité. Le choix de présenter les expositions dans un espace dédié à l'enseignement et à la même période qu'un événement commercial assurait en quelque sorte la présence d'un public plus élargi. L'*Avertissement* qui accompagne le livret de l'exposition précise que :

L'ouverture du Salon se fera le lundi 30 Août (1773) premier jour de la Foire, et il continuera d'être ouvert au Public les jours suivans jusques et compris le 6 Septembre; le matin de neuf heures jusqu'à une heure, et l'après-midi, depuis trois heures jusqu'à six heures (ACADEMIE DES ARTS 1882 : 5).

Les heures d'accès étant considérables et clairement établies, le public intéressé à visiter l'exposition n'a plus que le choix du moment et du jour de sa venue au Salon. Je n'ai pas réussi à déterminer si l'entrée à ces expositions était gratuite ou non, mais la volonté dont font montre l'Académie et les Magistrats de la ville de Lille de présenter au public une certaine quantité d'œuvres permet de considérer la possibilité que seul le livret devait être vendu et qu'il n'était probablement pas nécessaire, mais très utile pour la visite, de se le procurer pour tirer le maximum de l'exposition, comme c'était la coutume à Paris.

⁶ Les expositions de l'Académie de Lille ont lieu entre 1773 et 1788 (ACADEMIE DES ARTS 1882).

⁷ L'Académie royale de peinture et de sculpture de Toulouse est établie en 1750 par Lettres patentes du roi. Elle est la seule autre Académie avec celle de Paris à se prévaloir du titre de royal. Il y eut 41 Salons à Toulouse entre 1751 et 1791. Pour de plus amples renseignements, voir MESURET 1972.

⁸ La Société académique de Bordeaux présente entre 1771 et 1787 six Salons (MARIONNEAU 1884 et MESURET 1972).

Chose particulière à Lille ce ne sont pas seulement les artistes agréés ou reçus académiciens qui sont invités à exposer, mais bien « les Peintres, Dessinateurs, Sculpteurs, Graveurs et autres Artistes ou Amateurs », contrairement à ce qui se fait à Paris et à Bordeaux (ACADEMIE DES ARTS 1882 : V). Cependant, une distinction est faite entre les artistes et les amateurs dans la présentation des œuvres dans le livret, mais pas nécessairement dans la disposition à l'intérieur de l'espace d'exposition, comme le souligne l'*Avertissement* au début des livrets à Lille :

On a cru devoir diviser le Catalogue en deux parties; l'une, contenant les ouvrages des Artistes; et l'autre, ceux des Amateurs; chaque partie sera sous-divisée en Peintures, Sculptures et Gravures. [...]

Les Artistes sont rangés, ainsi que les amateurs, dans l'ordre où leurs ouvrages ont été présentés au Salon et ont placé ceux d'un chacun dans le jour le plus avantageux, autant que l'emplacement l'a permis (ACADEMIE DES ARTS 1882 : 4).

Aucune remarque sur l'usage des conventions, telles que la symétrie ou même la hiérarchie des genres ou des membres de l'Académie. L'accrochage semble suivre plutôt l'ordre d'arrivée des œuvres comme si les artistes ou amateurs étaient eux-mêmes responsables de leur distribution dans l'espace d'exposition, nul commentaire ou indice qui permettraient de déterminer si les conventions sont appliquées dans l'organisation spatiale de l'événement. L'utilisation de numéros pour identifier les œuvres dans le livret, tel que dans les Salons parisiens, guide le visiteur dans sa visite des lieux.

Tout comme à Lille, l'exposition de Toulouse présente en plus de la production de ses membres, « les meilleurs Morceaux des différents Maîtres qu'ils [les citoyens] auroient chés eux », tel que le stipule l'*Avertissement* du livret de 1751 (MESURET 1972). De 1751 à 1772, l'exposition qui se tient tous les ans ouvre ses portes à la Saint-Louis, le 25 août. Par contre, pour répondre à certaines contraintes, le Salon à compter de 1773 « commencera toujours le 15 mai. La douceur de la saison, et l'abord des étrangers plus considérables dans ce mois-là que dans les autres, ont décidé ce nouvel arrangement » (MESURET 1972 : Avertissement 1772). L'Académie veut ainsi profiter de la présence de visiteurs extérieurs pour présenter son exposition et, de cette manière, faire rayonner la qualité des collections et le travail des artistes de cette ville. Il faut aussi souligner que les livrets stipulent sur la page couverture le

nom des commissaires ou du modérateur chargés de diriger l'exposition. Il est même possible de lire en 1751 que : « l'arrangement a été conduit pas les soins de M. DE MONDRIAN, Modérateur⁹ ; M. DE LAGORRÉE ; M. CASTEL et M. le chevalier RIVALS, commissaires nommez par ladite Académie » (MESURET 1972). Aucune référence à la mise en exposition en tant que tel, mais le fait de nommer les personnes responsables de l'exposition démontre l'importance de ce processus. De plus, dans l'*Avertissement* du Salon de 1761, on peut lire : « Si l'arrangement des Tableaux dans le Sallon ne suit point l'ordre de l'Explication donnée dans le catalogue, il y a apparence que le Public n'en fera point un crime » (MESURET 1972). Les choix faits dans la disposition des oeuvres restent, pour le moment, inconnus, mais cette remarque dénote une certaine considération pour la mise en exposition et le jugement des visiteurs.

L'aspect qui revient le plus souvent dans les *Avertissements* des livrets des expositions toulousaines traite de l'apport de ces expositions dans l'émulation des particuliers. La volonté d'éduquer le public est clairement exprimée dans le livret de 1774 : « C'est cette Fête qui fit germer dans votre sein des semences de goût ; c'est à la vue des Ouvrages des grands Maîtres, dans tous les Genres, que vous devez le développement de ce goût », ou dans celui de 1752 : « Elle [l'Académie] ne pouvoit être indifférente sur une marque aussi éclatante de goût naturel que nos Concitoyens ont pour les Arts ; et elle devait s'empreser à son tour d'entretenir ce goût et de le cultiver » (MESURET 1972). L'émulation du public reste au centre des préoccupations de cette institution et façonne la réalité de ce lieu.

À Bordeaux les livrets sont beaucoup moins explicites sur le rôle de l'exposition dans l'éducation des visiteurs de l'événement. Il faut toutefois souligner l'intention des académiciens de permettre la compréhension et rejoindre un maximum de gens en distribuant gratuitement le livret, comme le rapporte l'auteur de cette lettre : « Je ne connois aucun des Artistes dont je parlerai, je n'ai appris leurs noms que par la petite brochure qu'offre le Concierge aux Amateurs [...] » (MARIONNEAU 1884 : 82). Les Salons qui prennent place en province tout comme ceux de Paris deviennent des espaces publics où les particuliers se

⁹ Le Modérateur est celui qui dirige les assemblées, comme le ferait un président, tout en ne possédant pas un statut particulier face aux autres académiciens.

rencontrent et sont, ainsi, amenés à user de leur jugement et à se former une opinion sur la production artistique.

À Paris, il existe un contre-exemple au Salon qui s'incarne dans les expositions irrégulières que propose l'Académie de Saint-Luc dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'événement, dont l'entrée est gratuite, propose la production contemporaine des membres de cette Académie tout comme le fait l'Académie royale depuis la fin du XVII^e siècle. En lui offrant les mêmes dispositions d'accessibilité et en entrant dans le moule de sa rivale, l'Académie de Saint-Luc tente de s'approprier la fidélité du public et de lui offrir une exposition de la même envergure. Certaines facteurs semblent ne pas lui permettre d'atteindre son but, tels que l'irrégularité de sa présentation et le changement continu du lieu choisi pour la tenue de l'événement. Au cours des années, plusieurs locaux vont être utilisés aux fins de l'exposition ; la salle des Grands Augustins (1751), la demeure du marquis de Voyer¹⁰ à l'Arsenal (1752-1753-1756), l'hôtel d'Aligre rue Saint-Honoré (1762-1764) et enfin l'hôtel Jabach rue Neuve Saint-Merry (1774). La présentation de ces expositions dans des résidences ou autres lieux privés, ne dispose pas non plus le public à s'y rendre de manière aussi spontanée que l'institution le voudrait. De plus, le peu de commentaires dont on dispose, majoritairement regroupés dans le fonds de la Collection Deloynes¹¹, à propos de ces Salons démontre le manque d'attrait qu'ils exerçaient sur le public, du moins sur les intellectuels qui prenaient plaisir à rédiger ces écrits.

Par ailleurs, peu d'informations filtrent à propos de la mise en exposition des œuvres ou de l'usage des conventions dans la disposition des œuvres. Les livrets et les rares commentaires critiques ne permettent pas de saisir les caractéristiques de la disposition des tableaux lors de ces événements. Il est toutefois possible d'affirmer que la présentation des objets était vouée à l'émergence de comparaisons entre les œuvres. Les jugements que les

¹⁰ « Monsieur le Marquis de Voyer [1722-1782], Maréchal des Camps & Armés du Roi, Lieutenant Général pour S. M. en sa Province d'Alsace, Gouverneur de Romorentin, Inspecteur Général de la Cavalerie & des Dragons, Honoraire-Associé libre de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture, Vice-Protecteur de l'académie de Saint-Luc » (GUIFFREY 1991 : 1).

¹¹ Seulement, un peu plus d'une vingtaine de documents et commentaires critiques concernant les expositions de l'Académie de Saint-Luc, sont répertoriés dans le Fonds de la Collection Deloynes contre près de trois cents pour les Salon de l'Académie royale.

artistes instituent entre les différents ouvrages permettent l'émulation et le développement des connaissances artistiques dans le milieu restreint des artistes, mais aussi au sein du public qui visite ces événements. Ces expositions sont clairement destinées aux artistes eux-mêmes selon ce qu'insinue le préambule du livret des expositions de l'Académie de Saint-Luc.

Par ces Expositions chaque Artiste est à portée de découvrir dans l'ouvrage de son Émule quelques parties souvent essentielles, qu'il avoit ignorées ou négligées dans le sien ; il n'est point de leçon meilleure que celle-là. C'est ainsi que loin du poison de l'envie, chacun s'éclaire mutuellement ; alors le Génie s'échauffe, la sphère des idées s'aggrandit, les efforts redoublent, & l'Art se perfectionne (GUIFFREY 1991 (1872) : 122).

Nul commentaire ou avertissement dans cet opuscule qui pourrait suggérer certaines qualités et caractéristiques des choix faits lors de la mise en exposition des œuvres à l'occasion de ces événements. Un élément à noter est la réelle volonté de « mettre sous les yeux du Public les ouvrages qu'elle [Académie] produit, & de nourrir l'émulation » (GUIFFREY 1991 (1872) : 2). Le désir d'éduquer le public reste prégnant même si les résultats ne sont pas toujours conséquents.

Dans cette optique, la *Royal Academy* de Londres, fondée en 1768, propose dès ses débuts des expositions annuelles basées sur le modèle français et destinées à promouvoir la peinture contemporaine anglaise et, par la même occasion, à créer un lieu voué à l'éducation artistique. Après avoir exposé pendant plus de onze années les œuvres de ses membres dans une suite de petites salles inadéquates, l'Académie anglaise inaugure en 1780 son nouveau bâtiment le *Somerset House*, œuvre de l'architecte William Chambers (1723-1796). Ce nouvel espace comporte une salle construite spécialement pour ces événements où toutes les caractéristiques nécessaires à la mise en place d'une exposition sont présentes :

And for the Royal Academy's exhibitions, there could be no more appropriate exemplar than the site of the biennial Salons of the Académie de Peinture et Sculpture, held in Le Vau's Salon Carré of the Louvre. It was this room which gave Chambers the architectural idea which he transferred to London, the defining form which he set out to improve on but not fundamentally change, either in its architectonics or its underlying character as a seventeenth-century princely art gallery redolent of the centralized monarchical system which produced it (MURDOCH 2001 :12).

Il devient clair que les expositions de la *Royal Academy* de Londres dérivent, à plusieurs points de vue, de celles qui ont lieu au Salon carré du Louvre, et ce, plus particulièrement en termes de l'espace de la salle et de la mise en exposition.

