

Être artiste hors de l'Académie royale : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791)

Maël Tauziède-Espariat

► **To cite this version:**

Maël Tauziède-Espariat. Être artiste hors de l'Académie royale : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791). Territoires contemporains, Université de Bourgogne, 2021, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/TC_VARIA/positions_theses/mael-tauziede-espariat-juin-2021.html. hal-03249726

HAL Id: hal-03249726

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-03249726>

Submitted on 4 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Être artiste hors de l'Académie royale : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791)

Par Maël TAUZIEDE-ESPARIAT

Mots-clefs : artiste ; peinture ; espace public ; professionnalisation ; exposition ; marché de l'art ; institutions artistiques

Index géographique : Paris ; France

Index historique : XVII^e-XVIII^e siècles ; 1751-1791

Sommaire

I. Démarche scientifique

II. Problématique, plan et thèse

III. Méthodes mises en œuvre

IV. Résultats observés

1) *1^{er} résultat : la reconnaissance publique comme mode de professionnalisation de l'artiste*

2) *2^e résultat : la question de l'anti-académisme*

3) *3^e résultat : les innovations culturelles du milieu extra-académique*

V. Perspectives

Ce texte est une mise à l'écrit du discours prononcé à l'occasion de la soutenance de ma thèse le 14 janvier 2021.

La thèse est intitulée : « Être artiste hors de l'Académie royale : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791) ». Sur le plan matériel, elle est constituée de 3 volumes : un essai (563 pages), les annexes et illustrations (179 pages) et une prosopographie (518 pages).

Le jury était composé de : Madame Charlotte Guichard, directrice de recherche au CNRS, ENS-IHMC (présidente du jury) ; Monsieur Mathieu Marraud, chargé de recherche HDR au CNRS, EHESS-CRH (rapporteur) ; Madame Sophie Raux, professeure d'histoire de l'art, université de Lyon 2 (rapporteuse) ; Monsieur Olivier Bonfait, professeur d'histoire de l'art, université de Bourgogne (directeur de thèse) ; Monsieur Christophe Leribault, conservateur général du Patrimoine, Musée des Beaux-Arts de Paris (examineur) ; Monsieur Christian Michel, professeur d'histoire de l'art, université de Lausanne (examineur).

En raison de la pandémie de covid-19, la soutenance s'est déroulée en visioconférence. Cette contrainte a néanmoins permis à une centaine d'auditeurs de suivre la soutenance à distance. Après avoir chaleureusement remercié les membres du jury et le public pour leur intérêt, j'ai présenté mon travail autour des cinq axes suivants.

I. Démarche scientifique

La thèse dont il est question aujourd'hui porte sur des artistes peu connus mais très nombreux, à savoir les peintres actifs à Paris en dehors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Le choix de ce sujet résultait d'abord d'un vide historiographique. En France, l'histoire de l'art de la période moderne s'est longtemps confondue avec celle de l'Académie royale, qui en constitue effectivement l'expression la plus distinguée. Cette orientation historiographique – motivée par des raisons artistiques, mais aussi documentaires, politiques et économiques – a eu pour effet de laisser dans l'ombre un certain nombre d'acteurs, de pratiques et d'objets.

Depuis trois décennies, l'approche en histoire de l'art s'est profondément renouvelée par l'identification de nouveaux acteurs tels que le public, les critiques d'art, les collectionneurs, les marchands de tableaux, les amateurs ou encore les restaurateurs d'objets d'art. Malgré tout, un acteur essentiel échappait encore à ce renouvellement historiographique : il s'agit de l'artiste lui-même.

Mon intérêt pour les marges de l'Académie royale a été stimulé par un Master 2 sur l'Académie parisienne de Saint-Luc (2013-2014), laquelle n'avait plus fait l'objet d'étude approfondie depuis un siècle (Jules Guiffrey, 1915). C'est au cours de cette étude que j'ai compris que l'historiographie faisait l'impasse sur la réalité plurielle de l'art du XVIII^e siècle.

