

LES SALONS DE L'ACADÉMIE DE SAINT-LUC DE PARIS

(en portugais, p. 182)

Ángela Julián Jiménez

Au XVII^e siècle, le Salon du Louvre représentait à Paris, l'unique exposition d'art contemporaine régulière, gratuite et ouverte à tous. Sa conception remonte à l'article XXV des statuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture de 1663 dans lequel l'on prescrivait aux académiciens d'apporter à l'occasion de l'assemblée générale annuelle, convoquée le premier samedi de juillet, « quelque morceau de leur ouvrage, pour servir à décorer le lieu de l'Académie quelques jours seulement, et après les remporter si bon leur semble ». En 1667 et après avoir organisé une exposition interne en 1665, l'Académie royale réalisa sa première exposition publique. Celle-ci fut célébrée pour commémorer la fondation de l'Académie et remporta un vif succès auprès des visiteurs. Le ministre Colbert, qui la visita, décida d'en faire un événement périodique. Nonobstant, la périodicité des Salons ne redevint régulière qu'à partir de 1737 et puis, dès 1751, bisannuelle.

Au XVIII^e siècle, le Salon de l'Académie royale devint un événement artistique incontournable. Depuis 1725, l'exposition se tenait au Salon Carré du Louvre². Il ouvrait ses portes le 25 août (jour de la Fête de la Saint Louis) durant un mois, sauf prolongation. Le Salon « ordonné, suivant l'intention de Sa Majesté » par le Directeur général des Bâtiments, était une institution officielle. Le roi en personne avait ouvert un salon dans sa propre demeure (d'où l'appellation métonymique de l'exposition) et dans lequel, seuls les académiciens et les agrégés avaient le droit d'exposer leurs œuvres. Le Salon avait une mission spécifique, montrer la suprématie de l'art français *ad maiorem Regis gloriam*, et une doctrine rigoureuse, la hiérarchie de genres avec la visée honorable d'instruire le public, susciter l'admiration des œuvres et produire le plaisir esthétique chez le public ; et de manière subliminale, d'homogénéiser son goût. Pour résumer, si l'Académie était l'instrument de la politique artistique, le Salon en était l'expression³. L'Académie qui détenait déjà l'exclusivité de l'enseignement grâce à son école de dessin disposait également du monopole des expositions. Seule l'exposition de la place Dauphine⁴ était permise. Ce monopole fut mis à mal lorsque l'Académie de Saint-Luc⁵ décida, elle aussi, d'ouvrir son propre Salon. Cette Académie fondée en 1649 par la Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris,

connue plus couramment comme la Maîtrise⁶, avait été créée pour rivaliser avec l'Académie royale sur son propre terrain, l'enseignement et la production artistique.

Les Salons de l'Académie de Saint-Luc eurent lieu de 1751 jusqu'à 1774. La compagnie des maîtres réalisa sept expositions : en 1751, la première eut lieu aux Grands-Augustins, en 1752, 1753 et 1756 à l'Arsenal, en 1762 et 1764 à l'hôtel Aligre, puis en 1774 à l'hôtel Jabach. L'objectif principal de ces Salons était de concurrencer les Salons de l'Académie royale. Dans l'introduction du livret de 1764, il est écrit :

Par ces Expositions chaque Artiste est à portée de découvrir dans l'ouvrage de son Emule quelques parties souvent essentielles, qu'il avoit ignorées ou négligées dans le sien ; il n'est point ainsi que loin du poison de l'envie, chacun s'éclaire mutuellement ; alors le Génie s'échauffe, la sphère des idées s'agrandit, les efforts redoublent, & l'Art se perfectionne.

L'organisation des Salons

L'organisation des expositions demandait à la Communauté des maîtres une série de démarches fort ennuyeuses. D'abord, elle devait obtenir l'accord du Directeur des Bâtiments pour ouvrir son Salon. Puis, il fallait trouver un local convenable où exposer, l'aménager correctement, choisir les artistes qui allaient y participer et les œuvres à présenter. Enfin, il fallait rédiger le catalogue et obtenir la permission de l'imprimer. L'hostilité que l'Académie royale nourrissait envers ces expositions fit que ces dites démarches furent incessamment entravées. Ainsi, tandis que l'autorisation d'ouvrir le Salon pour l'Académie royale était devenue une formalité, pour l'Académie de Saint-Luc cela représentait une des principales difficultés à surmonter. Toutefois, le marquis de Voyer (amateur de peinture et associé libre de l'Académie royale) et le marquis de Paulmy (membre de l'Académie Française, honoraire de celle des Inscriptions et Belles Lettres, des Sciences et fervent bibliophile) n'hésitèrent pas à encourager l'ouverture des Salons de Saint-Luc et à se servir de leur autorité pour obtenir la permission de les réaliser. Au commencement

de l'année et après l'autorisation de l'ouverture du Salon obtenue, les directeurs-gardes⁸ convoquaient les membres de l'Académie à une assemblée générale dans laquelle ils délibéraient sur le choix des exposants, l'organisation et le financement de l'exposition. Nous présumons qu'il n'existait pas de jury ou de commission qui jugeât, comme à l'Académie royale, de la qualité et la dignité des œuvres qui devaient être exposées au Salon⁹:

Les directeurs-gardes sont maîtres despotiques du jugement des desseins et des prix, du Salon où l'on expose les ouvrages des académiciens, du rang et de l'exposition qu'ils doivent avoir ; ils sont même les juges souverains des talents de ceux qui l'on doit recevoir ou refuser par mérite...¹⁰

Les directeurs de la Communauté et de l'Académie se réservaient le droit de juger les ouvrages. Pour l'aménagement des salles d'exposition et l'accrochage des tableaux, le décorateur du Salon ou « tapissier » rencontrait de nombreuses difficultés: le grand nombre de tableaux avec des sujets, des techniques et des dimensions hétérogènes, mais aussi parfois l'inconvenance de la salle, les exigences des exposants, la disparité des ouvrages alourdissaient sa tâche. Les tableaux remplissaient la presque totalité des murs du salon. Les tableaux devaient être disposés, comme au Salon officiel, selon leur sujet et suivant la hiérarchie de genres: les tableaux d'histoire en haut, touchant quasiment le plafond, puis les scènes de genre, ensuite les portraits, les paysages et les natures mortes. Les sculptures étaient posées sur des tables ou piédestaux.

Bien que les expositions apportassent des avantages à l'Académie de Saint-Luc, leur coût était élevé. Faute de subvention, la Communauté subvenait à toutes les dépenses. Mais alors d'où provenait l'argent nécessaire pour une telle entreprise? Les maîtres peintres et sculpteurs le trouvaient dans les droits de réception, les cotisations annuelles, les amendes, les ressources nécessaires pour survenir aux nombreux frais des expositions. D'autre part, la vente de livrets, à en croire l'exemple de l'Académie royale, était une source de revenu considérable pour la réalisation du Salon¹¹.

