

**AU CŒUR DE LA CONNAISSANCE DE L'ART  
ET DES ARTISTES FRANÇAIS DE L'ANCIEN RÉGIME :  
LES CONFÉRENCES  
DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE**

par

*Jacqueline LICHTENSTEIN et Christian MICHEL*

Séance du 27 octobre 2004

L'Académie royale de peinture et de sculpture a été fondée en 1648 par un petit groupe de peintres et de sculpteurs avec un double objectif : d'une part, affirmer le caractère « libéral » de leurs arts, c'est-à-dire soustraire ces activités aux règles des corporations artisanales pour faire reconnaître leur noblesse, à l'instar de la poésie ou des lettres ; d'autre part, former des peintres et des sculpteurs.

À cette double mission s'ajoute, dès l'origine, la volonté de faire de l'Académie un lieu de réflexion où l'on discute de questions artistiques. L'article 2 des statuts de 1648 indique ainsi que « l'on parlera dans ladite académie des arts de peinture et de sculpture », et l'article 9 revient sur cette décision pour en préciser les termes :

*« Partant, lesdits Académistes diront librement leur sentiment à ceux qui proposeront les difficultés de l'art pour les résoudre, ou lorsqu'ils feront voir leurs desseins, tableaux ou ouvrages de relief, pour en avoir leur avis. »*

Les termes de ce projet ne seront définitivement établis qu'en 1667 avec l'organisation des conférences, qui doivent avoir lieu tous les premiers samedis du mois.

Ce terme de « conférence » ne désigne pas un discours suivi mais des entretiens autour d'une question ou d'un problème (sens conservé aujourd'hui dans des expressions comme *conférence sur la paix* ou *conférence au sommet*) ; c'est d'ailleurs le terme qui s'utilisait à propos des séances de l'Académie française, fondée treize ans plus tôt. Lors de chaque séance, un académicien ouvrait la conférence par un discours qui consistait, à l'origine, à analyser une œuvre – un tableau ou une sculpture de la collection royale –, et cette ouverture, qui pouvait être plus ou moins longue, était suivie d'une discussion. L'historiographe ou le secrétaire de l'Académie était chargé de consigner par écrit la conférence, c'est-à-dire le discours d'ouverture et le contenu des discussions.

La conférence inaugurale eut lieu le 7 mai 1667 ; elle fut ouverte par un discours de Le Brun sur le tableau de Raphaël : *Saint Michel terrassant le dragon*, et ce discours suscita une discus-

sion sur ce qu'il convenait d'imiter dans ce tableau, mais aussi sur les défauts ou imperfections d'une œuvre dont nul ne niait par ailleurs la qualité remarquable. Cette démarche analytique, qui a été maintenue avec persévérance pendant deux siècles, témoigne de la manière dont les académiciens concevaient l'utilité et l'intérêt de ces conférences : il ne s'agissait pas de sacraliser des maîtres anciens, tels que Raphaël, Titien, Carrache ou Poussin, c'est-à-dire de les ériger en modèle absolu de perfection, mais de comprendre les moyens dont ces artistes s'étaient servis pour réaliser leurs œuvres. C'est ce qui explique que les académiciens ne cessent en même temps de mettre en garde les élèves – à qui ces conférences sont en principe destinées – contre tout ce qui pourrait faire d'eux de simples « copistes de manière », c'est-à-dire des peintres et des sculpteurs qui, au lieu d'exprimer dans leurs œuvres leur tempérament personnel (ce qu'on appelle au XVII<sup>e</sup> siècle le *génie*), se contenteraient de suivre des modèles sans les avoir compris.

Dans un premier temps, les conférences se tenaient en présence du tableau ou de la sculpture analysés dans le discours d'ouverture, et celui-ci était toujours prononcé par un artiste. Par la suite, notamment lorsque les amateurs commencèrent à prendre puis à monopoliser la parole, les discours de présentation tendirent de plus en plus à ressembler à des conférences au sens moderne du terme. À ces conférences théoriques, vinrent s'ajouter dès les années 1680 des conférences biographiques, permettant de dresser l'histoire du corps et de ses membres.

Quant aux discussions elles-mêmes, elles pouvaient être très animées, comme en témoigne le *Journal* de Magalotti (1668) :

*« L'exercice me semble toujours plus beau et utile, et il le serait davantage s'il se faisait avec un peu d'ordre, car présentement il y a huit ou dix personnes qui parlent en même temps et l'on ne peut rien saisir de ce qu'ils disent. »*

Si les comptes rendus de ces discussions ne sont que rarement parvenus jusqu'à nous (une douzaine en tout), une publication chronologique des ouvertures permet de reconstruire les débats, les points d'accord et de discorde, et surtout de comprendre comment s'est progressivement construit un vocabulaire indispensable à tout discours sur l'art. Le lexique utilisé, qui se dégage progressivement du vocabulaire italien, est devenu, par le biais de diverses traductions, celui qui a servi à parler de l'art dans toute l'Europe.