Quoiqu'ils découlent initialement d'un projet distinct, mes travaux ont emprunté la même voie que les *women studies*. En effet, les femmes étant à peu près exclues de l'Académie royale, les études qui leur sont consacrées se sont nécessairement tournées en direction du milieu extra-académique. En 2016, la sociologue Séverine Sofio a ainsi mobilisé ce milieu pour démontrer une féminisation de l'activité artistique à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ma thèse témoigne plutôt d'une montée en visibilité, sinon de l'accroissement, de tous les peintres actifs à Paris au cours des dernières années de l'Ancien Régime, qu'ils fussent des femmes ou des hommes.

L'intérêt du sujet ne tenait pas seulement à l'importance numérique des peintres non-académiciens. En effet, il est rapidement apparu qu'ils avaient profondément marqué l'espace de l'art sur quatre plans au moins :

- sur le plan visuel, car leur abondante production était omniprésente à Paris et au-delà ;
- sur le plan économique, car leur production circulait sur le marché du luxe ou du demi-luxe ;
- sur le plan institutionnel, car les peintres non-académiciens occupaient un espace plus ou moins indépendant de l'État (un aspect caractéristique de l'histoire de l'art du XIX^e siècle, mais non attesté auparavant) ;
- sur le plan artistique, puisque certains peintres non-académiciens laissèrent leur nom dans l'histoire de l'art, à l'instar de Liotard, Lantara ou Gabriel de Saint-Aubin. Ce dernier point me permet de souligner que ma thèse n'a pas pour objet de réhabiliter des artistes oubliés, mais d'analyser les modalités historiques de leur reconnaissance.

II. Problématique, plan et thèse

Ma thèse a pour but de montrer comment des artistes pouvaient être reconnus en tant que peintres professionnels sans être membres de l'Académie royale, c'est-à-dire sans bénéficier ni d'un statut prestigieux, ni des supports officiels de visibilité et de notoriété.

Pour répondre à cette interrogation, j'ai organisé ma réflexion dans un plan tripartite :

- la première partie explore le contexte institutionnel : j'y étudie les institutions artistiques et les statuts juridiques des artistes ;

- la deuxième partie est intitulée « Faire carrière » : elle porte sur le processus de la reconnaissance, d'une part grâce la captation des pratiques professionnelles mises en œuvre au sein de l'Académie royale et, d'autre part, grâce au développement de compétences entrepreneuriales ;

- le troisième axe évalue les effets de cette reconnaissance auprès de différents publics, à savoir ceux du marché de l'art, de la Cour et de la ville.

Mon hypothèse de travail se place dans la lignée de travaux relatifs à l'émergence d'un public au XVIII^e siècle (Jürgen Habermas, Thomas Crow). De là, mon travail défend la thèse selon laquelle ce nouvel acteur – le public – sanctionnait les compétences des peintres non-académiciens, engageant ainsi un processus de professionnalisation inédit et distinct de celui mis en œuvre par l'Académie royale.

III. Méthodes mises en œuvre

Les exigences méthodologiques, documentaires et intellectuelles d'une telle approche ont soulevé un certain nombre de difficultés. La plus notable est liée au nombre d'artistes du corpus. J'ai recensé environ 800 peintres non-académiciens dont les pratiques professionnelles (à savoir : peindre, exposer, enseigner ou vendre) furent sanctionnées par le public entre 1751 et 1791. Or, la plupart de ces peintres restent peu connus : il existe très peu de bibliographie les concernant et la restitution des trajectoires a nécessité de longues (et parfois vaines) recherches en archives.

Il n'existait aucune publication portant sur des centaines d'artistes partiellement ou totalement actifs en dehors d'une institution (autrement dit, mon travail ne pouvait s'appuyer sur aucun modèle scientifique pré-existant). Cette lacune m'a contraint à chercher des ressources dans des disciplines mitoyennes de l'histoire de l'art.