L'Académie de Saint-Luc, à la différence de l'Académie royale qui exposait depuis 1737 au Salon carré du Louvre, ne possédait aucun local spécifique pour réaliser ses expositions. Dès l'ouverture des Salons de Saint-Luc, l'Académie des maîtres dut faire appel à la bienveillance de ses protecteurs pour se faire attribuer un local d'exposition. Ainsi, grâce au marquis de Voyer, vice-protecteur

de la compagnie, le Salon de 1751 eut lieu dans une des salles des Grands Augustins. Dans cet ancien couvent, situé entre la rue Dauphine et la rue des Augustins, siégeait la chambre de justice. Les expositions de 1752, 1753 et 1756 se tinrent à l'Arsenal, grâce à l'hospitalité du marquis de Voyer qui céda aux maîtres un local dans sa propre demeure. L'hôtel Aligre, sis à l'angle de la rue Saint-Honoré avec la rue de Grenelle, abrita les expositions de 1762 et 1764. Enfin, dix ans plus tard, la dernière des expositions fut accueillie à l'hôtel Jabach, construit par Bullet en 1659 et habité par le banquier Everhald Jabach jusqu'à 1695. Il se trouvait à la rue Neuve-Saint-Merry. Nous constaterons combien l'aide du marquis de Voyer et du marquis de Paulmy fut précieuse pour l'Académie. Sans eux, les expositions auraient été fortement compromises car l'Académie royale et la bureaucratie des Bâtiments du roi utilisaient tous les moyens possibles pour faire de cette entreprise un échec. Or, nous nous accorderons sur le grand préjudice que devaient constituer ces continuels déménagements à la réussite des Salons de Saint-Luc. Le manque d'un local convenable et permanent ne pouvait qu'être fort onéreux pour la Communauté, sans oublier que le caractère itinérant de ces Salons avait comme conséquence la désorientation tant du public que des exposants. Les expositions de Saint-Luc variaient également de date. Les expositions furent donc inaugurées successivement le 20 février en 1751, le 15 mai en 1752, le 30 mai en 1753, le 18 septembre en 1756 et le 25 août pour les trois dernières. Nous remarquerons que le 25 août était la date choisie par l'Académie royale pour son Salon. Or, l'Académie de Saint-Luc fut très prévoyante en faisant attention de prendre les années qui n'étaient pas réservées à sa rivale. C'est seulement en 1751 et 1753 que les deux académies eurent chacune leur exposition, mais non simultanément, grâce à la précaution prise par la Communauté de devancer la date invariable du 25 août. Ainsi, l'exposition de Saint-Luc était déjà close quand celle de l'Académie royale ouvrait ses portes. À l'origine, l'Académie de Saint-Luc eut l'intention de former un Salon annuel qui pût concurrencer sérieusement le Salon officiel. Toutefois, les conflits internes et les nombreux procès entamés avec l'Académie royale convertirent ces expositions en des solennités de plus en plus sporadiques. Ainsi et jusqu'à 1764, les membres de l'Académie de Saint-Luc qui réussirent à exposer leurs œuvres de façon plus ou moins assidue, virent leurs expositions s'espacer irrémédiablement de six ans (intervalle entre le Salon de 1756 et celui de 1762) et de dix ans (entre le Salon de 1764 et celui de 1774).

Les artistes et les œuvres

L'arrivée, en 1747, de Lenormant de Tournehem à la Direction des Bâtiments marque le point de départ d'une politique artistique ambitieuse. Lenormant, qui souhaitait assumer le rôle qu'avait tenu Colbert pour l'Académie royale un siècle auparavant, entreprit une série de réformes pour restituer à l'institution et au genre d'histoire leur éclat d'antan. Pour cela, la théorie sur la hiérarchie des genres prit, à nouveau, le devant de la scène artistique française. Cette hiérarchie, fondée sur la distinction des genres et annoncée dès l'Antiquité par Platon l'Ancien et Aristote, servit, au XV^e siècle, à définir le statut des artistes face aux artisans. Deux siècles plus tard, André Félibien reformulait cette doctrine en mettant au sommet l'Allégorie et la Peinture d'Histoire proprement dite, puis, dans l'ordre: le Portrait, les Animaux, le Paysage et enfin la Nature morte¹⁰. Les théoriciens postérieurs comme Roger de Piles et Jean-Baptiste Du Bos et les critiques comme La Font de Saint Yenne, admiraient comme une vérité indiscutable cette classification académique. Or, cette doctrine eut pour conséquence de contraindre les artistes à être des spécialistes de tel ou tel genre, majeur ou mineur et de déterminer aussi le format du support: des grandes dimensions pour les genres majeurs et dimensions plus réduites pour les genres mineurs. La hiérarchie des genres octroyait aux artistes qui la pratiquaient une place hiérarchisée artistiquement parlant. Les peintres d'histoire étaient considérés comme des artistes possédant la grande qualité de l'invention, tandis que les artistes qui s'adonnaient à la peinture de genre, soit au Portrait, au Paysage ou à la Nature Morte étaient plus ou moins contraints à être considérés comme de simples imitateurs de la nature.

Contrairement à l'Académie royale, l'Académie de Saint-Luc n'appliqua pas avec la même rigueur les prérogatives de cette doctrine. Cela nous paraît bien naturel car la plupart des artistes de cette Académie étaient en général des peintres de genre et leur discrimination n'aurait été sans conséquences. De plus, les artistes de Saint-Luc ne jouissaient pas du même soutien de leurs homologues. En effet, les commandes des œuvres d'histoire se faisaient principalement auprès des artistes de l'Académie royale qui bénéficiaient en quelque sorte de ce privilège. Dans les Salons de Saint-Luc cependant, l'on trouvait quelques peintres d'histoire. Les œuvres n'étaient que peu nombreuses. Ainsi nous comptons à peine 29 tableaux d'histoire dans l'exposition de 1756 et 28 en 1764, généralement leur nombre n'excédait en aucun cas la cinquantaine [Fig. 13].

Charles-Joseph-Dominique Eisen, peintre d'histoire comme le fut son père, exposa des œuvres remar-

quables aux différents Salons. Le *Journal de Beaux-Arts* de 1774 écrit à ce propos :

connu par la fertilité de son génie, & duquel on voit dans la même salle quantité de tableaux & de dessins d'une touche libre, pittoresque, spirituelle & légère. Ses ouvrages offrent toujours de la chaleur dans la composition & de la grâce dans l'exécution.

Il présenta principalement des allégories dont *L'Allégorie de la Nature* en 1751, *L'Allégorie des arts et des sciences* [Fig. 01], *la Peinture, la Sculpture et l'Architecture* en 1756. Il exécuta également des œuvres aux sujets mythologiques et religieux dont un tableau représentant *Sainte Geneviève liant* destiné à la chapelle d'un château. Gabriel de Saint-Aubin, qui exposa aussi aux Salons du Louvre, présenta un grand nombre d'œuvres dont le remarquable plafond allégorique représentant *Le triomphe de l'Amour sur les Dieux* exposé au Salon de 1774. Mademoiselle Vigée présenta cette même année *L'Allégorie de la peinture* [Fig. 02]. Spoëde, recteur de l'Académie de Saint-Luc et ami du célèbre peintre Watteau, exposa des œuvres aux sujets mythologiques, allégoriques et militaires. Bonnet-Danval se consacra plutôt aux représentations religieuses, inspirées notamment par le Nouveau Testament. Corrège, lauréat du deuxième prix de l'Académie de Rome en 1751, présenta en grande partie des œuvres issues de l'histoire antique et religieuse. Guérin, qui fut admis à l'Académie royale en 1765, en fit autant. Les Dumesnil, père et fils, exposèrent de nombreux tableaux mythologiques et religieux. Enfin, d'autres peintres d'histoire tels que Tiersonnier et Bethon participèrent aux Salons en envoyant quelques tableaux de talent. Les critiques, cependant, ne se montraient guère indulgentes avec les productions des académiciens de Saint-Luc. Elles jugeaient souvent que les sujets n'étaient pas représentés correctement ou qu'ils ne respectaient pas le *décorum*. Enfin, la citation que le *Journal de l'encyclopédie* de 1756 reprit du Comte Caylus: "je n'ai rien à dire sur ce qui n'est susceptible d'aucune amélioration" fait preuve de la mésestime et du désintérêt que portaient les critiques sur les tableaux d'histoire de la petite Académie.

La précellence du portrait aux Salons de l'Académie de Saint-Luc est incontestable. Des quasi 1600 tableaux qui y furent exposés plus de 600 étaient des portraits [Fig. 13]. Les peintres exposaient jusqu'à dix et quatorze dans une même exposition, par exemple, Pougin de Saint-Aubin envoya plus de soixante-cinq de 1751 à 1764 dont vingt au Salon de 1752.

Au XVIII^e siècle, si le portrait occupe une place médiocre dans la hiérarchie de genres, il est le plus avantageux pour les artistes quel que soit par ailleurs leur talent. Ainsi, les artistes préféraient au genre le plus noble le genre le plus lucratif.

