

De l'artisan à l'artiste : le changement du statut de l'artiste

Erzsébet PROHÁSZKA

Entre le XIV^e et le XVIII^e siècles, on peut observer une évolution concernant le statut des artistes : ils passent notamment du statut d'artisan médiéval à celui d'artiste au sens académique du terme. Jusqu'à la fin du Moyen Âge, peintres et sculpteurs sont regardés comme artisans, au même titre que toutes les professions manuelles sont considérées comme non intellectuelles et désignées génériquement par le terme « arts mécaniques », opposé aux « arts libéraux » qui ont été enseignés dans les écoles et les universités¹. À l'époque, les artistes sont donc tenus pour des artisans, sans distinction spéciale par rapport aux autres métiers : il n'y a pas de différenciation entre le peintre, le sculpteur, le cordonnier ou le feronnier. Ils travaillent tous dans un atelier, en tant qu'artisan, et forment des corporations. Une véritable mutation s'effectue par rapport au statut des artistes lorsque, en réclamant leur assimilation aux arts libéraux et leur libération des cadres corporatifs, en 1648, à Paris, une douzaine de praticiens fondent l'Académie royale de peinture et de sculpture. À partir de cet événement, la vie artistique française voit des changements fondamentaux au cours du XVII^e et, plus encore, au XVIII^e siècle lorsque le pouvoir et l'influence de l'Académie se renforcent pour s'affaiblir, ensuite, un demi-siècle plus tard².

Dans la présente étude, nous envisagerons d'examiner de plus près ces changements, tout en considérant la formation et le statut social des artistes : ce faisant, nous examinerons en premier lieu les écrits de Nicolas Poussin, Roger de Piles, Jean-Baptiste Du Bos et Denis Diderot. Pour mieux comprendre l'importance du développement dans la vie artistique au siècle des Lumières en France, nous trouvons indispensable de nous appuyer également sur les textes théoriques sur la peinture des siècles précédents, comme celui de Leon Battista Alberti ou Léonard de Vinci, dont l'influence sur l'art français est significative³.

En 1435, Alberti fait publier son ouvrage *De la peinture*, dans lequel il énumère les caractéristiques nécessaires pour un peintre qui prétend être un artiste reconnu. L'image qu'il dresse de ce peintre est plutôt idéale car Alberti souhaite que l'artiste soit « avant tout un homme de bien et qu'il soit instruit dans les arts

¹ Depuis le VII^e siècle, les arts libéraux étaient au nombre de sept, classés en deux groupes : le *trivium* (la science du langage), comprenant la rhétorique, la grammaire et la dialectique ; le *quadrivium* (les sciences mathématiques), à savoir l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Les arts mécaniques, à savoir les activités manuelles, opposées aux intellectuelles, comprenaient l'architecture, la sculpture, la peinture et l'orfèvrerie. Voir HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste, Artisans et Académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions Minit, 1993, p. 7.

² *Ibid.*, p. 7-12.

³ En outre, le règlement de l'Académie royale de peinture et de sculpture prescrivait au XVIII^e siècle aux peintres français de faire, pendant leur formation, un séjour de deux ans en Italie : les artistes ont été beaucoup influencés par l'art italien.

libéraux », et il tient surtout à ce qu'il « possède bien la géométrie »⁴. Par la suite, il détaille longuement ses exigences presque irréalisables à l'égard de l'artiste : selon Alberti, les peintres devraient connaître, entre autres, les poètes et les orateurs « car ceux-ci ont en commun avec les peintres un grand nombre d'ornements »⁵. Il est vrai qu'Alberti n'évoque pas directement la question du statut social de l'artiste, nous considérons pourtant, d'après son texte, qu'à son époque, l'artiste devient de plus en plus apprécié par la société et son art s'approche par là de plus en plus des arts libéraux⁶.

Il est intéressant de noter encore que tout au début du passage consacré au rôle assigné aux peintres, Alberti souligne le fait que les revenus financiers ne doivent pas être essentiels pour un artiste, mais celui-ci doit s'efforcer de remporter un certain mérite par ses peintures :

Le but du peintre est d'obtenir par son ouvrage la gloire, la reconnaissance et la bienveillance plutôt que de s'enrichir. Et le peintre y parviendra si sa peinture retient le regard et touche l'âme de ceux qui regardent⁷.