On ne peut manquer d'être frappé par la liberté de ton qui régnait lors de ces séances académiques. Les académiciens sont loin d'être toujours d'accord entre eux et n'hésitent pas à manifester leurs divergences. Contrairement à une idée reçue, l'Académie royale de peinture et de sculpture n'a pas été cette institution soucieuse d'imposer des règles et de défendre une doctrine. L'un des intérêts de ces conférences est précisément de montrer l'inanité qu'il y a à parler de *doctrine académique*. En lisant ces conférences, on assiste au contraire au développement d'une pensée artistique extrêmement riche et d'une très grande diversité, où la discussion se développe entre gens de bonne foi qui s'efforcent de ne jamais recourir à ce qu'on appelle un argument d'autorité. Les statuts exigent en effet que les « décisions » de l'Académie ne soient acceptées qu'après avoir été librement discutées, c'est-à-dire fait l'objet d'un examen critique, et que les académi-

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*

ciens justifient toujours leurs positions, leurs éloges ou leurs critiques, par des raisons solides et argumentées,

*« parce que, ces matières étant toutes sujettes au raisonnement, il n'y aura personne qui, se trouvant d'une opinion contraire à la décision de l'Académie, fût-il du Corps même de l'Académie, qui s'y rende jamais à moins qu'il voie des raisons et démonstrations et même une réponse pertinente aux objections qu'il pourrait faire, de sorte qu'il vaudrait mieux ne traiter et ne décider que deux ou trois questions par an, après les avoir bien examinées et approfondies, que de faire un grand nombre de décisions qui ne se trouveraient pas soutenues de démonstrations convaincantes ou du moins de raisonnements très solides, parce qu'une question bien traitée fera plus de fruit que cent questions qui ne seraient traitées que superficiellement ».*

Reflets de discussions souvent passionnées, parfois houleuses, les conférences répondaient à l'ambition de l'Académie d'asseoir définitivement le nouveau statut des artistes en liant la théorie à la pratique. La vivacité de ces débats tenait en grande partie au fait qu'ils reposaient fort peu sur ce qu'on pourrait appeler des *a priori* idéologiques ; les différentes positions défendues par les peintres et les sculpteurs renvoyaient le plus souvent à leur propre pratique artistique, que ces textes permettent ainsi d'éclairer, et visaient à fournir aux élèves des outils dont ils puissent se servir dans l'exercice de leur art.

Ces conférences font donc connaître la pensée des artistes français pendant un siècle et demi. Leur publication devrait notamment servir à dissiper bon nombre de préjugés accumulés depuis le XIX<sup>e</sup> siècle à l'encontre de l'institution académique : elles témoignent en effet d'une grande liberté de ton, et la plupart se caractérisent par l'absence de toute pensée dogmatique ou de tout discours d'autorité. On devrait aussi pouvoir mieux saisir la très grande diversité des questions abordées. Contrairement à l'image des conférences forgée par les historiens, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, qui ont surtout retenu le débat entre les partisans du dessin et ceux du coloris et la tentative de codification de l'expression des visages par Le Brun, les académiciens ont en effet discuté de tout : de l'imitation, du rapport à l'antique, de la norme, de la composition, des ombres, etc.

Un autre intérêt de ces conférences, et non le moindre, est de nous faire entendre la voix des peintres et des sculpteurs, c'est-à-dire d'artistes qui font « profession des choses muettes », pour reprendre la très belle formule de Poussin. Elles nous informent sur leurs pensées, elles nous permettent de comprendre les questions qu'ils se posaient à propos d'un tableau ou d'une sculpture, les problèmes qu'ils cherchaient à résoudre dans leurs œuvres, bref la manière dont ils se rapportaient à leur propre pratique artistique et à celle des autres artistes.

Si les conférences dites historiques – vies d'artistes, discours d'apparat tenus en présence des surintendants des Bâtiments, histoire de l'Académie – semblent de prime abord moins originales, elles sont en revanche d'une grande richesse documentaire. Elles fournissent quantité de renseignements et d'informations qu'on ne trouve souvent nulle part ailleurs, et permettent de saisir l'idée que l'on se fait d'un artiste, notamment par les listes des œuvres considérées comme les plus représentatives, celles qui peuvent servir de références pour les générations futures. Cer-

taines vies sont mêlées de jugements qui se veulent avant tout des encouragements ou des mises en garde destinés aux élèves de l'Académie.