Portraitiste, écrit Richelieu dans son *Dictionnaire*, ne vaut rien, portraitiste se souffre avec moins de peine. Cependant, il ne vaut pas grand-chose et il n'est pas autorisé ; il faut attendre qu'une belle bouche ou qu'une personne respectable s'en serve. En attendant la fortune de ce mot, on dira faiseur de portrait. C'est un peintre qui ne fait point l'histoire et qui n'est pas paysagiste, mais qui supplique seulement à faire des portraits et qui gagne de quoi faire bouillir son pot parce qu'il n'y a pas de bourgeoisie un peu coquette et un peu à son aise qui ne veuille avoir son portrait¹³.

Ce fut davantage le cas pour les portraitistes de l'Académie de Saint-Luc. La plupart des portraits exposés montraient une infinité de visages qui étaient désormais ceux d'inconnus : portrait de *M. de Lédoux*, député du Commerce peint par Méréille, celui de *Chadoville*, musicien du roi, celui de *Nesville*, fermier général par Vigée, celui de *Ricard*, Ingénieur par Dorly... nous pourrions en citer des centaines. Tous ces personnages mystérieux, bourgeois désireux d'immortaliser leur effigie, constituaient une grande partie de la clientèle des artistes de Saint-Luc. Dans ces Salons, cependant, toutes les classes sociales étaient représentées, du monarque jusqu'au modeste roturier ou paysan. Les portraits des membres de la famille royale y étaient nombreux. À l'exposition de 1751, l'on pouvait admirer les portraits de : *Louis XV*, de la *Dauphine*, de *Mme Adélaïde*, de *Mme Victoire* peints par Liotard, en 1752 ce même artiste exposa ceux de *Mme Sophie*, de *Mme Henriette*, de l'*infante Isabelle*, du *maréchal de Saxe*..., Vennevault peignit, aussi cette année, le portrait du roi, et en 1753 le monarque fut représenté dans un médaillon par Mlle Saint-Martin. Les portraits d'aristocrates, de courtisans et d'ecclésiastiques remplissaient pareillement les murs du Salon : le *marquis de Voyer* portraituré par Bernard, le *duc Nivernois*, le *marquis de Bonac* par Vigée, le *comte de Vance* et son épouse par Vialy, l'*archevêque de Sens* par Chevalier en sont quelques exemples. Il existait également des portraits des dames et demoiselles de la noblesse qui se faisaient représenter sous les traits de : déesses de la mythologie grecque et romaine, nymphes, bergères, etc. Citons pour exemple les portraits de *Mme la marquise de *** habillée en sultane* peint par Méréille, *Mlle de *** en nymphe* par Vigée, *Mme la marquise de *** en vestale*, *Dame en Diane* par Allais, la *Vicomtesse de Vance en vestale* et Mlle en

nute avec tous les attributs de Melpomène et de Thalie, assise au pied du Mont Parnasse par Vialy.

La popularité du théâtre donna également lieu à la représentation d'un grand nombre de portraits de comédiens de la Comédie Française. Ainsi, nous trouvons les portraits de *M. Carlin, comédien italien, habillé en arlequin* peint par Vigée, *Carlin, comédien italien ordinaire du roi* par Glain, *Mlle Dangersville, dans la comédie des mœurs du temps* et *Mlle Dubois dans la tragédie d'Alzire* par Pougin de Saint-Aubin, *Le Kain dans le rôle d'Orsman*, *Mme Vestris dans le rôle d'Electre*, *Le Kain dans le rôle de Gengis dans l'Orphelin de la Chine* par Lenoir.

Enfin on trouvait des portraits d'artistes, des auto-portraits, des portraits de la plèbe et des études apparaissant souvent sous des titres du genre : *tête de vieillard*, *tête d'enfant*, etc., ce qui démontre la richesse des sujets représentés.

Le portrait, bien qu'il reste un genre mineur aux yeux des théoriciens, connaît des mutations considérables en prenant une ampleur bien différente selon le sujet portraituré. Ainsi, il se situe à la frontière du grand style lorsqu'on représente des personnages illustres, membres de la famille royale, hauts fonctionnaires, aristocrates... ; et à l'extrême opposé, il côtoie la scène de genre, dès qu'il dépeint des visages de personnes inconnues, extraites de la réalité, du quotidien. La variété des portraits s'étendait également aux formats et aux techniques employés. Il y avait aux Salons des portraits qui allaient d'une représentation grandeur nature jusqu'aux médaillons de quelques centimètres, ceux-ci pouvant être exécutés en émail, à l'huile, à la gouache ou au pastel. Les portraits au pastel furent très nombreux aux Salons de la petite Académie. Cette technique fut de plus en plus utilisée par les portraitistes. Jean-Etienne Liotard [Fig. 03] exposa sept pastels au Salon de 1751 dont les portraits du roi, de Mme Adélaïde et de Mme Victoire. Il su tirer de cette technique des effets saisissants de réalisme au point de la faire rivaliser avec la peinture à l'huile. Il fut certainement un des artistes de l'Académie de Saint-Luc les plus célèbres de son vivant. À en croire le récit de sa vie écrit par son fils, il gagnait plus de trente mille livres par an. De plus, il ne se dérangeait pas pour aller chez ses modèles, on venait le trouver à son atelier de la rue Corderie-au-Marais. Malgré tout, il faut préciser qu'il ne fut pas admis à l'Académie royale. Contrairement à leur confrère, les pastellistes Vigée-Lebrun et Labille-Guiard, après la fermeture de l'Académie de Saint-Luc, se firent recevoir sans difficulté à la compagnie royale. Celles-ci participèrent à l'exposition de 1774 où elles présentèrent plusieurs portraits au pastel. D'autres

femmes artistes exposèrent leurs pastels aux Salons, par exemple, Bocquet, Saint-Martin et Navarre (élève de La Tour, elle était aussi peintre de miniatures). Les critiques se firent l'écho des productions de quelques unes d'entre elles, ainsi le *Journal de Beaux-Arts* de 1774 en dit « Nous joignons nos éloges à ceux que le Public ne cesse de donner aux ouvrages de Mlle Vigée & Bocquet, ainsi qu'à ceux de Mlle Guyard: les deux premières surtout méritent les plus grands encouragements ».

En ce qui concerne les genres mineurs, des peintres talentueux exposèrent une infinité d'œuvres représentant des corbeilles de fruits et de fleurs, des animaux, des objets de la vie quotidienne et des paysages. Les frères Prévost comptent parmi les meilleurs peintres de l'Académie de Saint-Luc. Dans *L'Almanach des artistes* de 1776, on peut lire: « Les fleurs, les oiseaux, et les fruits de Messieurs Prévost ont attiré tous les yeux et étaient précieusement peints. Encore un peu d'application et ils seront les Van Huysum de France ». Jean-Jacques, dit l'Aîné, naquit en 1735 à Nointel près de Beaumont-sur-Oise. Il travailla à la Manufacture de Sèvres de 1754 jusqu'à 1758. Il exposa son morceau de réception à l'Académie de Saint-Luc au Salon de 1774: *deux bouquets de fleurs dans des vases*, peints à la gouache; il présenta aussi un tableau peint à l'huile de la collection du duc de Liancourt représentant des fleurs dans un panier, un nid d'oiseaux et quelques fruits; il compléta son envoi de plusieurs tableaux à l'huile et à la gouache et de deux dessins coloriés. Jean-Louis, dit Prévost le Jeune, naquit à Nointel vers 1740. Il fut élève de Bachelier. Le marquis de Livois avait deux toiles de Jean-Louis Prévost représentant des pêches et des prunes dans une corbeille posée sur une table. Cette belle composition est aujourd'hui conservée au Musée d'Angers. Au Musée de Besançon se trouve une corbeille de fleurs garnie de pivoines et de tulipes posée sur une table de pierre, qui témoigne de l'art délicat de cet artiste qui s'est haussé au plus haut rang. Blondel de Gagny possédait aussi plusieurs tableaux dont un panier de fleurs, un nid d'oiseaux nouvellement éclos, un panier avec des rubans et autres objets. L'auteur du catalogue de vente ajoute que « ce tableau a été très estimé des connaisseurs, lors de l'exposition de l'Académie de Saint-Luc en 1774 ». Prévost le Jeune aimait à placer dans ses compositions des nids d'oiseaux à la manière de Van Huysum; les fines pailles et les herbes tressées laissent apercevoir quelques œufs et quelques plumes légères, motifs dans lesquels excellait son pinceau. Ses ouvrages sont très proches de la technique des frères Spauldonck.