Un demi-siècle plus tard, Léonard de Vinci partage l'opinion d'Alberti : il proclame lui aussi que le but du peintre n'est pas de faire fortune, mais d'atteindre une renommée même si le peintre a « des enfants à nourrir » : à son avis, il suffit de « peu de chose » pour un peintre car « la gloire du riche s'en va avec sa vie, et il ne reste que la gloire du trésor, non celle du thésauriseur », contrairement à la gloire des artistes, qui « est une richesse fidèle qui ne nous quitte qu'à la mort »⁸. Pour l'atteindre, le peintre doit essayer avant tout de composer des œuvres parfaites :

Je te rappelle, peintre, que si ton propre jugement ou l'avertissement d'autrui te fait découvrir quelque erreur dans ton œuvre, tu dois la corriger afin que, rendant cet ouvrage public, tu ne publies en même temps ton insuffisance⁹.

Léonard de Vinci applique ce principe à ses propres œuvres : il n'admet aucune imperfection lors de leur création, ce qui fait que la plupart des peintures que nous conservons de lui sont demeurées inachevées.

D'après les exemples relevés, il devient clair qu'Alberti tout comme Léonard de Vinci esquissent une image idéalisée des peintres, ils souhaitent leur perfection tant intellectuelle qu'artistique. Toutefois, ce qu'il importe de noter dans la perspective de notre problématique, c'est la reconnaissance, dans l'Italie de la Renaissance, de la conception intellectuelle de l'œuvre artistique et la considération des peintres comme artistes et non plus comme artisans.

⁴ ALBERTI, Léon Battista, *De la peinture*, livre III, Paris, Macula-Dédale, 1992. Cité in LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Peinture – Textes Essentiels*, Paris, Larousse, 1995, p. 725.

⁵ *Ibid.*

⁶ Voir à ce sujet BAXANDALL, Michael, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. par Y. Delsault, Paris, Gallimard, 1985.

⁷ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 725.

⁸ VINCI, Léonard de, *Traité de la peinture*, Paris, Berger-Levrault, 1987. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 726.

⁹ *Ibid.*

Par contre, en France, il faut attendre jusqu'au milieu du XVII^e siècle pour qu'une pareille évolution puisse s'effectuer¹⁰. Les artistes n'y peuvent travailler qu'au sein d'une corporation avec peu de droits et de liberté. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, les peintres et les sculpteurs français étaient encore obligés de faire trois ans d'apprentissage, suivis de trois autres années de travail comme compagnon, et devaient enfin présenter l'épreuve de l'exécution du chef-œuvre pour pouvoir se mettre au pratique¹¹. Cette situation de la formation s'améliore pourtant au début du XVII^e siècle, grâce aux privilèges que les personnages au pouvoir ont le droit de consentir à ceux qu'ils font travailler. Par là, celui qui reçoit des commandes du roi et des grands seigneurs échappe à toute contrainte réglementaire que la corporation exige de lui. À ce propos, au début du XVII^e siècle, l'avocat Charles Loyseau¹² trouve que la nouvelle possibilité, qui permet de ne pas suivre tant d'années d'étude n'est qu'un regrettable « désordre ». Il pense que ce processus d'apprentissage est une

... chose très bien instituée, tant afin qu'aucun ne soit reçu maître, qui ne sache fort bien sa métier, qu'afin aussi que les maîtres ne manquent, ni d'apprentis, ni de compagnons, pour les aider à leurs ouvrages. Toutefois, ce bel ordre se perd, du moins aux petites villes, par le moyen des maîtrises de lettres, qui font dispense tant d'apprentissage, bachelierie que du chef-œuvre, lesquelles le roi bâille à son avènement, la reine après son mariage¹³.

En fait, cette occasion exceptionnelle de travailler à la demande du roi ou d'autres seigneurs n'arrive pas à beaucoup d'artistes car, pour la majorité des peintres, la situation reste toujours plutôt difficile en France. C'est pour cette raison que Nicolas Poussin s'est retiré à Rome, ville rêvée des artistes de son époque : bien qu'il soit un artiste reconnu en France, il préfère l'Italie. Du point de vue de la reconnaissance de l'artiste, il est significatif que pour la première fois en France, ce soit un ministre¹⁴ – incité par Richelieu – puis le souverain Louis XIII même, qui veut faire revenir l'exilé¹⁵. La lettre du ministre offre toutes sortes de bénéfices matériels et de prestige pour inviter Poussin auprès du roi :

¹⁰ Les artisans ou gens de métiers sont ceux qui exercent « les arts mécaniques », distingués des arts libéraux : la cause en est que les arts mécaniques étaient autrefois exercés par les serfs et esclaves. Cf. *Ibid.*, p. 740.