Parce qu'ils travaillaient en dehors de l'espace réconfortant de l'artiste professionnel, les peintres actifs hors de l'Académie royale occupaient une sorte de « non lieu ». À cet égard, on peut comparer leur situation d'entité culturelle non institutionnalisée à celle d'autres espaces étudiés par des historiens de la culture, à l'instar du salon mondain des Lumières décrit par Antoine Lilti.

Mes formations en histoire, en droit et en science politique m'ont sensibilisé aux questions d'organisation des sociétés. Aussi ai-je pu porter un regard différent sur les institutions de l'art en ayant soin de traquer les décalages entre les normes et les pratiques réelles des acteurs. Cet intérêt pour une histoire des interstices a notamment permis de mettre en lumière une importante population de peintres « sans qualité » (ce qu'on appelle aujourd'hui des « travailleurs au noir ») dont l'activité dissimulée avait laissé fort peu de traces.

Compte tenu de l'importance numérique et de l'hétérogénéité de la population étudiée, j'ai dû recourir à différents outils méthodologiques pour organiser et interpréter les données. En premier lieu, j'ai construit une base de données relationnelles composée de huit tables réunissant des informations sur les peintres, leurs activités, leurs institutions, leur localisation, leurs œuvres, etc.

L'enrichissement de cette base m'a occupé quotidiennement durant plus de quatre années. Néanmoins, cet outil précieux m'a permis de gagner du temps au moment du traitement quantitatif des informations puisqu'il a suffi de faire quelques requêtes informatiques pour voir émerger des tendances inédites au sein de la population étudiée (durée des carrières, nombre de femmes actives, liens avec l'école de l'Académie royale, fortune moyenne au moment de la mort, nombre d'exposants, etc.).

Afin d'éviter l'écueil d'une généralisation abusive, j'ai complété cette histoire quantitative d'une prosopographie réunissant les biographies de 144 peintres (soit 1/5^e de la population étudiée). Histoire quantitative et prosopographie permettent d'appréhender les trajectoires des peintres non-académiciens à l'échelle collective ou individuelle, c'est-à-dire d'appréhender les tendances globales, mais aussi des stratégies de distinction.

En dernier lieu, je me suis efforcé de relier ces processus historiques à des schémas sociologiques plus interprétatifs, mais aussi plus englobants et mieux connectés au présent. Au fil de mes lectures en sociologie de l'art et en sociologie du travail, je suis parvenu à développer mes propres outils analytiques (tels que la « reconnaissance par médiation », la « reconnaissance par sanction » ou encore les « indices professionnels de reconnaissance »). Surtout, cette nourriture sociologique m'a permis de proposer un nouveau modèle de professionnalisation de l'activité artistique.

IV. Résultats observés

La réunion des différentes approches exposées ci-dessus a permis de dégager de nombreux résultats inédits. J'en signale trois que je crois particulièrement attendus.

1) 1^{er} résultat : la reconnaissance publique comme mode de professionnalisation de l'artiste

Le public participait au processus de validation artistique des carrières et des œuvres en les sanctionnant par la manifestation de son intérêt, l'expression d'un jugement, ou leur consommation. Bien sûr, l'Académie royale appartenait à ce même espace public de l'art, tout en étant dotée d'un pouvoir autonome de certification. L'arbitrage entre les talents émanait donc de deux autorités distinctes dont les opinions pouvaient se cumuler ou non.

Les préférences du public, celles des clients, des protecteurs, des spectateurs et, dans une moindre mesure, celles des marchands et des critiques allaient vers un grand nombre d'artistes actifs en dehors de l'Académie royale. Ce que j'ai appelé des « indices professionnels de reconnaissance » témoignent de la légitimité d'une pluralité de peintres auprès de diverses composantes du public. L'admission à l'Académie royale n'était donc qu'une forme de consécration professionnelle (particulièrement avantageuse sur les plans matériels et symboliques). Dans les faits, il existait différentes instances de reconnaissance pour différents types de reconnaissances. Les compétences du peintre de quartier, du peintre de cour ou encore de l'académicien étaient tout aussi légitimes selon leurs diverses utilités. Il y avait donc différentes places à occuper ; si toutes n'étaient pas prestigieuses, certaines étaient des garanties manifestes et suffisantes de succès pour les peintres qui les occupaient.