À Chantilly Christophe Huet se rendit célèbre. Sans doute fut-il plus renommé comme peintre animalier et surtout comme décorateur, il peignit également des natures mortes. Cet élève d'Oudry dont l'œuvre demeure encore mal connue, est notamment célèbre pour les singeries et chinoïseries réalisées à l'hôtel Rohan. Nicolas Huet naquit sans doute vers 1718 à Paris. Il devint professeur à l'Académie de Saint-Luc et prit parti régulièrement aux expositions de cette compagnie. Au Salon de 1751, il présenta un tableau représentant un surtout d'argent. Ses autres œuvres représentent des moutons, un groupe de perdrix, des oiseaux dont des toquands peints à Versailles à la ménagerie du roi. Au Salon de 1756, il multiplie ses compositions d'animaux vivants [Fig. 04] mais n'exclut pas pour autant la nature morte avec un *Tableau représentant deux chiens gardant du gibier* et un autre *Retour de chasse*. Il convient de ne pas le confondre avec le peintre Huet le Jeune, peut-être son frère, qui demeurait rue de Saintonge et participa également aux expositions, notamment en 1753, avec un tableau représentant un *Vase garni de fleurs* et trois autres représentant des fruits. En 1756, il se présente comme « Peintre de Fleurs, rue Meslay » dans le livret du Salon qui mentionne *Un tableau représentant le coin d'un Parterre, un tableau de Verjus et raisins*. En 1762, figurent de lui plusieurs tableaux d'animaux, fleurs et fruits sous le même numéro. D'autres peintres spécialistes de la nature morte participèrent aux Salons. Besnard exposa en 1751 *deux cuisines dans le goût flamand*, Bolkelman, marqué par le style de Snyders, exposa en 1752 des curieux buffets de fruits et d'animaux, Dutilleul, élève de Cauvin et peintre des fleurs montra au Salon de 1753 la diversité de son talent en présentant un *panier des pêches, différentes légumes et animaux* et une *corbeille de fleurs et de fruits*. Enfin, les peintres qui s'adonnèrent à ce genre furent nombreux aux expositions de Saint-Luc et à en juger les critiques, ils reçurent la bienveillance du public qui ne se lassait pas de contempler ces morceaux de vérité.

En ce qui concerne les scènes de genre, nous remarquons les œuvres de Dumesnil le Jeune. Contemporain de Chardin, il se consacra aux petits sujets intimes. Il participa aux sept expositions de la petite Académie et présenta en 1752 *une mère regardant jour ses enfants* et deux pendents, l'un *Dame de charité donnant ses ordres à une sœur grise*, et l'autre, *Abbé de catéchisme recevant un jeune enfant amené par sa sœur* [Fig. 05], en 1753, *un jeune homme tenant un portefeuille sous son bras*, et en 1774, *deux femmes, l'une brûlant du café l'autre occupée à la bordure*.

Aux premières expositions de l'Académie de Saint-Luc, les paysages n'étaient qu'en nombre réduit. Seul le Salon de 1774 compta un nombre important d'œuvres de

ce genre, au total 56. Les paysagistes les plus remarquables de ces Salons furent Lallemand, Raguenet et Moreau. La plus grande partie de la production de Jean Baptiste Lallemand, bien qu'il pratiqua la nature morte, était constituée de paysages. Au Salon de l'Académie de Saint-Luc de 1764, il présenta principalement des vues de Naples et de Rome. Cependant, il réalisa des paysages avec des figures et des animaux pour donner à ses compositions du vivant: *Paysage avec chasseur poursuivant un cerf, un abreuvoir ou encore un repos d'animaux*. Raguenet exposa aux Salons de 1752 et 1753 des vues du Pont-neuf, de l'Hôtel de Ville [Fig. 06], du quai de Saint Bernard, de l'île Saint-Louis, etc. Cet artiste travailla exclusivement d'après les sites parisiens. Louis-Gabriel Moreau, dit Moreau l'aîné, exposa aux Salons de 1764 et 1774 où il présenta plusieurs paysages comprenant des architectures dont notamment le *Château de Madrid*.

La sculpture

« Est-il difficile d'exceller en Peinture qu'en Sculpture? », c'est ainsi que commence l'article dédié à l'exposition de 1774 du *Journal des Beaux-Arts et des Sciences*. Nous ne pouvons pas omettre ses réflexions car elles nous donnent un aperçu des rapports entre la peinture et la sculpture au moment où les expositions de Saint-Luc furent ouvertes. L'auteur, hésitant, ne prend pas le risque de répondre directement à la question, qu'il évite de la façon suivante: « C'est un problème que nous ne tenterons point de répondre: chaque Artiste donne la préférence à son Art ». Après des longues justifications sur l'Art Antique servant d'introduction, il compare les deux arts:

Le but de la Sculpture n'étant pas de tromper les yeux par les charmes des couleurs, mais d'imiter les formes extérieures de la nature, avec une matière quelconque, n'exige pas; autant que la Peinture, de sa gradation, de ses effets; elle exige encore moins une savante théorie de la couleur brillante, rompue, réfléchie, détruite par les divers accidents de la lumière & de l'ombre; mais, à ces exceptions près, elle demande le même génie, les mêmes études, les mêmes connoissances dont nous avons parlé à l'article de la Peinture. On peut concevoir qu'avec une constance assidue, un goût épuré, le spectacle de la belle nature, qu'ils avoient toujours sous les yeux, les Grecs ont pu produire ces ouvrages parfaits qui sont parvenus jusqu'à nos jours. Si l'on juge enfin de ces deux Arts par le parallèle des ouvrages de l'un & de l'autre des derniers siècles & du nôtre, il paroît que la Sculpture ayant approché de plus près de la perfection que la Peinture, celle-ci offre de plus grandes difficultés à surmonter pour y parvenir²⁴.

Les Salons de Saint-Luc reflètent, comme cet article d'ailleurs, la supériorité de la peinture sur la sculpture [Fig. 12]. Mais nous ne rentrerons pas ici dans les nombreuses théories et écrits sur le parangon des arts, nous nous contenterons uniquement de remarquer la prédominance de tableaux dans les expositions par rapport au nombre de sculptures exhibées. Ainsi, sur 211 œuvres exposées au Salon de 1751, seulement 33 étaient des sculptures, en 1753 parmi 249 ouvrages il y en avait que 37. Ainsi, les sculpteurs ne dépassent rarement la dizaine à chaque exposition.