Although the Salon was Chamber's starting point for considering the form of the new arrangements in London, he certainly did not regard his models uncritically. In various ways he set out to surpass it in efficiency, elegance and dramatic force. For example, instead of the haphazard public approach to the Salon, he attempted to provide an orderly, carefully framed and deliberately allegorical approach (MURDOCH 2001 : 14).

Contrairement à ce que l'auteur insinue, et qui découle d'une idée préconçue et fausse, l'accrochage des œuvres au Salon n'est pas si désorganisé qu'il le prétend. Le tapissier parvient à organiser les œuvres « sans créer une impression ni de désordre ni de monotonie. Il sait trouver un rythme dans l'accrochage de telle sorte que chaque paroi devient elle-même comme une composition » (VAN DE SANDT 1984 : 91). Mis à part ces quelques éléments liés à l'architecture des lieux, l'essence de l'exposition et de sa mise en exposition reste très près de ce qui se fait à Paris. L'architecte et le comité responsable de l'accrochage des œuvres à *Somerset House* respectent sensiblement les mêmes conventions : la symétrie, l'accrochage à « touche-touche », l'harmonie, les caractères, la hiérarchie des genres ainsi que l'expression du goût comme le propose John Sunderland (Figure 5.2).

One of the first things we notice [...] that the largest paintings are placed in the centre of the walls. Around these works, pictures are arranged in ranks according to height, thought with no great regularity. Rather there are patches of grid-like arrangements which dissolve one into another, or are interrupted by large picture or by a work on an oval support. Across each wall there is some sense of images echoing or rhyming, reinforcing an overall impression of symmetry: portraits are arranged so that their subject's postures mirror each other; landscapes or seascapes are paired. In general, the smallest pictures are hung low on the wall (i.e., below the line), though some are also hung quite high. The subordination of smaller to larger works supports a partial affirmation of generic and technical hierarchies, in line with academic doctrine; but since scale functioned as the key factor in determining a picture's position, those same hierarchies were easily disrupted. The same circumstances also suggest two competing orders of attention: for while the very largest pictures were given the most prominent places, the works nearest to the audience's eye were the smaller images below the line (SUNDERLAND 2001 : 24).



Figure 5.2 Pietro-Antonio Martini d'après Johann Heinrich Ramberg, *The Exhibition of the Royal Academy*, 1787, gravée et rehaussée de couleur. Collection particulière.

Tout en conservant les éléments de base, tels que les caractéristiques physiques de l'espace qui se révèlent immédiatement au visiteur et dont l'appréhension peut se faire en un seul coup d'œil, William Chambers tente d'apporter des améliorations au niveau des techniques d'accrochage et d'éclairage qui vont permettre de mieux structurer l'ensemble. L'un des éléments de ce perfectionnement se situe dans le concept de ce que les Anglais appellent « the line » qui permet de structurer la mise en exposition. La réelle innovation ne se situe pas directement dans le concept en tant que tel, mais bien dans la délimitation de cette ligne par une moulure qui balise physiquement la frontière entre ce qui est en dessous et ce qui est au dessus d'elle. De plus, l'éclairage zénithal de l'espace d'exposition mis en place par Chamber dans le nouvel édifice inscrit la volonté de transformer et d'améliorer l'espace d'exposition. La grande fenestration semi-circulaire disposée dans la partie supérieure des

murs n'est pourtant pas tout à fait, adéquate, voire même inconvenante, pour les œuvres où se reflète la lumière. La seule solution qui s'impose est d'incliner la partie supérieure des œuvres – tout comme le font les Français – afin d'éliminer tous reflets.

Les deux lieux, Londres et Paris, ne se distinguent pas tant par leurs caractéristiques expographiques ou conceptuelles, mais par l'accessibilité au public. Contrairement au Salon de Paris, les visiteurs des expositions londoniennes sont obligés de se procurer le catalogue pour le prix d'un shilling à l'entrée avant de pouvoir visiter le lieu et de voir les œuvres. Même si le catalogue est vu comme un complément éducatif de l'exposition et que certaines modifications apparaissent à travers le temps dans sa présentation, cette obligation de payer pour entrer dans l'exposition marque implicitement la scission entre la construction d'un espace public ouvert à tous qui prévaut à Paris et le développement d'une certaine sélection du public à Londres : « One shilling [...] was a price sufficient to exclude the lower orders from participation » (MATHESON 2001 : 40). Une sélection que je qualifierai d'économique et qui se concrétise par un tri social. L'accès à la production artistique est ainsi réservé à la classe des mieux nantis et laisse présupposer que les plus pauvres ne sont pas aptes à comprendre ou à se faire une opinion. L'on peut présumer que les membres de l'Académie anglaise considèrent que leur présence n'est pas requise, car de toute manière ils ne représentent aucunement une clientèle à développer. Cette vision élitiste positionne les expositions de Londres presque à l'opposé de l'espace public qui se développe au Salon de Paris et à la liberté d'expression qui en découle, même si l'Angleterre avec le parlementarisme en est beaucoup plus près.

Outre ces lieux plus officiels qui permettent de faire voir une certaine partie de la production artistique, quelques artistes exposent leurs œuvres dans leur propre atelier. Le cas de Greuze¹² est probablement le plus connu, mais avant lui certains artistes ont déjà tenté l'expérience. C'est le cas du peintre Roslin en 1767 dont certaines œuvres ne sont pas

¹² Greuze (n. 8, chap. III).

exposées au Salon pour des raisons inconnues¹³ comme le souligne l'auteur d'un commentaire paru dans le *Journal encyclopédique* :

On a regretté de ne pas voir au Salon de grands tableaux qu'il n'a pas été permis à ce peintre [Roslin] d'y exposer. Il y en a un surtout que nous avons vu dans son atelier qui n'eut pas manqué d'enlever tous les suffrages non seulement par la beauté du coloris et la noble simplicité de l'ordonnance, mais par l'adresse qu'a eu le peintre de rendre avec la parfaite ressemblance, les traits, les vertus, l'esprit, l'âme, la manière d'être du Prince qui en est l'original, de sorte que quand même la tête serait cachée, on le reconnaîtrait encore par la moindre partie de son corps (DELOYNES 1980-1300 : 175).

Les artistes, tels que Roslin ou plus tard Bounieu en 1779, dont les oeuvres refusées par le comité de sélection ne peuvent être accrochées au Salon, décident tout de même de les présenter au public. Ils choisissent d'ouvrir les portes de leur atelier pour faire profiter les visiteurs de leurs tableaux, mais aussi pour recueillir le suffrage des critiques. L'importance et le rôle que revêt l'opinion manifeste aux yeux des artistes prennent ici tous leurs sens. Les peintres veulent que le public voit le résultat de leur labeur des deux dernières années même si les membres de l'Académie en ont décidé autrement. Le réel juge n'est nul autre que ce public qui s'affirme et qui déploie son opinion au sein du monde artistique de l'époque. Les auteurs semblent apprécier ce phénomène qui fait croire, en quelque sorte, qu'ils accèdent au fruit défendu. Sans toutefois donner aucune information ou précision sur l'espace ou la mise en exposition de ces oeuvres, les commentaires expriment bien l'émergence de l'opinion personnelle et collective qui prend racine dans ces lieux. Il faut souligner que la liberté d'expression qui prend racine au Salon explosera en force et aboutira au Salon des refusés, lorsque le jury du Salon des Artistes Français constitué de membre de l'Académie refusera une grande quantité d'oeuvres : « Environ 1200 oeuvres des 2783 refusées (sur 5000 présentées) seront exposées au Salon annexe dans une atmosphère de kermesse » (HOEK 2001 : 270). S'ensuivra une critique soutenue de la part des artistes qui mènera vers la mise en place de ce second Salon.

¹³ On peut penser que ces tableaux ont été refusés par le jury, qu'ils n'étaient pas totalement achevés ou tout simplement que les commanditaires ont refusé qu'ils paraissent au Salon.

L'habitude pour les critiques et le public de se déplacer dans les ateliers pour voir des oeuvres existe depuis un certain temps. Les sculpteurs ont coutume de présenter au Salon les maquettes de leurs travaux et de proposer au public un détour à leur atelier pour voir les originaux terminés lorsque ces derniers sont difficilement transportables, comme le fait remarquer Bridard de la Garde : « On a vue pendant le Salon chés monsieur Allegrain rue Melée, une figure en marbre de grandeur naturelle [...] il eut fait un des beaux ornemens de l'exposition, si le transport n'eut été susceptible de trop d'inconvéniens » (BRIDARD DE LA GARDE 1767B : 48). Même si les oeuvres s'exposent à l'extérieur de l'enceinte du Salon, les auteurs des critiques les intègrent dans leur commentaire sur l'exposition. Il faut probablement voir une coalition entre le fait que ces artistes font partie de l'Académie et que leurs oeuvres sont récupérées par l'opinion et assimilées au contexte du Salon. Toutefois, l'espace public du Salon prend de l'expansion et s'étend bien au-delà des limites physiques du Salon carré en englobant et en imposant ses marques sur des événements indépendants. De ce fait, l'exposition de l'Académie de Paris par l'intermédiaire de la diffusion écrite et orale des discours expographique, de la critique et celui de l'opinion et par l'action des divers agents prend ainsi possession de la sphère publique artistique parisienne qui se définit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

APPENDICE A

LISTE DES SURINTENDANTS ET ORDONNATEURS GÉNÉRAUX DES BÂTIMENTS, ARTS, TAPISSERIES ET MANUFACTURES DE FRANCE OU DIRECTEURS GÉNÉRAUX DES BÂTIMENTS DU ROI.

1664-1683	Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France également contrôleur général des finances et secrétaire d'État à la Maison du Roi.
1683-1691	François Michel Le Tellier de Louvois (1641-1691), Surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France
1691-1699	Édouard Colbert de Villacerf (1629-1699), Surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France.
1699-1708	Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), Surintendant et ordonnateur général des bâtiments, arts, tapisseries et manufactures de France également Premier architecte du Roi.
1708-1736	Louis Antoine de Pardaillan de Gondrin (1665-1736), duc d'Antin, Directeur général des Bâtiments du Roi, Académies et Manufactures
1736-1745	Philibert Orry (1689-1747), Directeur général des Bâtiments du Roi, Académies et Manufactures, parallèlement contrôleur général des finances
1745-1751	Charles François Paul Le Normant de Tournehem (1684-1751), Directeur général des Bâtiments du Roi, Académies et Manufactures
1751-1773	Abel-François Poisson de Vandières (1727-1781), marquis de Marigny, Directeur général des Bâtiments du Roi, Arts, Jardins et Manufactures
1773-1774	Joseph Marie Terray (1715-1778), Directeur général des Bâtiments du Roi, Arts, Jardins et Manufactures et contrôleur général des finances
1774-1789	Charles Claude Flahaut de La Billarderie (1730-1810), comte d'Angiviller, Directeur général des Bâtiments du Roi, Arts, Jardins et Manufactures

APPENDICE B

TABLEAU DES CRITIQUES¹

Date	Auteurs des critiques
<p>Avant</p> <p>1750</p>	<p><u>13 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - JBL Gresset-1737 (1204)² - Inconnu -1741 (14) - La Font de Saint-Yenne – 1746 et 1747 (22) - [abbé de Le Blanc] 1747 (26) -1748 (32) - [Charles-Antoine Coypel] 1747 x 2 - Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien-1748 x 2 -1750 - Saint-Yves-1748 - [inconnu] 1749 (40)
1750	<p><u>7 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 4 (43) - Élie-Catherine Fréron (47) - Porcien (48) - Charles-François-Paul Le Normant de Tournehem
1751	<p><u>7 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - [Chevalier de Tincourt] - [inconnu] x 3 (51) - comte Anne-Claude-Philippe de Caylus (50) - Z*** - J. Gautier d'Agoty -1752

¹ DELOYNES 1980 ; MCWILLIAM 1991.