Les discours prononcés par les amateurs, qui deviennent, comme on l'a vu, de plus en plus nombreux au XVIII<sup>e</sup> siècle, sont assez différents de ceux des artistes. Selon les statuts de 1777, les amateurs doivent être choisis parmi

*« des personnes qui, sans exercer les arts comme les Académiciens proprement dits, seront distinguées par leurs connaissances dans la théorie des Arts et de leurs parties accessoires, par leur goût pour ces mêmes Arts et leur amour pour leur progrès ».*

Les amateurs d'Ancien Régime ont tendance à être plus normatifs que les artistes. Certains, comme Roger de Piles ou le comte de Caylus, s'efforcent de théoriser dans leurs discours la pratique des peintres ou des sculpteurs dont ils sont proches. Mais ces amateurs, au sens institutionnel du terme, sont aussi bien souvent des artistes amateurs, qui essaient de comprendre par la pratique de la peinture ou de la gravure la nature des problèmes que les académiciens ont voulu résoudre dans leurs œuvres.

Ces conférences, qui reflètent la pensée des artistes français pendant un siècle et demi, et constituent un outil fondamental pour étudier l'essentiel de la production artistique française sous la Monarchie absolue, sont ainsi en même temps une source inestimable pour saisir l'évolution du goût et de la perception de l'art au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle ; elles n'éclairent pas seulement l'histoire de l'Académie, l'histoire de l'art et celle de la pensée artistique, mais également l'histoire du regard sur l'art. On ne peut donc qu'être surpris par le caractère extrêmement lacunaire des publications dont nous disposons jusqu'à présent ; près de 40 % des textes sont en effet restés inédits et beaucoup d'autres ont été publiés dans des versions tardives, remaniées et peu satisfaisantes. Or, leur existence et leur localisation sont connues de tous depuis cent cinquante ans ; l'École nationale supérieure des beaux-arts conserve la plupart des manuscrits relatifs à ces conférences. Certains sont de la main des artistes eux-mêmes qui ont prononcé les discours, d'autres ont été rédigés ou réécrits par les différents secrétaires chargés de rendre compte également des discussions.

L'édition scientifique, critique et intégrale, des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture que nous préparons devrait ainsi largement contribuer à renouveler la connaissance d'une période essentielle de l'histoire de l'art et à changer l'image du fonctionnement de l'institution académique sous l'Ancien Régime. Le premier volume, désormais achevé, couvre les années 1653-1681. On a pu établir les sujets de 80 conférences sur les 90 qui se sont tenues durant ces années ; 43 manuscrits, dont 22 inédits, sont publiés, complétés de 19 textes connus par des versions plus tardives, et les thèmes abordés au cours de 16 autres conférences sont reconstitués à partir de diverses traces. L'appareil critique doit permettre de reconstruire l'histoire d'une compagnie et celle de ses membres les plus éminents, donner à connaître les références visuelles, littéraires et philosophiques qui nourrissaient la pratique des artistes.

Les difficultés de l'édition ont été nombreuses, tenant à la nature très variée des textes dont nous disposons : manuscrit autographe de l'orateur chargé de faire l'ouverture, copie au net en

Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*

vue d'une lecture ou d'une relecture, compte rendu de séance, copie d'après un manuscrit pouvant être lui-même un original ou une version remaniée d'une conférence réécrite par quelqu'un d'autre (historiographe ou académicien) dont nous ne possédons aucune version antérieure, version imprimée, éditée par les soins de l'auteur ou d'un autre, contemporain ou non du conférencier, etc. Nous avons donc fait des choix, sans doute discutables. La version de l'auteur – ou de son copiste – a toujours été privilégiée, les nouvelles versions étant parfois publiées à des dates ultérieures. Quand nous disposons de plusieurs versions d'une conférence, écrites de la même main, nous avons choisi le manuscrit le plus complet, mentionnant par ailleurs en note les variantes les plus significatives. Lorsque le texte originel a disparu, nous avons retranscrit la version la plus ancienne, et il nous a fallu parfois recourir à d'autres sources pour reconstituer le contenu de certains discours. Ce fut le cas notamment pour des discours aussi importants que ceux de Le Brun sur l'expression générale ou de Jean-Baptiste de Champaigne « sur les circonstances à observer dans les histoires ». Concernant les nouvelles versions manuscrites de certaines conférences, « remises en ordre » par les historographes ou par des amateurs, nous avons fait une sélection assez large, publiant notamment celles qui rendent compte des discussions développées lors des séances où les anciennes ouvertures modifiées avaient été relues.