Malgré cette situation si désavantageuse on rencontre des sculpteurs de talent tels que Blondeau, Brenet, Attiret, Fernex, Desbassise et Sigisbert Michel. Ils reçurent les éloges du public et de la critique artistique. Claude-François Attiret, sculpteur originaire de Dole et élève de Pigalle, exposa aux trois derniers Salons de Saint-Luc des nombreux bustes en marbre et en terre cuite dont le *portrait de Jacques David* exposé au Salon de 1762 et la *Chercheuse d'esprit* [Fig. 07] de 1774. Attiret, après la fermeture de la petite Académie, séjourna quelque temps à Dijon, puis partit dans sa ville natale. Les œuvres réalisées dans ces deux villes ainsi que les nombreuses œuvres exposées dans les Salons de Saint-Luc nous montrent l'exceptionnel talent de cet artiste. Il était artistiquement supérieur à la plupart de ses collègues et il mériterait d'être placé parmi les plus talentueux sculpteurs de son siècle. Jean-Baptiste de Fernex, sculpteur du duc d'Orléans, fut un autre des artistes vedettes de l'Académie de Saint-Luc où il fut professeur. Comme la plupart des sculpteurs du siècle, il fut avant tout un portraitiste. Les bustes en marbre, en plâtre et en terre cuite présentés aux Salons de 1762 et 1774 reçurent les félicitations de la critique. Brenet, lequel on soupçonne d'être le même artiste qui fut lauréat du premier prix de l'Académie royale de 1752 et qui passa plusieurs années à Rome, exposa en 1774 quatre bas-reliefs de marbre représentant les saisons [Fig. 08]. Boccardi sculpta des femmes accroupies ou couchées, en marbre, de petite taille et dont nous avons trouvé le modèle en terre cuite d'une d'elles: *La Volupté couchée sur un matelas* exposée en 1762. Desbassises, qui selon Fardeau (procureur au Châtelet de Paris) était « un des plus fameux artistes du siècle », présenta, entre 1751 et 1753, une vingtaine d'œuvres. Malheureusement aucune d'elles ne nous sont parvenues jusqu'à nos jours. Médard, élève de Bouchardon et professeur de l'Académie de Saint-Luc exposa en 1774 plusieurs portraits en médaillon, dont le *portrait de Louis XV* en cire coloriée et celui du *comte de Clermont*. À partir de 1795 et jusqu'à 1799, il exposa au Salon du Louvre. Toutefois cet artiste ne fut révélé qu'après l'exposition *Cent pastels* de 1908 à la galerie

Petit. Sigisbert Michel, ancien sculpteur du roi de Prusse et frère aîné de Claude Michel dit Claudion, envoya au Salon de 1774 un nombre considérable d'œuvres, la plupart réalisées en terre de Saxe. Parmi celles-ci, il y avait des portraits, des figures allégoriques et des vases. D'autres sculpteurs comme Seeemackers, Cauvet, Van der Voorst ou Susanne font partie des artistes qui exposèrent aux Salons de l'Académie de Saint-Luc. Les œuvres des Salons de Saint-Luc étaient remarquables, non seulement par leur qualité artistique, mais encore par la variété de formes, de genres et de matières qui étaient présentées.

Excentricités et curiosités

Au Salon de 1774, le visiteur trouvait, parmi les tableaux et modèles sculptés, des œuvres quelque peu curieuses. Il n'était pas question dans celles-ci de talent (leur qualité artistique parfois pouvant être discutable) mais d'originalité. Ainsi, Vincent de Montpetit exposa un portrait de la reine dans une rose, un autre de Madame Louise de France et un tableau allégorique. Toutes ces œuvres étaient peintes à la manière érudorique. Le Bel présenta un œuf d'autruche sur lequel était peint un sujet de carnaval et Lainé un paysage formé par des cheveux.

Le peintre Jean-Etienne Le Bel fit de cet art sa spécialité: il peignait pour le roi des oeufs provenant de la Ménagerie de Versailles qu'il lui offrait pour la fête de Pâques. L'œuf d'autruche décoré d'un sujet de carnaval et présenté à l'exposition de 1774 sous le n° 63 s'inscrit dans cette tradition. La décoration des coquilles d'œufs comportait une non négligeable difficulté technique causée notamment par la forme ovale de l'objet. Dès l'ouverture de l'exposition, cet ouvrage reçut une chaleureuse critique, le *Mercur de France* écrivait à propos des compositions de Le Bel, « elles sont vives, animées, d'un coloris agréable et d'une touche facile ». Le Bel dut décorer de nombreux œufs d'autruche en plus de trente ans de carrière, toutefois la fragilité de ces objets d'art a fait qu'ils ne nous soient pas parvenus jusqu'à nos jours qu'un petit nombre d'entre eux: *Œuf d'autruche monté sur pied tourne par Madame Adélaïde* provenant des appartements intérieurs de Louis XVI, actuellement conservé au Petit Trianon à Versailles, *Œuf d'autruche représentant une assemblée dans un parc*, (la monture de la plus belle qualité est attribué à Pierre Gouthière), figurait autrefois dans la collection Sigismond Bardac, désormais il appartient au Detroit Institut of Arts, ainsi qu'une pièce analogue figurant, au moins jusqu'à 1932, dans la collection de M. Arthur Veil-Picard à Paris [Fig. 09].

Arnaud Vincent de Montpetit est sans hésiter un des artistes le plus singuliers qui exposèrent aux Salons de

l'Académie de Saint-Luc. Il avait étudié, avant de devenir peintre, la jurisprudence et la mécanique, puis, ruiné, il tira parti de son ingéniosité et inventa diverses machines et procédés dont la peinture érudorique. En 1793, le gouvernement lui décerna une récompense de huit mille francs pour ses diverses inventions. Montpetit exposa au même Salon de Saint-Luc divers portraits, dont celui de la reine dans une rose et celui de Madame Louise de France en habit de Carmélite, ainsi qu'un tableau allégorique représentant des fleurs dans un vase où se voyaient les portraits d'Henri IV, du duc et la duchesse de Chartres et celui du duc de Valois. Toutes ces œuvres étaient peintes selon un nouveau procédé: la peinture érudorique dont le terme dérivait de deux mots grecs qui signifient eau (ὕδωρ) et huile (ἐλαίον) respectivement, liquides employés d'avantage dans le procédé. Cette technique était une des nombreuses inventions de Montpetit, esprit ingénieux et inventeur prolifique, ainsi qu'obsédé par le vieillissement des tableaux, et le rôle néfaste de la poussière et des dévernissages sur leur conservation, avait mis au point, tant pour les peintures anciennes que modernes, un procédé permettant de coller sur leur face un verre qui servait en quelque sorte d'isolant hermétique et remplaçait le vernis protecteur. L'artiste assurait à ses clients sa réversibilité. Dans un petit traité intitulé: *La peinture érudorique, nouvelle façon de peindre en miniature*, écrit par l'artiste en 1759, il décrit sommairement sa découverte:

Son secret consiste à n'employer que l'huile absolument nécessaire pour attacher la couleur, à exclure toutes sortes de vernis et à y suppléer par un cristal qu'il rend adhérent à ses tableaux par le moyen d'un très léger mordant (composé de gomme et de sucre candi dissous dans l'eau) passé à un certain degré de chaleur. Sa manière est de peindre à travers l'eau afin d'avoir sous les yeux l'effet que doit produire le brillant du cristal et de travailler en conséquence. L'eau a encore l'avantage d'ôter les couleurs l'excès d'huile qui leur serait nuisible, en sorte que cette peinture devient vigoureuse dans ses teintes, saillant dans ses traits, molleuse dans son coloris, sans que rien puisse jamais l'altérer...

Telles qualités faisaient de la peinture érudorique une recette idéale pour les tableaux en miniature et la décoration des petits objets à la mode (tabatières, médaillons, bagues, coffrets...). Les artistes du XVIII^e préféraient, en effet, les qualités et le brio de la peinture à l'huile, toutefois les touches étaient trop larges et le vernis trop gras pour représenter le délicat, le précieux, le fini de la miniature, conséquemment elle s'avérait inappropriée. Ce fut grâce à

sculpture de Messieurs de l'Académie de S. Luc [Fig. 10], l'ordre du protecteur ou vice-protecteur suivi de leurs titres et charges, le lieu d'exposition et la date d'ouverture du Salon. Au verso de cette page, il se trouve une brève introduction. Celle-ci était tout d'abord dédiée à l'exaltation du mécène de l'exposition, c'est-à-dire le marquis Voyer ou le marquis de Paulmy, à celle du roi et de ses prédécesseurs, puis à celle du public. Ainsi, l'Académie de Saint-Luc proclame qu'elle « a toujours été protégée par des personnes aussi recommandables par le goût & les lumières, que par la naissance & les places éminentes » (livret de l'exposition 1751) et que leurs expositions ont toujours été commanditées par des mécènes des arts « dont le zèle pour le progrès des Arts égale sa parfaite connaissance » (livret de l'exposition 1752). Le public, sujet fondamental de l'exposition en tant que spectateur, destinataire et témoin, est également valorisé. Dans les introductions des trois derniers Salons, le public fait l'objet de compliments et même de panégyriques. Il est considéré comme : « le juge que la passion n'altère jamais » et il est conseillé aux artistes de « regarder ce même Public comme son Juge, sa critique comme son guide, & son suffrage comme sa plus chère récompense » (livret de l'exposition 1774). Tous les livrets comptaient, à l'exception de celui de 1753, une seule édition. Cependant, la plupart avaient reçu des compléments ou des corrections. Par exemple, au livret de 1752 apparaissent deux additions et le livret de 1753 comptait exceptionnellement deux éditions. Nous regrettons le manque absolu de sources concernant la vente de livrets. Par contre, nous connaissons le nombre d'exemplaires vendus au Salon du Louvre. Selon l'étude d'Udolpho Van de Sandt :

Lorsque, en 1763, Mathon de la Cour parle de sept cents à huit cents visiteurs par jour, soit minimum vingt mille pour la durée du Salon, la vente des livrets se compte à 10.057. Cela reviendrait à dire qu'en moyenne un visiteur sur deux achète le livret¹⁹.