² Les chiffres entre parenthèses font référence aux numéros attribués aux écrits conservés dans le fonds de la Collection Deloynes (DUPLESSIS 1896 ; DELOYNES 1980)

1753	<p><u>23 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Louis-Guillaume Baillet de Saint-Julien x 2 (62, 67) - comte Anne-Claude-Philippe de Caylus (54) - Charles-Nicolas Cochin (61) - [Pierre Esteve] (56) - [Élie Fréron] - Garrigues de Froment (58) - J. Gautier d'Agoty 1754 x 3 - Friedrich Melchior Grimm - [Huquier] (60) - Inconnu x 5 (64, 65, 67, 68) - Inconnu 1754 - Jacques Lacombe (55) - Marc Antoine La Font de Saint-Yenne - abbé Le Blanc (63) - Laugier (59) - Lépicié (66)
1755	<p><u>13 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - [Pierre Esteve] (75) - Inconnu x 4 (71, 1247) - Baron Louis Guillaume Baillet de Saint-Julien x 3 (74, 79, 80) - [Dulondel ou Rouquet] (77) - [Dulondel] (78) - J. de La Porte (73) - La Font de Saint-Yenne 1756 - [F.V. Toussaint 1756?]
1757	<p><u>12 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 9 - comte Anne-Claude-Philippe de Caylus x 2 (82, 1249)

	- Charles-Nicolas Cochin (86)
1759	<u>14 critiques</u> - C** [Charles-Nicolas Cochin] (1260) - J. Gautier d'Agoty - Inconnu x 10 (90,1258, 1259, 1261, 1263) - Jean François Marmontel et Charles-Nicolas Cochin (125) - Denis Diderot
1761	<u>13 critiques</u> - Inconnu x 6 (1273, 1276, 1287) - F. Aubert - [Bailly] (1271) - [abbé de La Garde] (94) - Jacques Lacombe - abbé Le Blanc (1270) - P. D. S. A. - Denis Diderot
1763	<u>13 critiques</u> - Inconnu x 3 (1285) - F. Aubert - Charles-Nicolas Cochin (103) - Du P...s (1289) - [abbé de La Garde] (99) - Charles Joseph Mathon de la Cour - Barnabée-Framian de Rosoi (1288) - Madame Guibert (1284) - Guirard - Denis Diderot - Ange-Laurent de La Live de Jully 1764

1765	<u>14 critiques</u> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 10 (48, 107, 1293, 1295, 1296, 1318) - Antoine Bret - Charles-Joseph Mathon de la Cour - Denis Diderot - Jacques Lacombe 1766
1767	<u>10 critiques</u> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont] - [abbé Philippe Bridard De La Garde] x 2 (1297-1298) - Denis Diderot - Inconnu x 5 (906, 1300, 1301) - [Charles-Joseph Mathon de la Cour] (1302)
1769	<u>17 critiques</u> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 7 (120, 123, 133, 134, 137, 1312, 1315) - F. Aubert - B* [Beaucousin] (119) - Camburat (127) - Casanova (130) - [Charles-Nicolas Cochin] (125) - [Daube de Jossan] (122) - [Joseph-Ferdinand-François Goeffroy] (126) - Jean-Claude Pingeron] - Élie Freron (131) - Denis Diderot
1771	<u>12 critiques</u> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 6 (143, 144, 1317, 1320) - [abbé Aubert] - [A.C. Cailleau] (145) - [Daude de Jossan] (141)

	<ul style="list-style-type: none"> - Élie Freron - Denis Diderot - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1773	<p><u>13 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 7 (151, 156, 1327, 1328) - [abbé Aubert] - Charles Batteux - [Boyer] (152) - [Daude de Jossan] (148) - [Antoine Renou] (147) - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1775	<p><u>13 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 6 (159, 164, 165, 166, 1332) - Mlle d'Arle de Chamberlain - [Charles-Nicolas Cochin ou J.-F.-G. Colson] (160) - [Robert-Martin Lesuire] (162) - Nodille de Rosny (167) - Sacy - Denis Diderot - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1777	<p><u>31 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 18 (180, 181, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 193, 1334) - Feutry x 2 - Maurice Glayre - Guichard - Siméon-Prosper Hardy x 2 - [Robert-Martin Lesuire] (178) - Pierre-Jean-baptiste Nougaret - [Pahin Champlain de la Blancherie]

	<ul style="list-style-type: none"> - le Comte de *** - Mathieu François Pidanzat de Mairobert x 2 - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1779	<p><u>29 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - abbé Aubert (203) - <i>Mémoires secrets</i>[Bachaumont] - [Pahin Champlain de la Blancherie] - Un Borgne - <i>Correspondance littéraire</i> - <i>Correspondance secrète</i> - Inconnu x 16 (197, 201, 204-207, 214, 216-218, 220, 229, 230, 1337) - Jean-Baptiste Grosier (211) - [M. des Labbes] (219) - M. de Laus de Clauseau (199) - [Louis-François-Henri Lefebure] x 2 (202, 212) - [Robert-Martin Lesuire] (209) - [Jean-Baptiste Radet] (208)
1781	<p><u>38 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 20 (76, 203, 255, 258, 259, 261, 262, 266-269, 275, 1246, 1339, 1341) - Mme *** (252) - Jean Baptiste Grosier - C*** (272) - [Louis Carrogis dit de Carmontelle] (263) - G. D. L. R. (249) - Gaziél (1342) - Siméon-Prosper Hardy - [Robert-Martin Lesuire] (257) - [Pahin Champlain de la Blancherie] - [Radet] x 4 (260, 264, 265, 276)

	<ul style="list-style-type: none"> - [François-Henri] Turpin x 2 (1341) - Villeneuve (271) - Inconnu - 1782 - Denis Diderot - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1783	<p><u>31 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 19 (285, 287-289, 291, 295-298, 300, 302, 307, 309, 312, 314, 316, 1343) - [Louis-abel Beffroy de Reigny] (301) - M. le comte de La Billardrie d'Angiviller - L'*** P.*** (299) - [Louis-François-Henri Lefebure] (305) - [Robert-Martin Lesuire] (286) - de Miramond (308) - [Pahin Champlain de la Blancherie] - Peyron (313) - [Jean-Baptiste Pujoulx] x 2 (292, 294) - Antoine Renou (303) - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]

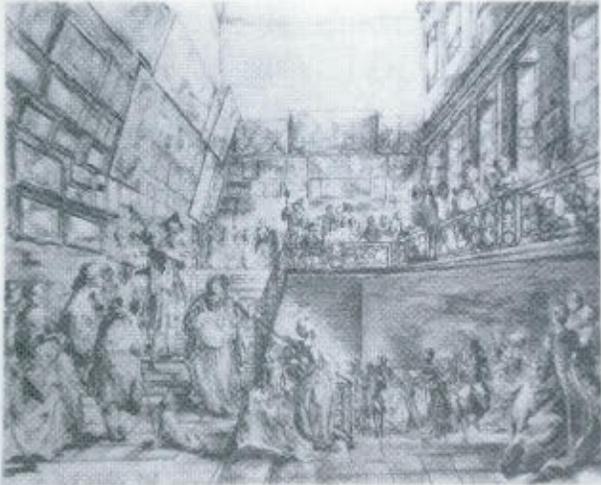
1785	<p><u>41 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Anonyme [Carmontelle ou Lefébure]³ (329) - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont] - l'abbé Bordeaux - <i>Correspondance littéraire</i> - Michel de Cubières-Palmezeaux - le Chevalier D. P. D. J. (353) - [Antoine-Joseph Gorsas] x 3 (333-335) - Siméon-Prosper Hardy - Inconnu x 23 (325, 326, 327, 328, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 348, 349, 351, 352, 354, 355, 356, 362, 364, 1351) - L*** DE B*** (1344) - M. L. B. D. B. (345) - [Jean-Baptiste Pujoulx] (330) - le Marquis de S*** (1345) - Louis Giraud abbé Soulavie (331) - Jean [Charles F. ou Jean-Louis] Viel de Saint-Maux (365) - Villette x 2 (1348, 1349)
1787	<p><u>44 critiques</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 21 (373, 376-378, 381, 385-387, 394, 395, 396, 398, 399, 402, 421, 1358) - [Joly de Saint-Just] (372) - [Abbé François-Lambert Bonnefoy de Bonyon] (375) - [Le Cousin Jacques ou Louis-Abel Beffroy de Reigny] (389) - [Charles-Albert Demoustier] x 2 (388, 1357)

³ Il existe un litige entre Thomas Crow et Richard Wrigley concernant l'attribution de certains textes critiques qui ont longtemps été concédés à Louis Carrogis dit de Carmontelle. Richard Wrigley dans son ouvrage *The Origins of French Art Criticism*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 318-322, a démontré que ces écrits étaient probablement de la main de Louis-François-Henri Lefébure. Dans l'incertitude, j'ai opté pour la forme anonyme pour éviter toute confusion et marquer l'ambiguïté qui existe à propos de cet auteur.

	<ul style="list-style-type: none"> - C*** (400) - Cafery (401) - M. Denon (403) - Desp*. De l'Ar** x 2 (1359, 1362) - Jacques-Antoine Dulaure (390) - [Antoine-Joseph Gorsas] x 2 (382, 383) - Siméon-Prosper Hardy - Lebrun (1346) - [Louis-François-Henri Lefebure] (378) - [A. Lenoir] (371) - [comte Stanislas Potocki] - [Jean-Baptiste Pujoux] (374) - [abbé Robin] (379) - Vigée (1347) - Villette (350) - <i>Mémoires secrets</i> [Bachaumont]
1789	<u>17 critiques</u> <ul style="list-style-type: none"> - Inconnu x 12 (410, 411, 412, 416, 417, 418, 419, 423, 426, 429) - Anonyme [Carmontelle ou Lefebure] (415) - Siméon-Prosper Hardy - Comte de Meude-Monpas - Adrien comte de Lezay Marnésia

APPENDICE C

DIVERSES REPRESENTATIONS DES SALONS ENTRE 1753 ET 1787.

Salons	
1753	<p data-bbox="459 1144 475 1166">1-</p>  <p data-bbox="459 1651 475 1672">2-</p>  <p data-bbox="459 1683 1214 1772">1-[Charles-Nicolas Cochin], [<i>Salon de 1753</i>], BnF, Département des Estampes. 2- Gabriel de Saint-Aubin, <i>Salon de 1753</i>, Collection particulière.</p>

1757



1 -

2 -



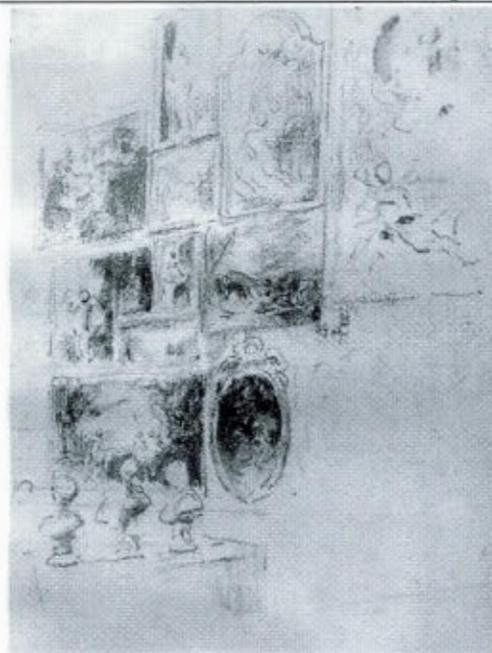
1 - Gabriel de Saint-Aubin, *Portrait de Madame de Pompadour par Boucher présenté au Salon de 1757*, Angleterre, Waddesdon Manor, National Trust, Courtauld Institute Photograph.

2- Gabriel de Saint-Aubin, *Salon de 1757*, Collection particulière.



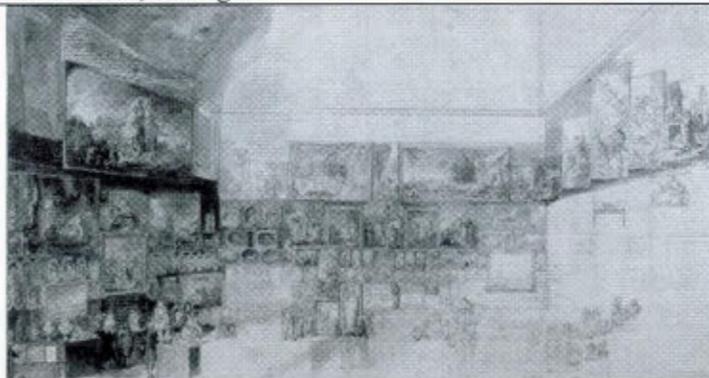
Gabriel de Saint-Aubin, *La Vénus de Mignot au Salon de 1757*.