L'orthographe des manuscrits est très variable : certains conférenciers sont passés par les collèges, d'autres écrivent de façon presque phonétique. Quelques textes ont été remaniés au XVII<sup>e</sup> ou au XVIII<sup>e</sup> siècle en vue d'une publication, d'autres ne sont qu'un canevas devant servir à un discours oral et qui n'était pas destiné à être publié tel quel. Le disparate des réflexions aurait encore été accru si nous avions respecté l'orthographe de certaines ouvertures, et les propos de certains auteurs seraient devenus inintelligibles. Respecter la lettre des manuscrits aurait donc été en un sens trahir l'esprit de textes qui sans doute ont été suffisamment compris et appréciés pour qu'on ait jugé bon de les relire après la mort de leurs auteurs. Pour les rendre lisibles aujourd'hui, l'orthographe a donc été modernisée ; de même, pour rendre la lecture plus aisée, nous avons ajouté des intertitres aux conférences qui n'en comportaient pas. Enfin, ont été ajoutées en bas de page des notes dans lesquelles nous donnons un certain nombre d'informations, telles que les localisations ou les identifications des œuvres d'art mentionnées par les conférenciers, ou encore, dans certains cas, les sources des récits et anecdotes concernant les arts et les artistes qui émaillent de nombreuses conférences ; nous ne le faisons pas systématiquement, la plupart de ces récits et anecdotes constituant en effet un répertoire de lieux communs dans lequel puisent les conférenciers, et qu'ils modifient selon leurs intentions propres et les besoins de leurs démonstrations.

Notre travail ne se limite donc pas à une simple publication de textes inédits ou rares ; son appareil critique permet de reconstruire l'histoire d'une compagnie et celle de ses membres les plus éminents, et donne à connaître les références visuelles, littéraires et philosophiques qui nourrissent la pratique des artistes. De plus, dans le cadre des conférences biographiques, par une annotation assez précise sur les œuvres, nous voulons donner un inventaire des tableaux et des sculptures produits en France et considérés comme les plus importants entre 1650 et 1790.

## COMMUNICATIONS 2004

Notre édition constituera donc une histoire documentaire de l'institution autour de laquelle se structurent les arts en France pendant un siècle et demi. La spécificité de l'Académie royale de peinture et de sculpture est en effet de constituer le seul corps dont le nombre de membres est illimité ; à quelques exceptions près, tous les peintres et les sculpteurs de qualité y appartiennent. Craignant, à tort ou à raison, la concurrence que tente de lui faire la corporation des maîtres peintres et sculpteurs, elle prend soin, jusqu'aux années 1770, de recruter presque tous les artistes qui pourraient servir au prestige de la corporation vers laquelle ils se tourneraient nécessairement s'ils étaient refusés à l'Académie. Contrairement à bien des idées reçues, elle donne une place aux talents originaux, allant au-devant de Watteau, faisant de Boucher ou de Pigalle ses principaux officiers. Son système d'enseignement sert de modèle à l'Europe entière, et conduit même les académies plus anciennes, comme l'Accademia di San Luca à Rome, à se réformer sur le modèle parisien. Elle structure les conditions de la production artistique, elle a le monopole des expositions publiques et a contribué à susciter l'intérêt des élites sociales et intellectuelles de la France pour la peinture et la sculpture. Les attaques violentes qui ont été portées contre l'Académie entre 1790 et 1793 tiennent à la place éminente qu'elle occupe, comme l'atteste le projet de réforme de Quatremère de Quincy. Le futur secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts expose en 1791 dans ses *Considérations sur les arts du dessin* :

« Je dis donc que l'institution académique aurait et ne devrait avoir qu'un objet unique, l'enseignement public des arts. Ceux qui la composent ne devraient y être admis que comme les plus capables de professer et d'enseigner. Il faudrait, sans doute, que le choix se portât sur les maîtres les plus habiles ; mais il ne faudrait pas qu'il pût flétrir d'une exception humiliante tous ceux qui n'y auraient point part ; il faut enfin qu'on puisse croire qu'il existe hors de l'académie des maîtres égaux en talents à ceux qui la formeront. S'il en est autrement, ce corps deviendra toujours, par l'empire involontaire et irrésistible de l'opinion, un corps privilégié, dispensateur unique de la gloire et de la fortune, influant exclusivement sur le goût des élèves et du public, et cela est un très grand mal. »

Ce texte, comme tous ceux qui touchent aux débats sur l'organisation des arts en France à la fin de l'Ancien Régime, sera publié dans notre dernier volume. Il éclaire la suprématie de l'Académie d'Ancien Régime et la façon dont elle servait de référence et de garant pour l'ensemble du public parisien.

Notre ambition, avec cette publication, est donc de faire connaître ce qu'a été véritablement l'Académie royale de peinture et de sculpture, c'est-à-dire de replacer un siècle et demi de production artistique dans le cadre institutionnel qui la structurait. Nous voulons en même temps redonner la place qu'elle mérite dans l'histoire de la pensée artistique à cet immense corpus de textes qui témoignent de la richesse et de la fécondité de la réflexion sur l'art telle qu'elle fut développée par des artistes et par leurs proches, et que le développement de la critique d'art d'une part, de l'esthétique philosophique de l'autre a malheureusement contribué à rejeter dans l'oubli.