¹¹ HEINICH, *Op. cit.*, p. 8.

¹² Charles Loyseau (1566-1627), avocat au Parlement de Paris, publie en 1613 son *Traité des ordres et simples dignités* où il parle de la nécessité d'avoir de l'ordre en toutes choses, et cela doit passer par une certaine hiérarchie : certains commandent, les autres obéissent. Selon lui, cet ordre doit être maintenu dans le processus de l'éducation des peintres également : Loyseau s'élève contre le fait que de plus en plus d'artistes échappent aux contraintes réglementaires. Voir à ce sujet : http://www.monsieur-biographie.com/celebrite/biographie/charles_loyseau-5403.php, site consulté le 10/06/2011

¹³ LOYSEAU, Charles, *Traité des ordres et simples dignités*, 1613. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 741.

¹⁴ Il s'agit de François Sublet de Noyers (1588-1645), surintendant des Bâtiments du roi Louis XIII.

¹⁵ « Ils prennent la peine d'écrire à un peintre le flattant par des compliments et lui offrant des garanties solides pour le convaincre de travailler pour eux. » LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 741.

... je vous ferai donner mille écus de gages par chaque an, un logement commode dans la Maison du Roi, soit au Louvre à Paris, ou à Fontainebleau, à votre choix [...] Après cela venez gaiement, et [je vous] assure que vous trouverez ici plus de contentement que vous ne vous en pouvez imaginer¹⁶.

L'invitation est accompagnée de celle du roi qui appelle le peintre « cher et bien-aimé » : il le loue en évoquant le rang que celui-ci tient parmi les plus fameux et les plus excellents peintres pour le faire venir à la Cour royale. Enfin, le peintre quitte l'Italie, en décembre 1640, presque deux ans après la réception de ces lettres, ne pouvant résister plus longtemps à la pression de Louis XIII. L'artiste est en effet splendidement logé dans une maison particulière aux Tuileries, recevant tout ce que le souverain lui a promis auparavant. Pourtant, Poussin n'y reste que deux ans, car il devient la proie de la jalousie des autres peintres, notamment de Simon Vouet, qui tenait le haut du pavé avant son arrivée. En outre, il est déçu par les travaux reçus qu'il devait exécuter dans la hâte. Il ne se sent pas à l'aise : après une certaine hésitation, le roi le comprend et finit par lui accorder l'autorisation de regagner sa chère Rome. Nous pouvons donc voir, d'après l'exemple du séjour parisien de Poussin qui s'est conclu en échec, que l'artiste en France reste, au XVII^e siècle, « un exécutant de la volonté politique, à qui l'estime qu'on accorde à son talent ne garantit aucune liberté réelle »¹⁷. Cette situation ne change point sous le règne du roi suivant, Louis XIV : il traite de la même façon l'architecte et sculpteur italien, Bernini, qui ne travaille qu'un an pour reconstruire le Louvre, et préfère retourner après dans son pays natal où il est l'architecte préféré du pape¹⁸.

Il est important de noter qu'en Italie, depuis le XVI^e siècle, il existe déjà différents types d'académies, dont celle de la littérature, de la peinture ou de la philologie. Il n'est donc pas étonnant de voir que les artistes préfèrent ce pays à la France : ils y reçoivent plus d'honneur et de droits grâce à l'institutionnalisation des arts. C'est aussi pour cette raison que Martin de Charmois¹⁹, lui-même peintre amateur, rédige une requête, en 1648, au Conseil de régence de Louis XIV, dans laquelle il réclame la création d'une Académie de peinture et de sculpture en France sur le modèle italien et revendique pour les arts la position ancienne qu'ils avaient à Athènes au temps d'Alexandre. Il se fait le porte-parole des artistes contre les maîtres de la corporation – dite « la Maîtrise » – qui veulent limiter le nombre des peintres travaillant à la Cour ou à d'autres personnes au pouvoir : ces artistes peuvent échapper ainsi aux structures corporatives de type médiéval²⁰. Charmois demande la libération des artistes de cette « tyrannie » des maîtres et, en plus, l'élévation de la peinture et de la sculpture au « premier rang entre les autres arts