1761

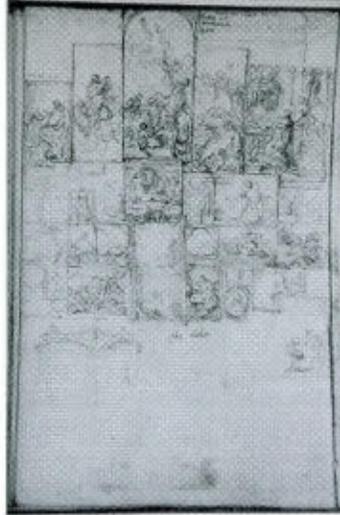


Gabriel de Saint-Aubin, [*Salon de 1761*] *Carnet de croquis*, 1760-1764, The Art Institute, Chicago.

1765



Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1765*, Louvre, Cabinet des dessins



1-

2-

1 -Gabriel de Saint-Aubin, [*Salon de 1765*], *Carnet de croquis*, Louvre, Cabinet des dessins.

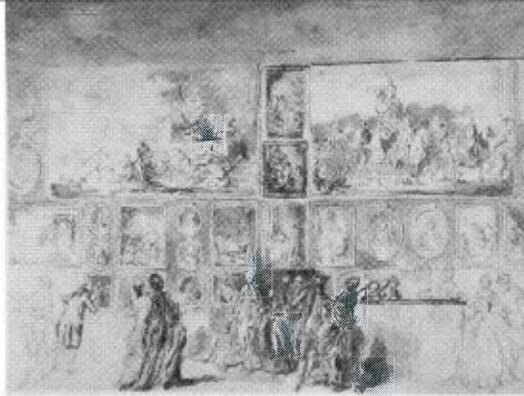
2- [inconnu - Dambrun d'après Queverdo], *Vue du Salon*, BnF, Département des Estampes.

1767



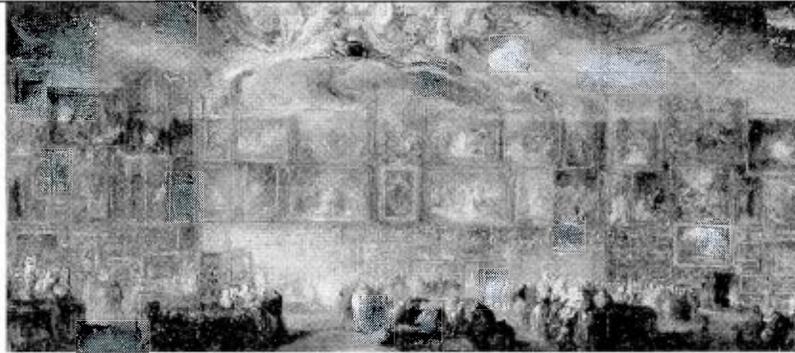
Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1767*, Collection particulière.

1769



Gabriel de Saint-Aubin, *Salon de 1769*, Collection particulière.

1779

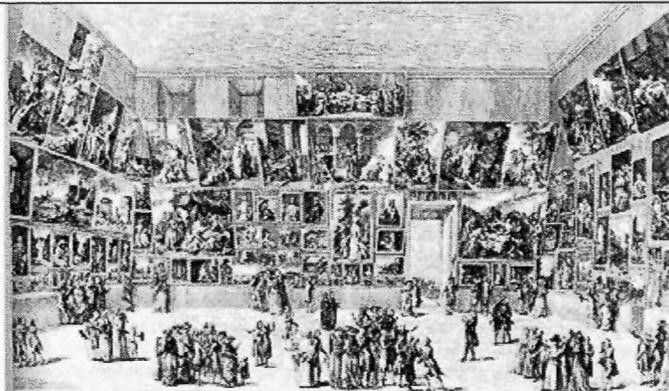


Gabriel de Saint-Aubin, *Vue du Salon de 1779*, Louvre, Département des peintures.



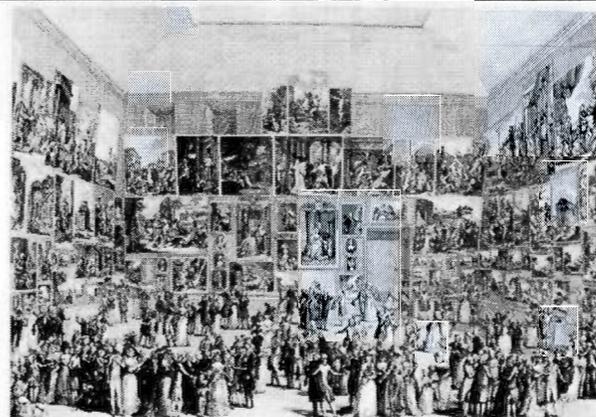
Gabriel de Saint-Aubin, *Croquis du Salon de 1779* (page d'un album), Royal Library, Stockholm.

1785



Pietro-Antonio Martini, *Salon du Louvre 1785*, BnF, Département des Estampes.

1787



Pietro-Antonio Martini, *Exposition au Salon du Louvre 1787*, BnF, Département des Estampes.

APPENDICE D

LOGIQUE D'ÉCRITURE DU DISCOURS EXPOGRAPHIQUE DES AUTEURS

		Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hiéarchie des genres	Autres critiques	Autres
1753	1 BAILLET DE SAINT-JULIEN 1753				■	
	2 CAYLUS 1753	■				
	3 COCHIN 1753				■	
	4 DELOYNES 1980-0057		■			
	5 DELOYNES 1980-0067				■	
	6 ESTEVE 1753			■		
	7 LA FONT DE SAINT-YENNE 1753			■		
	8 GARRIGUES DE FROMENT 1753		■			
	9 GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A			■		
	10 GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)B			■		
	11 GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)B bis				■	
	12 GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)C	■				
	13 GRIMM 1877-1882	■				
	14 HUQUIER 1753	■				
	15 LACOMBE 1753					
	16 LA NOUVELLE BIGARURE 1754	■		■		

	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
17		■			
18	■				
19				■	
20	■				
	7	3	5	5	
	35%	15%	25%	25%	
21					■
22					■
23					■
24					■
24	7	3	5	5	4

	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
1767					
1	■				
2		■			
3		■			
4		■			
5		■			
6	■				
7		■			
8			■		
9	■				
	3	5	1	0	
	33,3%	55,6%	11,1%	0%	
10					■
10	3	5	1	0	1

		Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
1779						
1	ANNEE LITTERAIRE 1779			■		
2	ANNONCES ET AVIS 1779			■		
3	ANNONCES ET AVIS 1779 bis				■	
4	AUBERT 1779			■		
5	BORGNE 1779		■			
6	DELOYNES 1980-0205		■			
7	DELOYNES 1980-0206		■			
8	DELOYNES 1980-0207	■				
9	DELOYNES 1980-0214				■	
10	DELOYNES 1980-0216		■			
11	DELOYNES 1980-0217		■			
12	DELOYNES 1980-0220			■		
13	DELOYNES 1980-0230	■				
14	DELOYNES 1980-1337		■			
15	FORT 1999			■		
16	GRIMM 1877-1882		■			
17	GROSIER 1779				■	
18	JOURNAL DE PARIS 1779A			■		
19	JOURNAL DE PARIS 1779B		■			
20	LABBES 1779	■				

	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
21		■			
	LAUS DE CLAUSEAU 1779				
22		■			
	LEFEBURE 1779A				
23		■			
	LEFEBURE 1779B				
24		■			
	LESUIRE 1779				
25		■			
	RADET 1779				
	SOUS-TOTAL :	4	6	3	
	POURCENTAGE (100%) :	12	24	12	
26					■
	DELOYNES 1980-0218				
27					■
	CORRESPONDANCE SECRETE 1779				
28					■
	DELOYNES 1980-0229				
29					■
	DELOYNES 1980-0204				
30					■
	PAHIN DE LA BLANCHERIE 1779				
30	TOTAL :	4	6	3	5

		Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hiéarchie des genres	Autres critiques	Autres
1785	1	AFFICHES DE PARIS 1785B		■		
	2	ANONYME 1785	■			
	3	DELOYNES 1980-0326		■		
	4	DELOYNES 1980-0327		■		
	5	DELOYNES 1980-0328		■		
	5	DELOYNES 1980-0336	■			
	7	DELOYNES 1980-0337	■			
	8	DELOYNES 1980-0338	■			
	9	DELOYNES 1980-0340	■			
	10	DELOYNES 1980-0341		■		
	11	DELOYNES 1980-0343	■			
	12	DELOYNES 1980-0344	■			
	13	DELOYNES 1980-0346	■			
	14	DELOYNES 1980-0348	■			
	15	DELOYNES 1980-0349	■			
	16	DELOYNES 1980-0349 bis		■		
	17	DELOYNES 1980-0351	■			
	18	DELOYNES 1980-0362	■			
	19	DELOYNES 1980-1351		■		
	20	FORT 1999		■		

	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
21		■			
22				■	
23				■	
24		■			
25		■			
26			■		
27				■	
28	■				
29			■		
30		■			
31	■				
32		■			
33		■			
	8	12	10	3	
	24,3%	36,5%	30%	9,1%	
34					■
35					■
36					■
37					■
38					■
39					■

	Livret	Mise en exposition ou Instinct	Hierarchie des genres	Autres critiques	Autres
40					■
41					■
42					■
42	8	12	10	3	9
TOTAL (100%) :					

BIBLIOGRAPHIE

Sources premières

ÉNSBA 1651-1791

Académie royale de peinture et sculpture, *Comptabilité*, École nationale supérieure des beaux-arts, Archives de l'Académie, n^{os} Ms556 à Ms610, 1651-1791.

HARDY 1764-1789

Hardy, Siméon-Prosper, *Mes loisirs, ou journal d'événemens tels qu'ils parviennent à ma connaissance*, Bibliothèque nationale de France, manuscrits français, n^{os} 6680-6687, 1764-1789.

Articles et monographies

ACADEMIE DES ARTS 1882

Académie des arts de Lille, *Livrets des Salons de Lille : 1773-1788*, Paris, J. Baur, 1882.

ACADEMIE FRANÇAISE 1762

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, chez la Vve B. Brunet, 1762.

ACADEMIE FRANÇAISE 1798

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J.J. Smith, 1798.

ACADEMIE FRANÇAISE 1878

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, F. Didot, 1878.

ADHEMAR 1960

Adhémar, Jean et Jean Seznec, *Diderot Salons, tome II*, Oxford, Oxford University Press, 1960.

ADHEMAR 1963

Adhémar, Jean et Jean Seznec, *Diderot Salons, tome III*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

AFFICHES, ANNONCES ET AVIS 1767

[-], [sans titre], *Affiches, annonces et avis divers*, n^o 36, 37, 1767, p. 143-144, 147-148.

AMI DES ARTISTES 1779

Un Ami des Artistes, « Combat des critiques du Salon les uns contre les autres, ... », *Journal de Paris*, Collection Deloynes n^{os} 201, 1779.

ANNEE LITTERAIRE 1765

[-], « Exposition des tableaux », *L'Année littéraire*, lettre 7, 1765, Collection Deloynes n° 1294.

ANNEE LITTERAIRE 1767

[-], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale », *L'Année littéraire*, lettre 4, 1767, Collection Deloynes n° 1299.

ANNEE LITTERAIRE 1779

[-], « Observation sur les peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale, exposées au sallon du Louvre, 1779 » ; « Suite des observations sur les peintures, sculptures et gravures de MM. de l'académie royale », *L'Année littéraire*, lettre 2, lettre 9, 1779, Collection Deloynes n° 1336.

ANNONCES, AFFICHES ET AVIS 1753

[-], « Exposition de peinture, sculpture et gravure au Salon du Louvre », *Annonces, affiches et avis divers*, n°s 37, 38, 1753, p. 146-147, 150-151.

ANNONCES, AFFICHES ET AVIS 1767

[-], [sans titre], *Annonces, affiches et avis divers*, n°s 54, 71, 1767, p.571, p. 757.