Pour donner quelques chiffres au lecteur, les ventes des livrets de l'Académie royale de 1755 à 1761 oscillent entre sept mille et huit mille, et de 1763 à 1774, entre dix mille et douze mille. Le prix des livrets était de dix sols et à partir de 1771 de douze sols. Bien que ces chiffres ne puissent pas être comparés au nombre des livrets de l'Académie de Saint-Luc car les expositions de celle-ci étaient beaucoup plus modestes, l'on peut supposer que la moyenne d'un visiteur sur deux et les prix des livrets pourraient correspondre à ceux de l'Académie des maîtres.

Le public et la critique d'art

Représentatifs de la production annuelle des artistes, les Salons favorisaient le marché de l'art en offrant une immense vitrine aux amateurs et collectionneurs d'art. D'autre part, les expositions comme outil de promotion de l'art permettaient de sensibiliser un plus grand nombre de personnes. De ce fait, il se créa un nouveau type de relation vis-à-vis des œuvres et des artistes. Dégagée de l'espace privé de la collection et de l'appropriation matérielle de la commande ou de l'achat, la notion de public apparaît aux Salons. Connu dans un premier temps sous le nom d'assistance, Thomas Crow définira le public comme une entité cohérente, habilitée à légitimer l'exercice de l'art ainsi qu'à déterminer la valeur relative de sa production²⁰. Le Salon, en tant que lieu privilégié où le public et les artistes se rencontraient, favorisa l'apparition d'une littérature spécifique : la critique d'art²¹. La Font de Saint-Yenne inaugura ce genre littéraire en 1747, avec la publication de ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre*. Auparavant, les expositions s'accompagnaient uniquement du catalogue officiel : le livret intitulé *Explication*, et des descriptions succinctes que publiait le *Mercure de France*²². La Font apporta de réflexions critiques là où l'on avait l'habitude de rencontrer la complaisance et l'expression d'une admiration aveugle. Si ses propos firent scandale, car ce genre de jugements n'avaient fait jusqu'alors l'objet d'une publication (ils se tenaient qu'à l'oral et étaient dirigés directement à l'artiste concerné) ils répondaient au besoin croissant d'un public de plus en plus diversifié, désireux de s'exprimer. Ainsi, la critique d'art eut, tout au long de la deuxième moitié du siècle, une effervescence spectaculaire²³ qui arriva à son zénith avec les écrits de Denis Diderot sur les Salons du Louvre.

Les expositions de l'Académie de Saint-Luc, bien que moins connues par le public, eurent des comptes-rendus et des critiques dans la presse de l'époque. En général, les rédacteurs se contentaient d'en parler avec un extrême dédain : « Tel qui se croit un aigle à Saint-Luc trouverait au Louvre des rivaux bien supérieurs »²⁴ ou « L'Académie de Saint-Luc est la sœur cadette de la grande Académie de Peinture, Sculpture & c. Ceux qui ne peuvent se faire recevoir de cette dernière, se repoussent dans l'autre »²⁵ ou encore « Messieurs de l'Académie de Saint-Luc en ont exposé un grand nombre des détestables [ouvrages], parmi lesquels on distingue quelques portraits en buste de terre cuite ou de plâtre. Il paraît en général que la mauvaise a moins gagné nos sculpteurs que nos peintres »²⁶. Malgré le dédain, les critiques consacrent aux expositions de Saint-

Luc quelques pages. Le *Journal Économique* rend compte des expositions de 1751 et de 1756, *L'Avant-Coureur* de celles de 1762 et 1764, le *Mercur de France* consacre plusieurs pages à celle de 1751 ainsi qu'aux deux dernières, enfin la *Correspondance littéraire* et les *Mémoires Secrets*, bien que ne proposant que quelques lignes, se font l'écho des Salons de 1762, 1764 et 1774 respectivement.

Les critiques littéraires annoncent d'abord la date et le lieu d'exposition, puis optent pour rédiger une introduction, généralement sur l'histoire de l'Académie de Saint-Luc ou sur l'état des arts en France. C'est justement dans cette partie que l'on compare les deux Académies, évidemment presque toujours au détriment de la compagnie des maîtres. Ensuite, viennent la description et les commentaires sur les œuvres des exposants. Souvent les critiques littéraires utilisaient le livret comme un plan, séparant les techniques et respectant les grades académiques, ils s'inspiraient de sa formulation et reprenaient les titres, ainsi que les numéros, par exemple *L'Avant-Coureur* ou le *Le Bavard* (libelle). Cet ordre était suivi pour simplifier la rédaction. La plupart des critiques prennent une certaine distance par rapport au jugement, et souvent même, ils s'attribuent le rôle de porte-parole du public : « il ne nous appartient pas d'en juger [les œuvres], mais le Public a paru très-content du choix que l'on a fait dans le travail d'un grand nombre d'années »²⁷ ou « Je ne porte aucun jugement [...] Je dirai bonnement et sans malice quels sont les tableaux que j'ai vus y être les mieux accueillis du Public »²⁸. Cependant, les jugements personnels apparaissent dans les libelles, tels que *Le Bavard*, car leur caractère anonyme confère au rédacteur une plus grande liberté d'expression²⁹.

Antérieurement, nous avons fait remarquer la mésestime de la plupart des critiques à propos des Salons de l'Académie de Saint-Luc. Toutefois, il existait des exceptions, comme nous le témoigne cet article extrait du *Journal Économique* de 1752 :

Le Public a vu avec plaisir dans l'Académie de Saint-Luc ce que peut l'émulation sagement excitée ; & dans l'espérance qu'elle sera constamment soutenue, il en a considéré les effets comme les premiers jours du printemps qui consolent des rigueurs les de l'hiver, en annonçant le retour de la belle saison³⁰.

La notion d'émulation, utilisée déjà dans les livrets, devient un des arguments capitaux pour l'encouragement

et la défense des Salons. *L'Almanach de Beaux-Arts* de Hébert le corrobore :

Le Public a vu avec plaisir nombre de beaux morceaux en Peinture et Sculpture qui prouvent que leurs auteurs ont le droit de prétendre quelque jour de devenir membres de cette illustre Académie si estimée de toute l'Europe. Cette Ecole [de Saint-Luc], plus animée par l'émulation et pour la perfection de ses talents que son intérêt personnel, ne cherche autre chose dans ses membres que de se procurer à l'Académie royale des sujets capables de faire honneur à toutes les deux.

Ces appréciations sont exemplaires de ce que nous avons pu observer sur le retentissement des Salons de Saint-Luc dans la presse.

Au sujet du nombre de visiteurs, aucun renseignement n'est donné dans les périodiques. Cependant, comme le *Mercur de France* le remarque en rendant compte de l'exposition de 1751, plus on multiplie les expositions, plus on multiplie les spectateurs. L'affluence des visiteurs aux expositions de Saint-Luc progressa vraisemblablement au fil des années. Nous pouvons presque l'affirmer en tenant compte de la multiplication des comptes-rendus et des articles publiés dans les périodiques sur ces événements.