¹⁶ Lettres publiés in FÉLIBIEN, André, « Vie de Poussin », dans le Cinquième des *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (Trévoux, 1725) ; reprint par A. Blunt, Hants, Gregg Press Limited, 1967 ; rééd. in *Vies de Poussin* : Bellori, Félibien, Passeri, Sandrart, éd. par S. Germer, Paris, Macula, 1994, p. 171-172.

¹⁷ LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 742.

¹⁸ Colbert devait en effet faire pression sur le pape pour faire venir Bernini en France.

¹⁹ Martin de Charmois (1605-1661) est conseiller d'Etat, ami de Nicolas Poussin et de Jacques Stella.

²⁰ HEINICH, *Op. cit.*, p. 14.

libéraux » : il déplore que les praticiens de ces arts soient « mis en parallèle avec les artisans les plus mécaniques »²¹. Il est même convié devant le Conseil de régence du roi à lire sa Requête le 20 janvier 1648 où il obtient un magnifique succès contre la corporation des peintres et des sculpteurs. Par la suite, une douzaine d'artistes, dont aussi Martin de Charmois lui-même et le jeune Charles Le Brun, reçoivent le droit d'organiser l'Académie qui s'ouvre déjà en mars 1648. Pourtant, ce n'est qu'en 1664, à l'investigation de Colbert, que l'institution remporte de véritables statuts assortis d'une pension : l'Académie se voit transformée alors en un établissement dominateur, instrument de monopole et de contrôle de l'activité artistique dans tout le royaume²².

Dans la perspective de notre sujet principal, à savoir le statut de l'artiste, il importe de souligner que l'Académie offre désormais une possibilité, même aux peintres issus des basses classes sociales, d'entrer parmi les élites et vivre comme eux. Par ce moyen attractif, les jeunes artistes peuvent obtenir un rang, qui ne repose pas, « comme pour la noblesse, sur la naissance ni, comme pour la bourgeoisie, sur la fortune ou sur la possession de titres donnant accès à certaines fonctions » : il tient uniquement aux connaissances et au talent des candidats. Une fois accordé, le titre d'académicien ne peut pas être transmis à une autre personne, il est attaché à un seul individu, à celui qui l'a reçu²³. L'admission à l'Académie Royale n'est pas simple : pour pouvoir obtenir le titre d'académicien, le prétendant doit présenter un morceau de réception afin de démontrer sa capacité, puis, dans un délai de trois ans, un second ouvrage en vue de la réception définitive. L'institution admet ses membres par un concours annuel qui consiste en la présentation d'une œuvre jugée par les académiciens. Le gagnant reçoit une bourse appelée Prix de Rome qui lui permet de continuer ses études à Rome et, en plus, l'Académie lui assure l'accès aux commandes royales. Une fois devenu académicien, le statut du peintre change significativement : il est protégé de l'abus des corporations et, ce qui est le plus important, c'est qu'il est désormais regardé comme un artiste reconnu et non plus comme un artisan mécanique. Il a libre-entrée dans les milieux artistiques avec tous les avantages qui s'y rattachent. En outre, il a la possibilité de présenter ses œuvres aux expositions organisées par l'Académie royale – le Salon –, qui est une innovation cruciale dans la vie artistique car jusque-là, le public ne pouvait voir les tableaux que dans les églises. Ces expositions régulières²⁴ offrent l'occasion pour les amateurs, de plus en plus nombreux, d'accéder aux collections royales,

²¹ CHARMOIS, Martin de, « Requête au Roi et à nos seigneurs de son Conseil », in L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Calmann-Lévy, 1861. Cité in LICHTENSTEIN, Jacqueline, *Op. cit.*, p. 751.

²² Il fallait l'attendre plus de dix ans puisque le royaume était trop occupé des luttes contre les princes et n'intervenait pas directement dans l'évolution de l'établissement ayant tellement des difficultés financières qu'il devait fermer pour un certain temps.

²³ HEINICH, *Op. cit.*, p. 10-11.