ANNONCES, AFFICHES ET AVIS 1779

[-], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'académie royale au Sallon du Louvre. 1779 », *Annonces, affiches et avis divers ou Journal général de France*, n°s 236, 237, 261, 266, 268, 270, 271, 273, 1779, p. 1901, 2084, 2124-2125, 2140-2141, 2157, 2164-2165, 2180-2181.

ANONYME 1783

[Carmontelle, Louis Carrogis dit de ou Lefebure, Louis-François-Henri], *Le triumverat des arts ou dialogue entre un peintre, un musicien et un poète sur les tableaux exposés au Louvre. Année 1783. Pour servir de continuation au Coup de Patte et à la Patte de Velours*, Aux Antipodes, Collection Deloynes n° 305, 1783.

ANONYME 1785

[Carmontelle, Louis Carrogis dit de ou Lefebure, Louis-François-Henri], *Le frondeur ou Dialogues sur le Sallon par l'auteur du Coup-de-patte et du triumvirat, s.l., 1785*, Paris, Collection Deloynes n° 329, 1785.

ARASSE 2000

Arasse, Daniel, «Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre», p. 33-51. Voir ROQUE 2000.

ASSEZAT 1966

Assézat, Jean, *Oeuvres complètes de Diderot*, Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1966 (1876), 20 volumes.

AUBERT 1779

Aubert, abbé, « Exposition des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'académie royale au Sallon du Louvre. 1779 », *Affiches, annonces et avis divers*, octobre 1779, p. 183-187, Deloynes n° 203.

AULANIER 1950

Aulanier, Christiane, *Histoire du palais et du musée du Louvre : Le Salon Carré*, Paris, Éditions des musées nationaux, 1950.

AURICCHIO 2002

Auricchio, Laura, « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-1787) », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 36, n° 1, 2002, p. 47-61.

BACHAUMONT 1783-1789

Bachaumont, Louis Petit de, Pidansat de Mairobert, Mathieu-François, Mouffle d'Argenville, Barthélemy-François-Joseph, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France*, Londres, John Adamson, 1783-1789, 18 volumes.

BAILEY 1987

Bailey, Colin B., « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d'Azincourt's La première idée de la curiosité », *The Art Bulletin*, vol. 69, n° 3, 1987, p. 431-447.

BAILLET DE SAINT-JULIEN 1753

Baillet de Saint-Julien, Baron Louis Guillaume, *Lettre à M. Ch... [Chardin] sur les caractères en peinture ...*, 1753, Collection Deloynes n° 62.

BAILLET DE SAINT-JULIEN 1755

[Baillet de Saint-Julien, Baron Louis Guillaume ou Esteve, Pierre], *Lettre à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre*, 1755, Collection Deloynes n° 74.

BAKER 1987

Baker, Keith Michael, « Politique et opinion publique sous l'Ancien Régime », *Annales ESC*, janvier-février, n° 1, 1987, p. 41-71.

BAKER CHARTIER 1994

Baker, Micheal Keith, Chartier, Roger, « Dialogue sur l'espace public », préparé par Dominique Cardon, Jean-Philippe Heurtin et Cyril Lemieux, *Politix. Travaux de science politique*, vol. 26, 1994, p. 5-22.

BASTIEN 2006

Bastien, Pascal, *L'exécution publique à Paris au XVIII^e siècle. Une histoire des rituels judiciaires*, Seyssel, France, Champ Vallon, 2006.

BEAUMONT 1998

Beaumont, Kim de, *Reconsidering Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) : The Background for his Scenes of Paris*, thèse, Institute of Fine Art - New York University, 1998.

BECKER 1988 (1982)

Becker, Howard Saul, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BENEDITE 1924

Bénédite, léonce, *Le Musée du Luxembourg*, Paris, H. Laurens, 1924.

- BENEZIT 1999
Bénézit, Emmanuel, Busse, Jacques ed., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs : de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, 1999, 14 volumes.
- BENNETT 1995
Bennett, Tony, *The Birth of the Museum; History, Theory, Politics*, Londres, Routledge, 1995.
- BERGER 1967
Berger, Gaston, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- BIMONT 1774
Bimont, Jean-François, *Principes de l'art du tapissier : Ouvrage utile aux gens de la profession, & à ceux qui les emploient ; Dédié à Monseigneur Le Dauphin*, Paris, L'Imprimerie de Lottin l'aîné, 1774.
- BJURSTRÖM 1995
Bjurström, Per, « Les premiers musées d'art en Europe et leur public », p. 551-563. Voir POMMIER 1995.
- BLONDEL 1752
Blondel, Jacques François, *Architecture française, ou, Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris*, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1752-1756.
- BLONDEL 1771
Blondel, Jacques François, *Cours d'architecture, ou, Traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments contenant les leçons données en 1750 & les années suivantes*, Paris, Desaint, 1771-1777.
- BLONDEL D'AZINCOURT 1987 (1749)
Blondel d'Azincourt, B.A., « La première Idée de la curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un cabinet, les noms des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail », p. 446-447. Voir BAILEY 1987.
- BLUNT 1983
Blunt, Anthony 1907-1983, *Art et architecture en France : 1500-1700*, Paris, Macula, 1983.
- BOCK 1995
Bock, Henning, « Collections privées et publiques, les prémices du musée public Allemand », p. 61-77. Voir POMMIER 1995.
- BONFAIT 2002
Bonfait, Olivier, *L'idéal classique : Les échanges entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Paris, Somology, 2002.

- BORDEAUX 1785
 Bordeaux, l'Abbé, « Arts. Aux auteurs du journal. Paris, ce 10 octobre 1785 », *Journal de Paris*, 14 octobre 1785, p.1.
- BORGNE 1779
 Borgne, Un, « Lettre sur le Sallon », *Journal de Monsieur*, octobre 1779, p. 129-139.
- BOURDIEU 1969
 Bourdieu, Pierre, « Sociologie de la perception esthétique », *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1969, p. 161-176.
- BOURDIEU 1979
 Bourdieu, Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- BRIDARD DE LA GARDE 1767A
 [Bridard de La Garde, abbé Philippe], « Observation sur les tableaux et sculpture et gravure, exposés au Louvre le 25 août 1767 », *Mercure de France*, septembre, octobre, novembre 1767, Collection Deloynes n° 1297.
- BRIDARD DE LA GARDE 1767B
 [Bridard de La Garde, abbé Philippe], « Suite des observations ... », *Mercure de France*, septembre, octobre, novembre 1767, Collection Deloynes n° 1298.
- BRUNHOFF 1987
 Brunhoff, Jacques de, *La place Dauphine et l'île de la Cité*, Paris, Délégation à l'Action Artistique de la ville de Paris, 1987.
- BUKDAHL 1980
 Bukdahl, Else Marie, *Diderot critique d'art : Théorie et pratique dans les salons de Diderot*, Copenhague, Rosenkilde et Bagger, 1980.
- CARTWRIGHT 1969
 Cartwright, Michael T., « Gabriel de Saint-Aubin : An illustrator and Interpreter of Diderot's art criticism », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1969, p.207-224
- CAYLUS 1753
 Caylus, Anne Claude Philippe comte de, « Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, faite dans une salle du Louvre le 25 août 1753 », *Mercure de France*, octobre 1753, p. 158-165, Collection Deloyne n° 54.
- CHARTIER 1990
 Chartier, Roger, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- CHARTIER 1994
 Chartier, Roger, « Dialogue sur l'espace public », *Politix*, n° 26, 1994, p. 5-22.
- CHASSIN SEBASTIAN 2004
 Chassin, Joëlle et Javier Fernandez Sebastian, *L'avènement de l'opinion publique : Europe et Amérique, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2004.

CHEVALIER DE TINCOURT 1751

[-], *Lettre de M. le Chevalier de Tincourt à Madame la Marquise de *** sur les Tableaux et Dessins du Cabinet du Roi*, Paris, 1751.

CLEMENT 1879

Clément, Félix, *Histoire abrégée des beaux-arts chez tous les peuples et à toutes les époques*, Paris, Firmin-Didot, 1879.

COCHIN 1753

Cochin, Charles-Nicolas, *Lettre d'un amateur en réponse aux critiques qui ont paru sur l'Exposition des tableaux*, [Paris], 1753, Collection Deloynes n° 61.

COCHIN 1761

Cochin, Charles-Nicolas, *Lettre de Cochin à Marigny*, 13 juillet 1761. Voir GUIFFREY 1873, p. 23.

COCHIN 1787

Cochin, Charles-Nicolas, *Autre lettre de Cochin à M. d'Angiviller*, octobre 1787. Voir GUIFFREY 1873, p. 96.

CORRESPONDANCE SECRETE 1779

[-], « De Paris », *Correspondance secrète, politique et littéraire*, lettre du 11 septembre 1779, Londres, John Adamson, tome 8, 1787-1790.

COURIER DE L'EUROPE 1785

[-], [sans titre], *Courier de l'Europe*, vol. II, n° 19, 26, 1785, p.147, 203.

COUTURIER 2008

Couturier, Sonia, *L'implication des amateurs d'art dans les réseaux artistiques et intellectuels en France au XVIII^e siècle : le cas de Claude-Henri Watelet (1718-1786)*, thèse, Université Concordia, 2008.

CROW 2000 (1985)

Crow, Thomas E., *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 (1985).

CUBIERES-PALMEZEAX 1786A

Cubières-Palmezeaux, Michel de, « Vers sur la dernière exposition des tableaux au Sallon du Louvre », *Opuscules poétiques*, vol. III, 1786, p. 32-33.

CUBIERES-PALMEZEAX 1786B

Cubières-Palmezeaux, Michel de, « Lettre à MM. les auteurs du Journal de Paris », *Opuscules poétiques*, vol. XIV, n° 25, 1786, p. 189-194.

CUBIERES-PALMEZEAX 1786C

Cubières-Palmezeaux, Michel de, « Imitation des vers latins de M. l'abbé Cinich, pour être mis en bas du tableau des Trois Horaces de M. David », *Opuscules poétiques*, vol. III, 1786.

D. P. D. J. 1785

D. P. D. J., le Chevalier, *Sur le portrait de Madame de Grammont Caderousse peinte en vendangeuse par Madame Lebrun*, Collection Deloynes n°353, [1785].

DACIER 1909

Dacier, Émile, *Catalogues de ventes et livrets de salons illustrés par Gabriel de Saint-Aubin*, Paris, Société de reproduction des dessins de maîtres, 1909-1921.

DACIER 1914

Dacier, Émile, *L'oeuvre grave de Gabriel de Saint-Aubin : notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie nationale, 1914.

DACIER 1929

Dacier, Émile, *Gabriel de Saint-Aubin peintre, dessinateur et graveur*, Paris, G. van Oest, 1929-1931, 2 volumes.

DACIER 1955

Dacier, Émile, *Le carnet de dessins de Gabriel de Saint-Aubin, conservé à la Bibliothèque royale de Stockholm*, Paris, F. de Nobele, 1955.

DASSAS 2002

Dassas, Frédéric, Font-Réaulx, Dominique de, Jobert, Barthélémy et Philippe Bata, *L'invention du sentiment : aux sources du romantisme*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

DAVALLON 1986

Davallon, Jean dir., *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1986.

DAVALLON 1993

Davallon, Jean, « Le musée est-il un média ? », *Publics et musées : revue internationale de muséologie*, n° 2, 1993, p. 99-122.

DAVALLON 1999

Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan Communication, 1999.

DE GONCOURT 1863

De Goncourt, Edmond et Jules, « Chardin », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 2, 1863, p. 514-533.

DELOYNES 1980

Mariette, Pierre-Jean, Éditeur scientifique, *Collection Deloynes. Collection de pièces sur les Beaux-arts imprimées et manuscrites (1673-1808)*, [recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes], Paris, 1980.

DELOYNES 1980-0014

[-], *Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant-général au baillage et siège présidial de Chaumont-en-Bassigny, au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre*, 5 septembre, Paris, 1741, Collection Deloynes n° 14.

DELOYNES 1980-0057

[-], *La peinture. Ode de Milord Telliab. Traduite de l'anglois. Par M. ***. Un des Auteurs de l'Encyclopédie*, 1753, Collection Deloynes n° 57.