Ainsi, si le Salon de 1752 compte à peine un article (publié au *Journal Économique*), celui de 1774 en recevra une dizaine. Le Salon de l'Académie de Saint-Luc certes n'attira pas la foule de visiteurs du Salon officiel, ni ne compta la même infinité de brochures, comptes-rendus, libelles et autres publications à son sujet. Malgré cela, il arriva à se faire une place dans la vie artistique de la capitale et à mériter la considération du public.

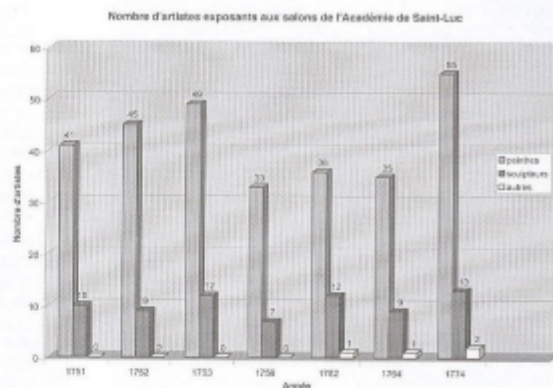
Au commencement de l'année 1776, l'édit de Turgot prononçait la suppression des jurandes et des maîtrises. La Communauté de Saint-Luc fut affectée inévitablement par cet édit général. Ainsi, l'école et les Salons de l'Académie fermèrent leurs portes pour toujours. Ces Salons, malgré leur brièveté, constituèrent la manifestation la plus éminente du talent des académiciens de l'Académie de Saint-Luc et d'une importante partie de la production artistique du XVIII^e siècle français.

Àngela Julibert Jiménez

Docteure en Histoire de l'art/Université Parisien-Sorbonne

Académie de Saint-Luc

Fig. 12 Nombre d'artistes exposant aux Salons de l'Académie de Saint-Luc. Extrait de mon mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art : *L'Académie de Saint-Luc et ses expositions au XVIII^e siècle*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, juin 2004 (inédit - non publié)



Nombre d'œuvres exposées aux salons de l'Académie de Saint-Luc

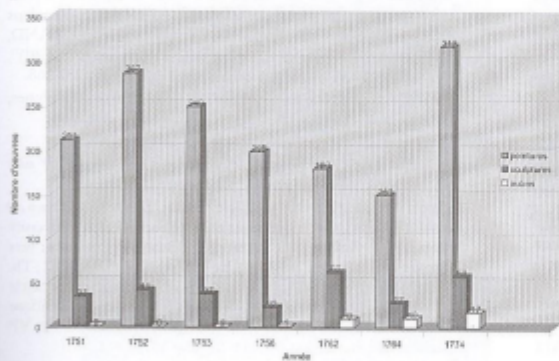
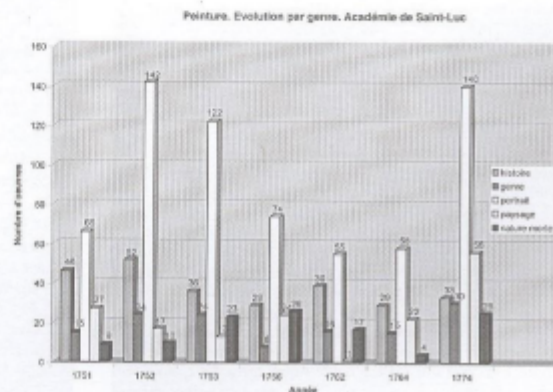


Fig. 13 Nombre d'œuvres exposées aux Salons de l'Académie de Saint-Luc. Extrait de mon mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art : *L'Académie de Saint-Luc et ses expositions au XVIII^e siècle*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, juin 2004 (inédit - non publié)

Fig. 14 Peinture. Evolution par genre. Académie de Saint-Luc. Extrait de mon mémoire de Maîtrise en Histoire de l'art : *L'Académie de Saint-Luc et ses expositions au XVIII^e siècle*, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, juin 2004 (inédit - non publié)



- 1 VAN DE SANDT, Udolpho, "Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781", in *Diderot et l'art de peindre à David, 1784-1985* (cat. exp.), Paris: Réunion des musées nationaux, 1984, p. 79.
- 2 En 1692, l'Académie s'installa au Louvre où se tinrent les expositions de 1699, 1704 et 1706 (les deux premières dans la Grande Galerie du Louvre). Le Salon carré du Louvre fut utilisé régulièrement comme lieu d'exposition à partir de 1737.
- 3 VAN DE SANDT, Udolpho, *op. cit.*, p. 79.
- 4 Cette exposition, issue de la coutume d'orner les rues avec des tapisseries et des tableaux lors de la procession du saint sacrement à la Fête-Dieu, prit le nom au XVIII^e siècle d'Exposition de la Jeunesse. Elle se tenait en plein air tous les ans à la place Dauphine. Les jeunes artistes venaient exposer leurs productions pour se faire connaître. Ce fut dans cette exposition que Chardin exposa pour la première fois la fameuse *Ratée* en 1728.
- 5 Sur l'histoire de l'Académie de Saint-Luc voir GUIFFREY, Jules, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Tome IX Nouvelle Période, Archives de l'Art Français, Paris: E. Champion, 1915 et JULIBERT JIMÉNEZ, Àngela, *L'Académie de Saint-Luc et ses expositions au XVIII^e siècle* Maîtrise d'histoire de l'art, Université de Paris I Panthéon-Sorbonne, juin 2004 (inédit).
- 6 Sur la création et l'histoire de la Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris voir GUIFFREY, Jules, *op. cit.*, p. 1-30.
- 7 GUIFFREY, Jules, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1762, 1764 et 1774, avec une notice bibliographique et une table*, (Paris, 1872), Nogent le Roi: Jacques Laget, 1991.
- 8 Au Moyen Âge, la Communauté des maîtres était régie par quatre gardes-jurés (synonyme de gardes du métier). Reconnus par l'ensemble des membres de la guilde, ils étaient chargés de faire respecter les règlements du métier et de surveiller la production. Au XVII^e siècle, ils reçurent le titre de directeurs de l'Académie.
- 9 En 1748, Lenormant de Tournehem, alors Directeur des Bâtiments, instaura un jury destiné à examiner les œuvres et exclure celles qui ne méritaient pas d'être exposées. Il était formé par le directeur de l'Académie, les deux recteurs, les deux adjoints au recteur, puis suivant un tirage au sort, par quatre professeurs, deux adjoints et deux conseillers.
- 10 *Mémoires des Académiciens*, Paris: Archives Nationales, cote: AD. VIII A 1.
- 11 VAN DE SANDT, Udolpho, "La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire", *Revue de l'art*, n° 73, 1986, p. 43-48.
- 12 André Félibien, Préface des conférences de 1667: « 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, quoique 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 représentation de plusieurs ensemble, il faut traiter l'Histoire et la Fable, il faut représenter de grandes actions comme les historiens ou de sujets agréables comme les poètes; et, montant encore plus haut, par des compositions
- allégoriques, savoir couvrir sous un voile de la Fable les vertus des Grands hommes et les Mystères les plus relevés... ». MEROT, Alain, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIII^e siècle*, Paris, ENSBA, 2003.
- 13 RICHELET, Pierre, *Dictionnaire de la langue française, ancienne et moderne*, de Pierre Richelot, augmenté de plusieurs additions d'histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, Paris, chez J. Estienne, 1728, vol. III, p. 220.
- 14 "Suite des Observations sur les Ouvrages de Peinture et de Sculpture de l'Académie de Saint-Luc", *Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, nov. 1774.
- 15 *Ibid.*
- 16 Les livrets des Salons de l'Académie de Saint-Luc ont été réunis et réédités en 1872 par Jules Guiffrey. Cf. GUIFFREY, Jules, *op. cit.*, 1991.
- 17 Le catalogue d'exposition apparut en France au XVIII^e siècle et plus précisément à Paris lors du Salon de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture de 1673. En raison de son petit format (11 x 19 cm.), le catalogue fut appelé « livret ». Ce genre littéraire issu et à la disposition du milieu artistique avait pour principale mission de renseigner le visiteur sur les œuvres exposées au Salon. Il prenait une forme rigoureuse et un style documentaire pour mieux accomplir sa fonction informative. Sur les livrets des salons de l'Académie royale de Peinture et Sculpture voir LEGRAND, Ruth, "Livrets des salons: fonction et évolution (1673-1791)", *Gazette des Beaux-Arts*, V^e période, tome 125, 1995, p. 237-268.
- 18 Seulement au livret de 1762 apparaît, sous le titre d'Estampes, une partie dédiée exclusivement aux œuvres d'impression.
- 19 VAN DE SANDT, Udolpho, *op. cit.*, 1984, p. 79.
- 20 CROW, Thomas, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle* (1985), Paris: Macula, 2000.
- 21 Sur la critique d'art voir R. Wrigley et alii, *The Origins of French art criticism*, Oxford, Clarendon press et New York, Oxford university press, 1993; A. Becq, « Expositions, peintres et critiques: vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle*, n° 14, 1982; Th. Crow, « La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle », *Revue de l'art*, n° 73, 1986, pp. 9-16; et H. Zmijewska, « La critique des Salons en France avant Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, 112 année, tome 76, juillet-août 1970.
- 22 Cf. BEQC, Annie, *op. cit.*, p. 134-135.
- 23 Il existait différentes formes de critiques: la critique journalistique (*Mercur de France, Journal Encyclopédique, L'Amateur-Censeur*...), les brochures qui se vendaient dans les librairies et boutiques d'estampes de la capitale ou par des colporteurs dans la rue et prenaient la forme d'une lettre (par exemple lettre de M.*** à M.***) et les manuscrits comme la *Correspondance littéraire de Grimm ou les Mémoires secrets de Barbassant*.
- 24 *Observations périodiques*, novembre 1756, p. 365.
- 25 *Mémoires secrets*, 4 septembre 1774.
- 26 *Correspondance littéraire* 15 octobre 1762.
- 27 *Mercur de France*, avril 1751, p. 154.
- 28 *Observations périodiques sur la physique, l'histoire naturelle et les beaux-arts* du mois de novembre 1756, p. 367.
- 29 Le libelle, issu de l'industrie du pamphlet, prend une forme littéraire clandestine et authentiquement populaire. Dès la naissance du Salon, les libellistes adopteront une aptitude indépendante et critique des écrits officiels publiés « avec la permission du Roi » qui les mène à distribuer leurs libelles dans la rue et dans les cafés. Th. Crow, *op. cit.* p. 105-107.
- 30 *Journal Oeconomique*, août 1752, p. 75.