²⁴ La première exposition de l'Académie royale de peinture et de sculpture est organisée en 1673 à l'initiative de Colbert. En 1699, les expositions s'installent au Salon de Louvre. De 1737 à 1748 elles deviennent annuelles puis redeviennent bisannuelles de 1748 à 1791.

exceptionnellement ouvertes au grand public durant une journée²⁵. Grâce à cet événement, les commandes des différentes couches sociales augmentent, l'intérêt aux œuvres artistiques – qui ne sont désormais plus réservées à la noblesse – touche de plus en plus de civils aussi.

Cependant, les exigences pour être un artiste renommé deviennent de plus en plus difficiles, cela entre autres à cause de l'augmentation du nombre des peintres à la fin du XVII^e et au début du XVIII^e siècle en France, et plus particulièrement à Paris. Pour qu'on puisse « sélectionner » parmi de nombreux artistes, en 1681, le peintre Jacques Restout publie, anonymement, une *Réforme de la peinture* destinée à préciser aux peintres leurs devoirs qui ne sont pas simples pour tout le monde. Il pense qu'un jeune peintre doit être vertueux, et doit non seulement connaître, mais aussi pratiquer la poésie²⁶. Une richesse moyenne est indispensable pour que le futur artiste puisse suivre ses études tranquillement et qu'il ne doive pas penser toujours à « gagner de quoi vivre ». Il doit s'occuper régulièrement de la littérature comme le faisaient les « savants maîtres de l'Antiquité », être « bon rhétoricien » pour qu'il puisse « émouvoir, toucher et exciter les passions dans l'âme » du spectateur. Après tant d'exigences, Restout souhaite encore que le peintre soit expérimenté presque dans toutes les disciplines scientifiques :

Il doit avoir une parfaite connaissance de l'histoire sacrée, profane et fabuleuse, de l'astronomie, de la cosmographie, géographie, chronologie, surtout de l'arithmétique, géométrie et optique, dont les principes infaillibles sont le fondement de la peinture²⁷.

Dans la même année que Restout publie sa *Réforme*, en 1681, Roger de Piles dresse le portrait de Pierre Paul Rubens, son peintre bien-aimé, dans lequel il a en effet un but semblable à celui de Restout : montrer un grand homme cultivé, noble par son talent qui est digne pour « l'univers des artisans »²⁸. Selon la description de Roger de Piles, Rubens est un modèle pour tous les artistes car

... quoiqu'il fût fort attaché à son art, il ménageait néanmoins son temps de manière qu'il en donnait toujours quelque partie à l'étude des belles-lettres, c'est-à-dire de l'histoire des poètes latins qu'il possédait parfaitement, et dont la langue lui était fort familière aussi bien que l'italienne²⁹.

Il importe de remarquer que Piles souligne la connaissance dans des langues étrangères de Rubens qu'on ne pouvait lire ni chez Restout ni dans les écrits de la Renaissance cités auparavant. À l'époque, cette caractéristique n'est pas propre à la majorité des artistes étant donné que la plupart d'entre eux n'ont pas la possibilité de

²⁵ LAVEZZI, Élisabeth, *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, Paris, Hermann, 2009, p. 7.

²⁶ Un vrai peintre « doit avoir une bonne éducation, qui le rend civil, honnête, gracieux et modéré dans ses actions, à quoi il faut encore ajouter un corps bien fait, une bonne santé, une suffisante commodité des biens de fortune » Anonyme [Jacques Restout], *La Réforme de la peinture*, Caen 1681. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 756.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 757.

²⁹ PILES, Roger de, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres dédiée à Mgr le duc de Richelieu*, Paris, N. Langlois, 1681. Cité in LICHTENSTEIN, *Op. cit.*, p. 757

faire des études de langues. En fait, Piles ne dit que des louanges du peintre : celui-ci mène une vie « fort réglée », commençant sa journée à quatre heures du matin par « entendre la messe », après, il se met « à l'ouvrage, ayant toujours auprès de lui un lecteur qui lit à haute voix « quelque bon livre »³⁰.