DELOYNES 1980-0064

[-], *Jugement de cet écrit*, 1753, Collection Deloynes n° 64.

- DELOYNES 1980-0065
[-], *Autre jugement*, 1753, Collection Deloynes n° 65.
- DELOYNES 1980-0067
[Saint-Julien, Baillet de], *La peinture, Ode de Milord Telliab, traduit de l'Anglois. Par M. ** & c. Jugement d'un Amateur, sur l'exposition des Tableaux à M. V.***, 1753, Collection Deloynes n° 67.
- DELOYNES 1980-0068
[-], *Autre jugement sur le même ouvrage*, 1753, Collection Deloynes n° 68.
- DELOYNES 1980-0204
[-], *Fragment d'une lettre à un amateur de province, au sujet d'un tableau de Bounieu, agréé de l'a.r. de p. représentant Bethsabée vue par David*, [1779], Collection Deloynes n° 204.
- DELOYNES 1980-0205
[-], *Le Visionnaire, ou Lettres Sur les ouvrages exposés au Salon ; Par un Ami des Arts*, Amsterdam, 1779, Collection Deloynes n° 205.
- DELOYNES 1980-0206
[-], *Lettre seconde (Le Visionnaire, ou Lettres Sur les ouvrages exposés au Salon*, Amsterdam, 1779, Collection Deloynes n° 206.
- DELOYNES 1980-0207
[-], *Encore un rêve, suite de la prêtresse*, Rome, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 207.
- DELOYNES 1980-0212
[Lefébure, J.-H.], *Janot, au Salon, ou le Proverbe*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 212.
- DELOYNES 1980-0214
[-], *Le lit de justice du dieu des arts, ou le pied de nez des critiques du Sallon, suivi de l'arrêt rendu contr'eux en la cour du Parnasse*, La Haye, Paris, Berlin, 1779, Collection Deloynes n° 214.
- DELOYNES 1980-0216
[-], *Le Littérateur au Sallon, l'examen du paresseux suivi de la critique des critiques. Au Sallon et se trouve à Paris chez Ardouin*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 216.
- DELOYNES 1980-0217
[-], *Jugement d'un écrit intitulé : Le Littérateur au Sallon ou l'examen du paresseux suivi de la critique des critiques*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 217.
- DELOYNES 1980-0218
[-], *Clôture de l'exposition des tableaux*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 218.
- DELOYNES 1980-0220
[-], *Le Salon, ouvrage du moment*, La Haye et Paris, 1779, Collection Deloynes n° 220.

DELOYNES 1980-0229

[-], *Le Spectateur françois au Sallon et projet d'encouragement patriotique pour les arts de l'Académie de peinture*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 229.

DELOYNES 1980-0230

[-], « Lettre d'un italien sur le Sallon », *Mercur de France*, septembre 1779, Collection Deloynes n° 230.

DELOYNES 1980-0300

[-], *Entretiens sur les Tableaux exposés au Sallon de 1783 ou Jugement de M. Quil, Lay, procureur au Châtelet ..., et de M. Dessence, apothicaire-ventilateur*, Paris, 1783, Collection Deloynes n° 300.

DELOYNES 1980-0325

[-], *Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la peinture en France, contenant des notices sur les principaux artistes de l'académie ; pour servir d'introduction au Sallon*, Paris, 1785, Collection Deloynes n° 325.

DELOYNES 1980-0326

[-], *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785 pour servir de suite au discours sur la peinture*, Paris, 1785, Collection Deloynes n° 326.

DELOYNES 1980-0327

[-], *Le Peintre anglois au Salon de peintures exposées au Louvre en l'année*, 1785, Collection Deloynes n° 327.

DELOYNES 1980-0328

[-], *Supplément du peintre anglais au Salon*, 1785, Collection Deloynes n° 328.

DELOYNES 1980-0333

[-], *Promenades de Critès au Sallon de l'année 1785*, Londres, 1785, Collection Deloynes n° 333.

DELOYNES 1980-0336

[-], *Mélanges de doutes et d'opinions sur les tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1785*, 1785, Collection Deloynes n° 336.

DELOYNES 1980-0337

[-], *L'Espion ds peintres de l'Académie royale, année 1785*, 1785, Collection Deloynes n° 337.

DELOYNES 1980-0338

[-], *Impromptu sur le salon des tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1785*, Londres et Paris, 1785, Collection Deloynes n° 338.

DELOYNES 1980-0340

[-], *L'Aristarque au Sallon*, Paris, 1785, Collection Deloynes n° 340.

DELOYNES 1980-0341

[-], *Jugement d'un musicien sur le Salon de peinture de 1785*, Amsterdam et Paris, 1785, Collection Deloynes n° 341.

DELOYNES 1980-0343

[-], *Inscriptions pour mettre au bas de différens tableaux exposés au Sallon du Louvre en 1785*, Londres et Paris, 1785, Collection Deloynes n° 343.

DELOYNES 1980-0344

[-], *Avis important d'une femme sur le Salon de 1785, Madame E.A.R.T.L.A.D.C.S. Dédié aux femmes*, Paris, 1785, Collection Deloynes n° 344.

DELOYNES 1980-0346

[-], *Les tableaux ou réflexions tardives d'un bon homme qui arrive de la campagne sur le Sallon de 1785*, Paris, 1785, Collection Deloynes n° 346.

DELOYNES 1980-0348

[-], « Exposition des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale, dans le Sallon du Louvre, depuis le 25 août jusqu'au dernier septembre 1785 », *Mercure de France*, octobre 1785, Collection Deloynes n° 348.

DELOYNES 1980-0349

[-], « [Exposition des Tableaux au Louvre] », *Année littéraire*, 1785, Collection Deloynes n° 349.

DELOYNES 1980-0351

[-], « Aux auteurs du journal », *Journal de Paris*, septembre 1785, Paris, Collection Deloynes n° 351.

DELOYNES 1980-0352

[-], *Vers sur l'exposition des tableaux au Louvre*, 1785, Collection Deloynes n° 352.

DELOYNES 1980-0354

[-], *Vers sur la statue de Psyché par M. Pajou*, 1785, Collection Deloynes n° 354.

DELOYNES 1980-0355

[-], « [Exposition des pris de l'Académie] », *Affiches de Paris*, 1785, Collection Deloynes n° 355.

DELOYNES 1980-0356

[-], « [Exposition des tableaux au Louvre] », *Affiches de Paris*, 1785, Collection Deloynes n° 356.

DELOYNES 1980-0362

[-], *Vers à Madame Guyard sur le Sallon de 1785*, 1785, Collection Deloynes n° 362.

DELOYNES 1980-0364

[-], *Jugement sur l'estampe du Coup d'oeil exact de l'arrangement des peintures au Salon de 1785*, 1785, Collection Deloynes n° 364.

DELOYNES 1980-0906

[-], *Le Salon de 1767*, 1767, Collection Deloynes n° 906.

DELOYNES 1980-1300

[-], « Exposition de peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale au Salon du Louvre (à Paris) le 25 août dernier » ; « Suite de l'exposition ... », *Journal encyclopédique*, 1767, Collection Deloynes n° 1300.

DELOYNES 1980-1301

[-], « Exposition au Salon du Louvre des peintures, sculptures et gravures de MM. de l'Académie royale », *L'Avant Coureur*, août et septembre 1767, Collection Deloynes n° 1301.

DELOYNES 1980-1337

[-], « Peinture, sculpture et gravure », *Journal encyclopédique*, octobre 1779, Collection Deloynes n° 1337.

DELOYNES 1980-1351

[-], *Lettre à Émilie sur quelques tableaux du Salon*, 1785, Collection Deloynes n° 1351.

DEMORIS 2000

Démoris, René, « La hiérarchie des genres en peintures de Félibien aux Lumières », p. 53-66. Voir ROQUE 2000.

DEMORIS 2002

Démoris, René, *Le roman à la première personne. Du Classicisme au Lumières*, Genève, Librairie DROZ S.A., 2002.

DEMORIS 2003

Démoris, René, « Les enjeux de la critique d'art en sa naissance : les Réflexions de La Font de Saint-Yenne », *Écrire la peinture entre XVIII^e et XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, France, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 25-38.

DEMORIS FERRAN 2001

Démoris, René et Florence Ferran, *La peinture en procès*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DEZALLIER D'ARGENVILLE 1727

Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph, « Lettre sur le choix et l'arrangement d'un cabinet curieux », *Mercure de France*, juin, 1727, p. 1294-1330.

DIDEROT 1751

Diderot, Denis et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1765.

DIDEROT 1962

Diderot, Denis et Georges Roth éd., *Correspondance*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, 14 volumes.

DIDEROT 1984A

Diderot, Denis, Musée du Breuil de Saint-Germain, *Diderot et la critique de Salon : 1759-1781*, Langres, Musée du Breuil de Saint-Germain, 1984.

DIDEROT 1984B

Diderot, Denis, May, Gita et Jacques Chouillet, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984.

DUNCAN 1980

Duncan, Carol, « The Universal Survey Museum », *Art History*, vol. 3, n° 4, 1980, p. 448-469.

DUPONT DE NEMOURS 1967

Dupont de Nemours, [P.-S.], « Lettres de Du Pont de Nemours à la Margrave Caroline-Louise de Bade sur les Salons de 1773-1777-1779 », *Archives de l'art français*, 1967.

DUPLESSIS 1896

Duplessis, Georges, *Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts imprimées et manuscrites*, Paris, Bibliothèque nationale, 1896.

DUVIOLS 2004

Duviols, Jean-Paul et Jacinto Soriano, *Panorama culturel de la France*, Paris, Ellipses, 2004.

ENCORE UN REVE 1779

[-], *Encore un rêve, suite de la prêtresse*, Rome et Paris, 1779, Collection Deloynes n° 207.

ESTEVE 1753

[Esteve, Pierre], *Lettre à un ami sur l'exposition des tableaux, faite dans le grand Sallon du Louvre le 25 août 1753*, Paris, 1753, Collection Deloynes n° 56.

ETLIN 1978

Etlin, R.A., « Les dedans, Jacques-François Blondel and the System of the Home, c1740 », *Gazette des beaux-Arts*, avril 1978, 1978, p. 137-147.

FARE 1995

Faré, Fabrice, *Les Salons de Bachaumont*, Nogent-le-Roi, France, Librairie des Arts et Métiers, J. Laget, 1995.

FARGE 1992

Farge, Arlette, *Dire et mal dire : l'opinion publique au XVIII^e siècle*, Paris, Seuil, 1992.

FERRAN 2004

Ferran, Florence, « De quelques expérimentations littéraires de la critique ou comment arranger les Salons selon des « Liaisons au goût du siècle » », *Figures de l'Art : « L'écrit sur l'art: un genre littéraire? »*, n° 9, 2004, p. 67-83.

FERRAN 2005

Ferran, Florence, *Littérateurs et critique d'art (1747-1791) : invention et appropriations d'un genre en France au dix-huitième siècle*, thèse, Littérature et civilisation françaises, Paris 3, 2005.

FONTAINE 1930

Fontaine, André, *Les Collections de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1930.

FORT 1999

Fort, Bernadette, *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

FRERON 1753

[Fréron, Élie], *Lettres sur quelques écrits de ce tems*, Paris, 1753, Collection Deloynes n° 66.

FUMAROLI 1994

Fumaroli, Marc, *L'école du silence le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

FURCY-RAYNAUD 1903

Furcy-Raynaud, Marc, « Correspondance administrative de M. de Marigny », *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, J. Baur, t.19 et t.20, 1903.

FURCY-RAYNAUD 1906

Furcy-Raynaud, Marc, « Correspondance de M. D'Angiviller », *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, J. Baur, t.21 et t.22, 1906.

FURETIERE 1690

Furetière, Antoine, *Dictionnaire universel : contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts...*, A la Haye et à Rotterdam, chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

GAEHTGENS 1988

Gaehtgens, Thomas W., *Joseph-Marie Vien : peinture du roi, 1716-1809*, Paris, Arthena, 1988.

GAEHTGENS 2001

Gaehtgens, Thomas W. dir., Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder, *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions des sciences de l'homme, 2001.