1



2

1 Charles-Dominique-Joseph Eisen, *Allégorie des Arts et des sciences*, 1762.

2 Marie-Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun, *Allégorie de la poésie*, 1774.

3 Jean-Etienne Liotard, *Autoportrait*, vers 1749.

4 Christophe Huet, *Chiienne avec ses chiots*, 1734.

3



4





5 Pierre-Louis Dumesnil, dit le jeune, *Le prêtre du catéchisme*, vers 1750.

6 Jean-Baptiste Nicolas Ragueneau, *L'hôtel de ville*, 1753.





8



7 Claude-François
Attiret, *La dormeuse
d'esprit*, vers 1770.

8 André Brenet,
Le Printemps, 1774.

9 Jean-Etienne Lebel,
*Œuf d'autruche avec
monture de bronze ciselé*,
2e moitié du
XVIIIe siècle.

EXPLICATION
DES OUVRAGES
DE PEINTURE
ET
DE SCULPTURE
DE MESSIEURS
DE L'ACADÉMIE DE S. LUC,

Destinée l'Exposition se fera le 30 Mai 1753 dans une
Salle de l'Académie, sous le Grand-Maitre, sous les
suffrages de M. le Marquis DE VOYER D'ARGENSON,
Maréchal de Camp & Armes du Roi, Lieutenant
Général en la Province d'Alsace, Gouverneur de
Roussillon, Inspecteur Général de la Cavalerie &
Dragons, Directeur Général de tous les Bureaux de
Requêtes, Vice-Président de l'Académie de
Saint-Luc de 1753.

III.

A PARIS,

De l'Imprimerie de D'HOUERY pere, Imprimeur-Libraire
de Mgr. le Duc d'Orléans & de l'Académie de S. Luc,
rue Vieille Bouclerie.
M. DCC. LIII.

10

10 Page de garde
du livret du Salon
de l'Académie de
Saint-Luc de 1753.

11 Livret du salon
de l'Académie de
Saint-Luc de 1753.

11

— 84 —

43. Le Portrait de Madame *** de 30 pouces de haut
sur 10 de large.
43 bis. Le Portrait de M. l'Abbé Viet, sur toile de 15.
44. Deux Elégies, l'une représentant les Rois de
Cana, à l'autre la Déesse dans la Princesse,
qui font enlèvement en grand, dans l'Eglise de
l'Abbaye de Dommartin, en Artois.

Par M. Hubert, Adjoint à Professeur, rue neuve
S. Etienne, F. S. Vierge.

45. Une Figure en terre, de 30 pouces de haut, repré-
senteant Mercure qui combat l'Hydre.
46. Quatre Elégies de bas-reliefs en terre, sur des
cartons.
47. Deux Elégies Elégiques; l'une représentant la nais-
sance de Vénus, l'autre Apollon & Diane, qui
pour punir Niobe de son orgueil, font périr
tous ses Enfants.

Par M. Kijet, Adjoint à Professeur,
Quai des Miranicones.

48. Un Frontispice de l'Histoire Minérale de Flandre.
L'on voit, dans ce Dessin, Minerve tenant une
Médaille qui représente le Roi; elle ordonne à
la Reine de publier les exploits guer-
riers de ce Prince & de le consacrer de lauriers.
Celle Médaille est soutenue par le Vaisseau que
des Enfants enlèvent, & dont ils arrachent le
vaisseau, pour rendre l'effort de ce Vaisseau;
bien-aimé doit être placé avec ses Ayeux au
Temple de Mémoire: d'où le Vaisseau que fait

— 85 —

- L'Auteur, comme le plus respectueux & plus
fidèle Sujet de Sa Majesté, hauteur de 20
pouces 8 lignes, sur 7 pouces de large.
49. Un Frontispice qui doit servir au Cœur d'Hol-
lande: l'on voit dans ce Dessin une Figure
qui représente la Hollande sur son Trône,
tenue d'une main une Couronne d'abondance,
de l'autre un Caducée; on l'entend qui lui pré-
sente les Tributs de la Nation; à côté, un Génie
tient les armes de la Nation de l'Hollande, dans
cette main occupée à tenir un Gouvernail,
l'autre met la bouffée autour du vaisseau; plu-
sieurs ballons de Marchandises ornent le
Commerce: le fond représente un Corvais
Naval, de 7 pouces 8 lignes de hauteur, sur 4
pouces 8 lignes de largeur.
50. La Vignette de l'Épître Dédicatoire du même
Ouvrage représente les Armes de Monseigneur
le Duc d'Orléans que Minerve couronne; on
voit à côté les Génies qui consacrent la Guerre
& les Arts. Ce Dessin a 8 pouces de long, sur
3 pouces de haut.
51. Le premier Sujet du Pâleur Falde représente
Nave du grand océan, peignant au bord
du Fleuve Alphe, à l'entrée d'une plaine,
lorsqu'un Habitant du pays, lui remettant son
Fils entre les mains, lui recommande d'en
avoir soin, devant être le bien & l'appui de la
Patrie; l'on voit, dans le fond le Temple de ce
Dieu, & dans un coin du tableau, un orage se
prépare. Ce Dessin a 6 pouces de haut, sur 4
pouces de large.

8