D'après les ouvrages sur l'art mentionnés jusqu'ici, nous pouvons constater que les exigences envers le peintre sont plutôt intellectuelles : pour devenir un artiste recherché, il lui faut s'instruire presque dans tous les domaines scientifiques³¹. Il faut pourtant également noter qu'au début du XVIII^e siècle, un autre mouvement influence la vie culturelle, selon laquelle l'existence du génie dans un individu est déjà déterminée dans ses organes. L'éducation perd désormais de sa valeur si estimée jusqu'à la fin du XVII^e siècle car cette nouvelle philosophie dit que celui qui n'est pas né avec le génie étudie en vain la peinture. L'abbé Jean-Baptiste Du Bos, en 1719 – à l'influence de Descartes – tente de définir les raisons et les manifestations de ce génie dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Contrairement aux écrits du siècle précédent, selon Du Bos, la formation n'est pas primordiale – elle est tout de même nécessaire – pour ceux qui ont du génie : « Que ces maîtres soient de grands hommes ou des ouvriers médiocres, il n'importe, l'élève qui aura du génie profitera toujours de leurs enseignements³². » En outre, ce n'est pas la connaissance de la littérature antique, comme disaient Roger de Piles et Jacques Restout, qui rend la peinture agréable à contempler pour le public, mais c'est le génie qui « est ce feu qui élève les peintres au-dessus d'eux-mêmes, qui leur fait mettre de l'âme dans leur figures, et du mouvement dans leurs compositions »³³.

Un demi-siècle environ après Du Bos, Diderot proclame également la valeur fondamentale du génie chez l'artiste dans son article consacré à ce terme dans *L'Encyclopédie*³⁴. Il souligne, en plus, que le génie chez un peintre n'est pas suffisant pour « qu'une chose soit belle » lorsqu'il exécute une œuvre d'art mais l'artiste doit posséder en même temps un bon goût³⁵. Il est vrai que le philosophe n'aborde pas la question du génie dans ses *Essais sur la peinture*, écrit en 1765, pourtant, entre les deux textes, il y a une forte cohérence en ce qui concerne l'avis de Diderot sur l'éducation du peintre : puisque le génie ne se cultive pas, l'homme naît

³⁰ *Ibid.*

³¹ Voir sur ce sujet DÉMORIS, René, « Représentation de l'artiste au siècle des Lumières : Le peintre pris au pièges ? », in *L'artiste en représentation*, éd. par R. Démoris, Paris, Desjonquères, 1993, p. 21-44. Démoris souligne en effet que « le programme attribué au peintre a tout de la tâche impossible ». *Ibid.*, p. 29.

³² DU BOS, Abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préface de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1933, p. 177.

³³ *Ibid.*

³⁴ Attribué longtemps au seul Denis Diderot, cet article, rédigé en 1757, est maintenant reconnu comme une œuvre de collaboration, écrite par Saint-Lambert, ensuite reprise, augmenté et corrigé par Diderot. Cf. *Univers philosophique et esthétique de Diderot*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1121> Site consulté le 11/06/2011.

³⁵ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 2, articles choisis par A. PONS, Paris, Flammarion, 1986, p. 143-148.

doué et ne le devient pas, par contre, l'enseignement académique peut retarder les progrès des vrais génies. Diderot critique nettement l'Académie, plus particulièrement sa méthode pédagogique, dans laquelle les défenseurs des arts plaçaient tous leurs espoirs au XVII^e siècle :

Et ces sept ans employés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là et pendant ces sept pénibles et cruelles années qu'on prend le maniéré dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées, toutes ces actions froidement et gauchement exprimées par un pauvre diable et toujours par le même pauvre diable gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? [...] Rien, mon ami, rien³⁶.

Il attaque avant tout le fait que les futurs artistes apprennent à peindre d'après « les modèles académiques » entre les quatre murs. Il les inviterait plutôt à aller à la nature pour étudier les gens et pouvoir ensuite bien illustrer leurs sentiments et mouvements sur leurs toiles³⁷ :

Demain, allez à la guinguette, et vous verrez l'action vrai de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques ; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous prendrez des idées justes du vrai mouvements dans les actions de la vie³⁸.

Ce n'est pas seulement Diderot qui s'oppose à « l'attitude académique ». Charles-Nicolas Cochin critique également l'institution, en 1777, dans son *Discours de Rouen*. Il partage l'opinion de Diderot lorsqu'il propose aux élèves d'aller s'inspirer dans la nature et souligne que les futurs peintres doivent chercher leurs propres manières et non pas copier celles de leurs maîtres académiciens³⁹.