GARNIER-AUDIGER 1830

Garnier-Audiger, Athanase, *Manuel du tapissier, décorateur et marchand de meubles, contenant les principes de l'art du tapissier, les instructions nécessaires pour choisir et employer les matieès premières, décorer et meubler les appartemens, composer un ameublement complet, conserver les mobiliers etc., etc.*, Paris, La Librairie encyclopédique de Roret, 1830.

GARRIGUES DE FROMENT 1753

Garrigues de Froment, *Sentimens d'un amateur sur l'exposition des tableaux du Louvre et de la critique qui en a été faite*, Collection Deloynes n° 58, 1753.

GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)A

Gautier d'Agoty, Jacques Fabien, « Sur l'Organe de la Vuë par rapport au sentiment de Monsieur de Buffon, & Réflexions à ce sujet sur les Tableaux exposés l'année 1753. dans le Salon du Louvre », « Réflexions sur les tableaux du Salon », *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, Observation I*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1754), p. 260-303.

GAUTIER D'AGOTY 1972 (1754)B

Gautier d'Agoty, Jacques Fabien, « Des Extraits faits dans quelques Ouvrages Périodiques, concernant l'Exposition des Tableaux de cette année 1753 », *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, Observation XII*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1754), p. 303-335.

GAUTIER D'AGOTY 1752 (1754)C

Gautier d'Agoty, Jacques Fabien, « L'éloge du Salon & des Peintres en général & en particulier, par M. Fréron », *Observations sur la peinture et sur les tableaux anciens et modernes, Observation XIII*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1754), p. 336-352.

GORSAS 1785A

[Gorsas, Antoine-Joseph], *Promenades de Critès au Sallon*, 1785, Collection Deloynes n° 333.

GORSAS 1785B

[Gorsas, Antoine-Joseph], *Deuxième Promenade de Critès au Sallon*, 1785, Collection Deloynes n° 334.

GORSAS 1785C

[Gorsas, Antoine-Joseph], *Troisième Promenade de Critès au Sallon*, 1785, Collection Deloynes n° 335.

GRIMM 1877-1882

Grimm, Friedrich Melchior, Freiherr von, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 volumes.

GROSIER 1779

Grosier, Jean Baptiste, « Coup d'oeil sur les ouvrages de peintures, sculpture et gravure des Messieurs de l'académie royale, exposés au Sallon de cette année », *Journal de littérature, des sciences et des arts*, lettre 6, 1779, Collection Deloynes n° 211.

GUICHARD 2002

Guichard, Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, juillet-septembre 2002, vol. 49, n° 3, p. 54-68.

GUICHARD 2008

Guichard, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris XVIII^e siècle*, Paris, Champ Vallon, 2008.

GUIFFREY 1873

Guiffrey, Jules J., *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e siècle*, Paris, J. Baur, 1873.

GUIFFREY 1990 (1800)

Guiffrey, Jules J., *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris, J. Laget, 1990.

GUIFFREY 1991 (1872)

Guiffrey, Jules J., *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774*, Nogent-le-Roi, France, J. Laget, 1991.

GUILLAUMOT 1768

Guillaumot, Charles-Axel, *Remarques sur un livre intitulé : « Observations sur l'architecture », de M. l'abbé Langier*, Paris, De Hausy, 1768.

- HABERMAS 1988
Habermas, Jürgen, *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1988.
- HARDY 2008
Hardy, Siméon-Prosper, *Mes loisirs, ou journal d'événemens tels qu'ils parviennent à ma connaissance*, Pascal Bastien éd. et Daniel Roche éd., t.1, 1753-1770, Québec, Presses de l'Université Laval.
- HARGROVE 1990
Hargrove, June dir., *The French Academy: Classicism and its Antagonists*, Newark, University of Delaware Press, 1990.
- HASKELL 1960
Haskell, Francis, « Art exhibitions in Seventeenth-Century Rome », *Studi Secenteschi*, vol. I, 1960, p. 107-121.
- HASKELL 1986
Haskell, Francis, *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986.
- HOEK 2001
Hoek, Léo H., *Titres, toiles et critique d'art: déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- HOLDERT 1995
Holdert, Tom, « « La fantaisie des custodes » De la préhistoire de la profession de conservateur en France et en Allemagne au XVIII^e siècle », p. 529-547. Voir POMMIER 1995.
- HUQUIER 1753
[Huquier, fils], *Lettre sur l'exposition des tableaux au Louvre avec des notes historiques*, 1753, Collection Deloynes n° 60.
- JANSON 1977-1978
Janson, Horst Woldemar, *Paris Salons*, New York, Garland, 1977-1978, 60 volumes.
- JAUME 2004
Jaume, Lucien, « L'opinion publique selon Necker : entre concept et idée-force », p. 33-55. Voir CHASSIN SEBASTIAN 2004.
- JAUSS 1978
Jauss, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOIN-LAMBERT 2000
Join-Lambert, Sophie, *Les peintres du roi : 1648-1793*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.
- JOLLET 2001
Jollet, Étienne et La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

JOURNAL DE PARIS 1779A

[-], « Académie royale de peinture et de sculpture », *Journal de Paris*, 1779, Collection Deloynes n° 197.

JOURNAL DE PARIS 1779B

[-], « Examen du Sallon », *Journal de Paris*, n°s 237, 247, 252, 255, 260, 262, 265, 270, 1779, Collection Deloynes n° 201.

JOURNAL ENCYCLOPEDIQUE 1785

[-], « Peinture », *Journal encyclopédique*, n° 1, 1 octobre 1785, p. 165-166.

JOURNAL GENERAL 1785A

[-], « Observations sur le Sallon de 1785 », *Journal général de France*, septembre 1785, Collection Deloynes n° 339.

JOURNAL GENERAL 1785B

[-], « Exposition des tableaux au Sallon du Louvre », *Journal général de France*, septembre 1785, Collection Deloynes n° 363.

KANT 1993 (1790)

Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1993 (1790).

KAUFMANN 2004

Kaufmann, Laurence, « Entre fiction et réalité. L'opinion publique dans la France du XVIII^e siècle », p. 91-107. Voir CHASSIN SEBASTIAN 2004.

L*** DE B*** 1785

L*** de B***, « Lettre aux auteurs de ce journal concernant des observations qu'on leur adresse sur quelques tableaux exposés cette année au Sallon », *Journal encyclopédique*, décembre 1781, Collection Deloynes n° 1344.

LA BRUYERE 1688

La Bruyère, Jean de, *Les caractères de Théophraste, traduits du grec, avec Les caractères ou les moeurs de ce siècle*, Paris, E. Michalet, 1688.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1747

La Font de Saint-Yenne, *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*, La Haye, J. Neaulme, 1747.

LA FONT DE SAINT-YENNE 1753

La Font de Saint-Yenne, *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, de sculpture et de gravure, écrits à un particulier en province*, Paris, 1753.

LA NOUVELLE BIGARURE 1754

[-], « Exposition des Tableaux » ; « Lettre sur divers écrits qui ont parus les tableaux exposés l'année 1753, dans le grand Sallon du Louvre », *La nouvelle Bigarure*, mars, juin 1754, p. 14-24, 32-48.

LABBES 1779

[Labbes, M. des], *Le miracle de nos jours, conservation écrite et recueillie par un sourd et un muet ; et la bonne lunette, dans lesquels on trouvera, non seulement la critique des ouvrages exposés au Salon, mais la critique de nos peintres et sculpteurs les plus connus*, 1779, Collection Deloynes n° 219.

LACOMBE 1753

Lacombe, Jacques, *Le Sallon*, 1753, Collection Deloynes n° 55.

LAGRANGE 1866

Lagrange, Léon, « Antoine Benoist. Peintre et sculpteur en cire du Roi Louis XIV », *Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, 1866, p. 289-290.

LALANNE 1968 (1877)

Lalanne, Ludovic, *Dictionnaire historique de la France*, New York, B. Franklin, 1968 (1877), 2 volumes.

LAMOUREUX 1993

Lamoureux, Johanne, « Hubert Robert *in situ* au Salon », *Trois*, Laval, vol. 8, n° 3, 1993, p. 41-55.

LANCE 1872

Lance, Adolphe, *Dictionnaire des architectes*, Paris, V. A. Morel, 1872.

LAUGIER 1753

Laugier, Marc Antoine, *Jugement d'un amateur sur les tableaux exposés au Louvre en 1753*, 1753, Collection Deloynes n° 59.

LAUGIER 1979

Laugier, Marc Antoine, *Essai sur l'architecture ; Observations sur l'architecture*, Bruxelles, P. Mardaga, 1979 [1755-1756].

LAUS DE CLAUSEAU 1779

Laus de Clauseau, M. de, *Les connaisseurs, ou la matinée du Sallon des tableaux*, Paris, [1779], Collection Deloynes n° 199.

LE BLANC 1753

Le Blanc, abbé Jean Bernard, *Observation sur les ouvrages de MM. De l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Sallon du Louvre en l'année 1753 et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture A Monsieur le président de B****, [Paris], 1753, Collection Deloynes n° 63.

LE BRUN 1972 (1776-1777)

Lebrun, Jean-Baptiste-Pierre, « Production de Messieurs de l'académie royale », *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1776-1777).

LE CAMUS DE MEZIERES 1972 (1780)

Le Camus de Mezieres, Nicolas, *Le génie de l'architecture : ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1780).

LE COURRIER 1767

[-], [sans titre], *Le Courrier*, n°77, 8 septembre 1767, p. 291-292.

- LEFEBURE 1779A
 [Lefebure, Louis-François-Henri], *Coup de patte sur le Salon de 1779. Dialogue précédé et suivi de réflexions sur la peinture*, Athènes et Paris, Cailleau, 1779, Collection Deloynes n° 202
- LEFEBURE 1779B
 [Lefebure, Louis-François-Henri], *Janot au Salon, ou le proverbe*, Paris, 1779, Collection Deloynes n° 212.
- LEMAIRE 2004
 Lemaire, Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.
- LENOTRE 1881
 Gosselin, Théodore dit Georges Lenotre, *Histoire anecdotique des salons de peinture depuis 1673*, Paris, E. Dentu, 1881.
- LEPICIE 1753
 Lépicié, [-], *Lettres sur quelques écrits de ce tems. Au sujet des tableaux qui ont été exposés dans le grand Salon du Louvre*, octobre 1753, Collection Deloynes n° 66.
- LE ROBERT 1993
 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette éd. et Alain Rey éd., *Le nouveau petit Robert dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1993.
- LESUIRE 1779
 [Lesuire, Robert-Martin], *Le Mort vivant au Sallon de 1779*, Amsterdam et Paris, 1779, Collection Deloynes n° 209.
- LEVOT 1852-1857
 Levot, Prosper Jean, *Biographie bretonne, recueil de notices sur tous les Bretons qui se sont fait un nom soit par leurs vertus ou leurs crimes, soit dans les arts, dans les sciences, dans les lettres, dans la magistrature, dans la politique, dans la guerre, etc., depuis le commencement*, Paris, J. Le Doyen et P. Giret, 1852-1857.
- LEVY 2003
 Lévy, Jacques et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003.
- LICHTENSTEIN 1989
 Lichtenstein, Jacqueline, Michel, *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.
- LILTI 2005
 Lilti, Antoine, *Le monde des Salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 2005.
- LOJKINE 2007
 Lojkine, Stéphane, *L'oeil révoilé : les Salons de Diderot*, Arles-Nîmes, Actes Sud-Chambon, 2007.
- LOMBARD 1969 (1908)
 Lombard, Alfred, *La querelle des anciens et des modernes : l'abbé Du Bos*, Genève, Slatkine Reprints, 1969 (1908).

M.L.B.D.B. 1785

M. L. B. D. B., [Bonnetoy de Bonyon, abbé François-Lambert], *Minos au Sallon ou la gazette infernale*, Gratières et Paris, 1785, Collection Deloynes n° 345.

MAËS 2004

Maës, Gaëtane, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration, 1773-1820*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2004.

MAIROBERT 1784-1785 (1777)

Mairobert, Mathieu François Pidanzat de, « Sur l'Académie de peinture, de sculpture et de gravure; sur le Sallon, sur les différens artistes qui ont exposé, et autres » ; « Suite du coup d'oeil sur l'école françoise », *L'espion anglois, ou, Correspondance secrète entre Milord All'Eye et Milord All'Ear*, lettre 3, lettre 5, 1777, Londres, J. Adamson, 1784-1785, 10 volumes.