Dès lors, la reconnaissance publique se construisait à partir de l'œuvre, de l'individu et surtout de son nom dans le feuilletage complexe de l'espace institutionnel (je pense ici aux corporations, aux académies, aux Bâtiments du roi, à la Cour et aux maisons princières) :

- dans l'espace social (statuts, réseaux, alliances, fortunes, etc.) ;
- dans l'espace médiatique (presse, livrets d'exposition, estampes, nécrologies, etc.) ;
- dans l'espace savant (enseignement, inventions, expertises, publications, etc.) ;
- et enfin dans l'espace mercantile (construction des valeurs sur le marché, intégration des collections).

Ce processus attribuait une qualité à l'artiste et légitimait son activité, même en dehors de toute organisation professionnelle.

À côté d'une conception de la professionnalité artistique fondée sur l'homologation par une institution singulière et autonome, la reconnaissance publique validait donc d'autres modes, plus ouverts et plus variés de reconnaissance. Cette labellisation informelle résultait de la

captation de modèles prestigieux (ceux donnés par l'Académie royale, la corporation ou les biographies d'artistes illustres), mais aussi du développement de compétences entrepreneuriales (c'est-à-dire de stratégies destinées à susciter l'intérêt du public).

Compte tenu du nombre important d'artistes concernés, et parfois du talent qui leur était reconnu, une telle entrée dans la profession était suffisamment crédible pour marquer l'espace de l'art. Les efforts de l'administration royale pour dénigrer ou censurer ces artistes confirment aussi leur importance, ainsi que leur spécificité par rapport à une norme que les académiciens étaient censés incarner. Le rôle joué par le milieu extra-académique est ainsi perceptible dans le développement de pratiques telles que la polyactivité. Cette pratique n'était pas autorisée au sein de l'Académie royale, mais elle était une nécessité économique dans le milieu extra-académique et elle est aujourd'hui une tendance dominante chez les artistes.

2) 2^e résultat : la question de l'anti-académisme

Tout en confirmant la centralité de l'Académie royale, ma thèse rend compte de la constitution d'un espace extra-académique soutenu par un public de consommateurs plutôt que de contestataires. Comme je l'ai dit, le milieu des peintres non-académiciens était fortement hétérogène (il réunissait des artistes de l'Académie de Saint-Luc, des peintres de cour, des peintres des Bâtiments du roi, des peintres « sans qualité », etc.). Les quelques tentatives de l'administration royale pour empêcher ces artistes d'aller à la rencontre du public, notamment en organisant des expositions, laisse à penser qu'ils étaient perçus comme une menace pour l'Académie royale. Cette crainte était, comme on le sait, liée aux rivalités qui avaient opposé cette institution et l'Académie parisienne de Saint-Luc depuis le milieu du XVII^e siècle.

Entre 1776 et 1778, l'administration royale réforma en profondeur le statut de l'artiste en accordant la « liberté aux arts ». Cette réforme définissait un statut d'artiste, non pas en fonction de son rattachement institutionnel, mais d'après un ensemble de pratiques correspondant plus ou moins à celles attendues d'un aspirant à l'Académie royale.

Cette importante réforme eut pour effet de renforcer le pouvoir de l'Académie royale sur l'espace de l'art et de désolidariser les autres artistes. L'individualisme des artistes ou encore le développement de genres délaissés à l'Académie royale, à l'instar du paysage, qui sont deux caractéristiques des mouvements indépendants du siècle suivant, apparurent vraisemblablement dans le milieu des peintres non-académiciens du XVIII^e siècle.

Cette réforme avait sans doute pour objectif d'empêcher la constitution d'un contre-pouvoir face à l'Académie royale. Que cette réforme ait atteint son but prophylactique ou que les peintres non-académiciens fussent trop faiblement politisés, on ne leur connaît aucun conflit généralisé avec l'Académie royale. À mon sens, ces artistes étaient plus occupés à travailler à leur subsistance qu'à former une force politique : il s'agirait donc d'une concurrence économique sans contestation politique.