Le pouvoir si considérable de l'Académie Royale lors de sa création s'affaiblit donc vers le milieu du XVIII^e siècle. Selon Pierre Francastel, la raison de l'affaiblissement de l'institution se trouve, entre autres, dans l'accroissement de l'intérêt auprès des œuvres d'art parmi les amateurs ou curieux du milieu parisien. Ils réclament un art à la dimension de leur vie privée, de leurs intérieurs et de leurs plaisirs et non pas à la mesure du seul souverain. L'Académie, en effet, favorise toujours les genres qui se situent en haut de la hiérarchie picturale, c'est-à-dire les peintures d'histoire et les toiles représentant des scènes allégoriques avec une grande dimension et convenable à la résidence royale, alors que les genres dits secondaires ou petits sont négligés. Avec les mots de Francastel, l'Académie devient « un terrible instrument de dictature intellectuelle » : elle seule a le droit d'organiser des

³⁶ DIDEROT, Denis, *Essais sur la peinture*, in *Essais sur la peinture*, éd. par G. May et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 5-6.

³⁷ Voir sur ce sujet LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1999, p. 183-213.

³⁸ *Op. cit.*, p. 8.

³⁹ Cf. COCHIN, Charles-Nicolas, *Discours prononcés à la séance publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, Premier et Troisième discours, 1777.

expositions, elle oblige ses peintres à représenter de grands sujets et, en plus, elle détient le monopole d'enseignement⁴⁰. Il n'est pas surprenant de voir alors que certains artistes ne supportent plus les exigences prescrites de l'Académie et décident d'en sortir : c'est le cas de Fragonard aussi qui, tout simplement, n'effectue plus les commandes passées par l'Académie et cesse ses envois au Salon. Il peut le faire car, comme nous l'avons mentionné plus haut, les commandes augmentent auprès des amateurs, et ce n'est plus le roi seul qui dicte le goût. Le centre de la vie culturelle se déplace de Versailles à Paris, ville qui est dominée par la classe nouvelle des financiers, des banquiers, des fermiers, une classe aisée donc, avide de luxe et collectionnant les œuvres d'art avec passion⁴¹. Cette nouvelle couche sociale s'intéresse avant tout aux genres mineurs, ce qui conduit à l'accroissement de la production des toiles appartenant à la peinture de genre. De nombreux artistes peuvent donc désormais composer librement – ou presque – ce qu'ils veulent, répondant à leurs propres goûts et à celui de leur clientèle.

En guise de conclusion, nous ne trouvons pas inutile de faire allusion au destin de l'Académie vers la fin du XVIII^e siècle. À ce propos, il importe de noter que le conflit entre l'Académie royale et le public s'aggrave lors de la Révolution qui, dès son commencement en 1789, s'élève contre les ordres, générateurs de privilèges et des inégalités. Jacques-Louis David, peintre favorisé du nouveau régime, se fait le porte-parole d'un courant d'opinion qui veut en finir avec l'institution académique, jugée vieillie. Il prononce son discours devant la Convention nationale dans lequel il exprime sa désaffection à l'égard d'une institution hiérarchisée et rigide⁴². Il pense que les Académies « sont loin de remplir le but qu'elles se sont proposé », veut démasquer « l'esprit de corps qui les dirige, la basse jalousie des membres qui les composent, les moyens cruels qu'ils emploient pour étouffer les talents naissant »⁴³. L'Académie ne pouvant donc plus diriger la vie artistique à son gré, finit par fermer ses portes en 1793. Les peintres et les autres artistes se libèrent dorénavant des règlements sévères des Académies et peuvent se livrer à la création des œuvres artistiques sans contraintes institutionnelles.

⁴⁰ FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Paris, Denoël, 1990, p. 179.

⁴¹ CHATELUS, Jean, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes, J. Chambon, 1991, p. 119-123.

⁴² LICHTENSTEIN, *La Peinture – Textes Essentiels*, p. 769.

⁴³ DAVID, Jacques-Louis, « Sur la nécessité de supprimer les Académies », séance du 8 août 1793 (republié dans A. Jouffry, *Aimer David*, Terrain vague, 1989). Cité in LICHTENSTEIN, *La Peinture – Textes Essentiels*, p. 770.