MARIONNEAU 1884

Marionneau, Charles, *Les Salons bordelais ou expositions des beaux-arts à Bordeaux av XVIII^e siècle (1771-1787)*, Bordeaux, Vve Moquet, Librairie, 1884.

MATHESON 2001

Matheson, C. S., « A Shilling Well Laid Out': The Royal Academy's Early Public », p. 39-53. Voir SOLKIN 2001.

MATHON DE LA COUR 1763

Mathon de la Cour, Charles Joseph, *Lettres à Madame ** sur les peintures, les sculptures et les gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1763*, Paris, 1763.

MATHON DE LA COUR 1767

Mathon de la Cour, Charles Joseph, *Lettres sur les peintures, les sculptures et les gravures, exposées dans le Sallon du Louvre en 1767*, 1767, Collection Deloynes n° 1302.

MAZA 1997

Maza, Sarah C., *Vie privées, affaires publiques*, Paris, A. Fayard, 1997.

MCALLISTER JOHNSON 1982

McAllister Johnson, William, *Les morceaux de réception gravés de l'Académie royale de peinture et de sculpture : 1672-1789*, Ontario, Kingston, Agnès Etherington Art Center, 1982.

MCCLELLAN 1984

McClellan, Andrew L., « The Politics and Aesthetics of Display : Museum in Paris 1750-1800 », *Art History*, vol. 7, n° 4, 1984, p. 438-464.

MCCLELLAN 1994

McClellan, Andrew, *Inventing the Louvre. Arts, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MCCLELLAN 1995

McClellan, Andrew, « Rappports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux en XVIII^e siècle », p. 567-583. Voir POMMIER 1995.

- MCWILLIAM 1991
McWilliam, Neil, Schuster, Vera, Wrigley, Richard et Pascale Meker, *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration: 1699-1827*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- MERCIER 1990 (c1780)
Mercier, Louis Sébastien, Restif De La Bretonne, Delon, Michel et Daniel Baruch, *Paris le jour, Paris la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1990 (c1780).
- MEROT 2003
Mérot, Alain éd., *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIIe siècle*, 2e édition actualisée, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.
- MESURET 1972
Mesuret, Paul, *Les Expositions de l'Académie royales de Toulouse 1751-1791*, Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 1972
- MONTAIGLON 1875-1892
Montaiglon, Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, J. Baur, 1875-1892.
- MONTESQUIEU 1967 (1757)
Montesquieu, Charles de Secondat baron de et Charles-Jacques Beyer, *Essai sur le goût*, Genève, Droz, 1967.
- MORTIER 1982
Mortier, Roland, *Diderot and the « Grand Goût » : The Prestige of History Painting in the Eighteenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1982.
- MURDOCH 2001
Murdoch, John, « Architecture an Experience : The Visitor and the Spaces of Somerset House, 1780-1796 », p. 9-22. Voir SOLKIN 2001.
- O'DOHERTY 1999 (1986)
O'Doherty, Brian, *Inside the White Cube : the Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999 (1986).
- OUVRAGE DU MOMENT 1779
[-], *Le Salon, ouvrage du moment*, La Haye et Paris, 1779, Collection Deloynes n°220.
- PAHIN CHAMPLAIN DE LA BLANCHERIE 1779
[Pahin Champlain de la Blancherie, Mammès-Claude-Catherine], [sans titre], *Nouvelles de la république des lettres et des arts*, 30 novembre, 7, 28 décembre [1779], p. 20, 32-33, 61.
- PEVSNER 1999 (1973)
Pevsner, Sir Nikolaus 1902-1983, *Les académies d'art*, Paris, G. Monfort, 1999.
- PICHET 2007
Pichet, Isabelle, « La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789) », *Lumen*, vol. XXVII, 2007, p. 127-141.

PICHET 2008

Pichet, Isabelle, « Le pouvoir discursif de la mise en exposition au Salon : Chardin le tapissier », *Cahier d'histoire culturelle*, n° 19, 2008, p. 221-234.

PILES 1989

Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes*, Jacques Thuillier éd., Paris, Gallimard, 1989.

POMIAN 1987

Pomian, Krysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987.

POMMIER 1995

Pommier, Édouard éd., *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actes de colloque*, Paris, Klincksieck, Musée du Louvre, 1995.

POMMIER 2001

Pommier, Édouard, « Le projet du Musée royal (1747-1789) », p. 185-209. Voir GAEHTGENS 2001.

POULOT 1995

Poulot, Dominique, « L'insertion du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique », p. 81-110. Voir POMMIER 1995.

POULOT 1997

Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.

PREVOST 1750

Prévost, François Antoine, *Manuel lexique, ou dictionnaire portatif des mots françois dont la signification n'est pas familiere a tout le monde: Ouvrage fort utile à ceux qui ne sont pas versés dans les langues anciennes & modernes, & dans toutes les connoissances qui s'acquièrent par l'étude & le travail*, Paris, Chez Didot, 1750.

PUJOUXX 1785

[Pujoux, Jean-Baptiste], *Figaro au Salon de peinture, pièce épisodi-critique en prose et en vaudeville par l'auteur de Momus au Salon*, Rome, 1785, Collection Deloynes n° 330.

RADET 1779

[Radet, Jean-Baptiste], *Ah! Ah! Encore une critique du Sallon ! Voyons ce qu'elle chante*, Grenade et Paris, 1779, Collection Deloynes n° 208.

RENARD 2003

Renard, Philippe, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII^e siècle*, Tournai, Belgique, La Renaissance du Livre, 2003.

REYNIE 1998

Reynié, Dominique, *Le triomphe de l'opinion publique. L'espace public français du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998

RIETH 1994

Rieth, Éric, *J.B.S. Chardin*, Paris, Floury, 1932.

ROCHE 1998

Roche, Daniel, *Le peuple de Paris*, Paris, A. Fayard, 1998.

ROEDERER 1853-1859 (1790)

Roederer, Pierre-Louis, « De la majorité nationale, de la manière dont elle se forme, et des signes auxquels on peut la reconnaître, et théorie de l'Opinion publique », *Oeuvres du comte P.L. Roederer*, Paris, Typographie de Firmin Didot frères, 1853-1859.

ROQUE 2000

Roque, Georges éd., *Majeur ou Mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2000.

ROSENBERG 2007

Rosenberg, Pierre, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, Plon, 2007.

ROU 1857

Rou, Jean, *Mémoires inédits et opuscules*, Paris, Agence centrale de la société, 1857.

S*** 1785

S***, le Marquis de, « Observations d'un amateur M. le Marquis de S***, capitaine de cavalerie, sur quelques tableaux exposés cette année au Sallon », *Journal encyclopédique*, décembre 1785, Collection Deloynes n° 1344.

SAHUT 1996

Sahut, Marie-Catherine, « Vue du Salon du Louvre en 1779 », *Nouvelles acquisitions du département des peintures : 1991-1995*, Jean-Pierre Cuzin éd., Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1996, p. 135-145.

SAINT-AUBIN 2007

Bailey, Colin B, de Beaumont, Kim, Rosenberg, Pierre et Christophe Leribault, *Gabriel de Saint-Aubin 1724-1780*, Paris, Musée du Louvre, Somogy éditions d'art, 2007.

SANCHEZ 2002

Sanchez, Pierre, *Les salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon, Echelle de Jacob, 2002.

SANCHEZ 2004

Sanchez, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province (1673-1800)*, Dijon, Echelle de Jacob, 2004.

SANDOZ 1977

Sandoz, Marc, *Jean-Baptiste Deshayes. 1729-1765*, Paris, Editart-Quatre Chemins, 1977.

SEBASTIAN 2004

Sebastian, Javier Fernandez, « L'avènement de l'opinion publique et le problème de la représentation politique (France, Espagne, Royaume-Uni) », p. 227-253. Voir CHASSIN SEBASTIAN 2004.

SINGER-LECOCQ 1986

Singer-Lecocq, Yvonne, *Un Louvre inconnu; Quand l'État y logeait ses artistes 1608-1806*, Paris, Perrin, 1986.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS 1988

Société des musées québécois, *Devis de formation professionnelle : archiviste de collections, conservateur, designer d'exposition, directeur de musée, éducateur de musée, guide animateur-animatrice, restaurateur-restauratrice, technicien en muséologie*, Montréal, Société des musées québécois, 1988.

SOLKIN 2001

Solkin, David H. éd., *Art on the Line : The Royal Academy Exhibitions at Somerset House*, Londres, Yale University Press, 2001.

SOULAVIE 1785

Soulavie, Jean-Louis Giraud abbé, *Réflexions impartiales sur les progrès de l'art en France et sur les tableaux exposés au Louvre, par ordre du Roi*, 1785, Collection Deloynes n° 331.

SUITE DE LA CLEF 1753

[-], *Suite de la clef ou journal historique sur les matières de tems*, t. LXXIV, octobre 1753.

SUNDERLAND 2001

Sunderland, John, « Staging the Spectacle », p. 23-37. Voir SOLKIN 2001.

SURGERS 2007

Surgers, Anne, *Et que dit ce silence? : la rhétorique du visible*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2007.

SZAMBIEN 1986

Szambien, Werner, *Symétrie, Goût, Caractère : Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge Classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.

TABLEAUX CABINET DU ROI 1750

[-, -], *Catalogue des tableaux du cabinet du Roi au Luxembourg*, Paris, 1750.

TORRE 2008

Torre, Angelo, « Un « Tournant spatial » en histoire ? Paysages, regards, ressources », *Annales HSS*, n° 5, septembre-octobre 2008, p. 1127-1144.

TORTEBAT 1733

Tortebat, François et Roger de Piles, *Abrégé d'anatomie, accommodé aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, J. Mariette, 1733.

UMIKER-SEBEOK 1994

Umiker-Sebeok, Jean, « La construction du sens dans une galerie : une étude sociosémiotique des expériences dans un musée », *Figures architecturales, formes urbaines*, Pierre Pellegrino éd., Paris, Anthropos, 1994, p. 631-649.

VAN DE SANDT 1984

Van de Sandt, Udolpho, Musée de la Monnaie, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot et l'art de Boucher à David*, Paris, Édition de la réunion de musées nationaux, 1984, p. 79-93.

- VAN DE SANDT 1986
 Van de Sandt, Udolpho, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'art*, n° 76, 1986, p. 43-48.
- VIEL DE SAINT-MAUX 1785
 Viel de Saint-Maux, [Charles F. ou Jean-Louis], *Observations philosophiques sur l'usage d'exposer les ouvrages de peinture et de sculpture*, La Haye et Paris, Bleuet, Collection Deloynes n° 365, 1785.
- VILLETTE 1785A
 Villette, [-], *Lettre de M. Vilette sur l'Exposition de 1785*, 1787, Collection Deloynes n° 1348.
- VILLETTE 1785B
 Villette, de, *Lettre de M. Vilette sur le Salon de 1785*, 1787, Collection Deloynes n° 1349.
- VILLETTE 1785C
 Villette, de, « Arts. Aux auteurs du journal. 30 août 1785 », *Journal de Paris*, septembre 1787, Collection Deloynes n° 350.
- VILLOT 1853-1855
 Villot, Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, Paris, Vinchon, 1853-1855.
- VOLLE 1979
 Volle, Nathalie, *Jean-Simon Berthelemy : 1743-1811, peintre d'histoire*, Paris, Association pour la diffusion de l'histoire de l'art, 1979.
- WATELET 1972 (1792)
 Watelet, Claude Henri et Pierre Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1792).
- WILDENSTEIN 1973
 Wildenstein, Daniel et Guy Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris, Fondation Wildenstein, 1973.
- WRIGLEY 1993
 Wrigley, Richard, *The Origins of French Art Criticism*, New York, Oxford University Press, 1993.
- WRIGHT 1991
 Wright, Rensselaer et Brock Maurice, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture : XV^e-XVIII^e siècles*, Paris, Macula, 1991.
- ZOLA 2002
 Zola, Émile et Henri Mitterand éd., *Oeuvres complètes*, Paris, Nouveau monde éditions, 2002, 24 volumes.