3) 3^e résultat : les innovations culturelles du milieu extra-académique

À côté de la figure du génie si chère à l'histoire de l'art, ma thèse met en avant une nouvelle figure : celle du peintre-entrepreneur. Depuis le milieu du XVII^e siècle en France, la reconfiguration des beaux-arts tendait à dissocier l'artiste de l'artisan, notamment par la mise en place de nouvelles pratiques et représentations au sein de l'Académie royale.

Parallèlement à ce mouvement de libéralisation des arts, j'observe un attachement des peintres à certaines traditions du monde corporatif. Cet attachement est perceptible aussi bien chez les académiciens que chez les autres artistes, mais il paraît plus fort chez ces derniers, probablement parce que leur faible visibilité les poussait à développer des compétences

entrepreneuriales pour se faire connaître du public (peut-être aussi parce que des institutions comme l'Académie de Saint-Luc réunissaient à la fois des artistes et des artisans).

De ce fait, le milieu extra-académique me paraît particulièrement innovant (en cela, il est typique des Lumières). Ce caractère innovant s'exprimait notamment par différentes stratégies commerciales (recours à la publicité, expositions publiques, sociabilités, etc.) et par l'utilisation et le perfectionnement de techniques artistiques à la mode (pastel, miniature, « peinture éludorique », « peinture en cheveux », etc.).

V. Perspectives

Avant de terminer cette trop brève présentation, permettez-moi d'attirer votre attention sur quelques aspects qui n'ont pu être étudiés en profondeur (faute de temps), mais qui sont autant de stimulantes perspectives à explorer.

Les sources afférentes aux revenus des artistes sont très rares ; pour tout dire, elles se limitent à quelques mentions notariées et à des comptabilités administratives ou ecclésiastiques. J'ai complété ces données en indiquant la cote de nombreux artistes dans le secteur de la vente publique cataloguée, ce qui donne une idée de la valeur de leur production sur le marché de l'art, mais pas directement de leurs revenus artistiques. Les documents comptables des artistes sont extrêmement rares, mais je compléterai volontiers les quelques études de cas déjà présentées dans mon travail en éditant le livre de comptes du miniaturiste Adolf Hall, tenu lors de son séjour à Paris, que je n'ai pu consulter qu'après le dépôt de la thèse.

Par ailleurs, j'aurais à cœur d'étudier une partie de la production des peintres non-académiciens. J'ai recensé des milliers d'œuvres exposées ou commercialisées au cours du second XVIII^e siècle et j'ai ébauché plusieurs catalogues raisonnés dans la prosopographie (volume 3), mais la collecte des données dans les services de documentation des musées et du marché de l'art, ou encore l'attribution des peintures (beaucoup d'anonymes) et enfin leur analyse constituaient un travail qui ne pouvait être mené seul et dans le temps imparti pour une thèse.

En l'état des connaissances, cette production n'est pas l'expression d'une contre-culture. Elle est en outre très diversifiée en termes de valeur artistique, mais elle pourrait être étudiée de différentes façons. Par exemple, une exposition sur le Paris des Lumières représenté par des petits maîtres (Saint-Aubin, Ragueneau, Lantara, Saint-Quentin) permettrait de comprendre les raisons pour lesquelles leurs œuvres étaient recherchées par le public du XVIII^e siècle.

De plus, une partie des peintures extra-académiques se prête à l'historicisation des images de masse, telles que la décoration, la publicité ou la pornographie. En particulier, certains peintres non-académiciens furent de grands pourvoyeurs de peintures obscènes. J'espère donc que les démonstrations de cette thèse portant sur le socle socio-culturel de l'espace de l'art des Lumières me permettront d'expliquer l'engouement des contemporains pour ce type de production faisant interagir le « haut » et le « bas » de la figuration et le « haut » et le « bas » de la consommation, une autre manière d'éclairer le présent avec le passé.

Maël Tauziède-Espariat

Docteur en histoire de l'art de l'université de Bourgogne Franche-Comté