



L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle

Dossier de visite en autonomie - Sélection d'œuvres

Ce dossier consacré à l'Académie, au Salon et à la critique d'art au XVIII^e siècle, vous permettra de réaliser une activité pédagogique en autonomie dans les collections permanentes du musée Fabre.

SOMMAIRE

Introduction au dossier.....	p. 2
Œuvre 1.....	p. 3
Jean Raoux, <i>Pygmalion amoureux de sa statue</i> , huile sur toile, 1.29 x 0.97, 1717.	
Œuvre 2.....	p. 4
Charles Joseph Natoire, <i>Vénus demandant à Vulcain des armes pour son fils</i> , huile sur toile, 1.95 x 1.40, 1734.	
Œuvre 3.....	p. 5
Jean Baptiste Greuze, <i>Le gâteau des rois</i> , huile sur toile, 0.98 x 0.92, 1774.	
Œuvre 4.....	p. 7
Jacques Louis David, <i>Académie dite « Hector »</i> , huile sur toile, 1.45 x 1.94, 1778.	
Œuvre 5.....	p. 8
Jean-Antoine Houdon, <i>L'Hiver, ou La frileuse</i> , marbre, 1.45 x 0.50, 1783.	
Œuvre 6.....	p. 9
Jean Antoine Houdon, <i>Voltaire assis</i> , terre cuite, plâtre patinée et bois (plinthe), 1.21 x 0.72, vers 1780.	
Œuvre 7.....	p. 11
Joseph Vernet, <i>Les abords d'une foire</i> , huile sur toile, 0.98 x 1.63, 1774.	
Œuvre 8.....	p. 12
François-André Vincent, <i>Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien</i> , huile sur toile, 0.98 x 1.30, 1776.	

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)**Principes généraux du dossier :**

Le dossier permet d'aborder plusieurs thématiques transversales comme le goût, la critique, le système de l'Académie royale de peinture et de sculpture, le statut de peintre et de l'œuvre d'art sous l'Ancien Régime. Il peut être ainsi adapté à différentes disciplines (littérature, histoire, histoire de l'art, philosophie...).

Ce dossier comporte une sélection d'œuvres des collections du musée Fabre qui ont été exposées au Salon et/ou qui ont fait l'objet de critiques (les œuvres de Jean Raoux, Charles Joseph Natoire ou encore Jean-Baptiste Greuze n'ont pas été directement vues au Salon). Elles permettent de comprendre les attentes des critiques, le regard du public et illustrent à leur manière le goût de leur siècle. Elles montrent que la critique ne saurait être réduite au fait d'apprécier ou de ne pas apprécier telle ou telle œuvre, mais bien à proposer un regard nuancé et argumenté sur le travail d'un artiste, sa réflexion, sa technique, son style.

Comment utiliser ce dossier :

Le dossier est conçu pour pouvoir être utilisé en autonomie, directement dans les salles du musée avec les fiches activités. Il est conseillé de préparer d'abord en classe les élèves à la visite. Après la venue au musée où les élèves sont invités à pré remplir les fiches activités, il conviendra de finaliser le travail seul à la maison ou en groupe en classe.

Prenez connaissance du dossier « Sélection d'œuvres » ainsi que son « Annexe ». Choisissez une ou plusieurs œuvres de cette sélection et appliquez-les aux activités à réaliser autour de la critique d'art (fiches élèves jointes au dossier).

- Ces exercices vous permettront d'évaluer chez l'élève son assimilation des données relatives à l'œuvre étudiée, le respect des contraintes formelles de l'exercice (texte critique, description, dialogue), la richesse de son vocabulaire et du champ lexical employé dans ses écrits.

Objectifs du dossier :

Comprendre comment est née la critique d'art, quels ont été ses enjeux et comment elle s'est définie en tant que pratique littéraire.

Apprendre à regarder un tableau, reconnaître et distinguer ses caractéristiques principales (formelles, stylistiques, techniques...).

Pourquoi un dossier sur la critique d'art au XVIII^e siècle :

Le siècle des Lumières est celui qui voit naître une nouvelle manière d'aborder l'œuvre d'art : développement de la notion d'amateur, développement du marché de l'art en lien avec les nouvelles idées libérales. C'est aussi à cette époque-là que se développe une nouvelle approche du patrimoine liée à d'importantes découvertes archéologiques (comme la fouille des cités romaines d'Herculanum en 1738 et de Pompéi en 1748).

Par ailleurs, la systématisation des Salons de l'Académie visant à favoriser les créations de ses membres favorise l'émergence d'un discours critique face à l'œuvre d'art – d'abord oral en raison de la présence importante du public à ces Salons, puis écrit, de part l'apparition de journaux et de gazettes spécialisés de critique d'art. Dans ce cadre le rôle d'éminentes personnalités comme celle du philosophe **Denis Diderot** est fondamental : il est le premier à faire de **la critique d'art** (bien qu'il ne soit pas, du reste, le tout premier critique d'art) un **genre littéraire à part entière**. Le développement de cette activité, pratiquée ainsi par nombre d'intellectuels, philosophes, collectionneurs et amateurs, mais également journalistes, ou simplement curieux, tend à professionnaliser la critique d'art dont le XIX^e siècle sera le réel aboutissement.

N'oubliez pas !

Vous pouvez télécharger les visuels des œuvres directement depuis le site du musée Fabre :

www.musseefabre.fr

Rubrique Etudier, puis onglet Recherche d'œuvres

Matériel à prévoir :

Papier

Crayon et gomme (les stylos ne sont pas autorisés dans les salles du musée)

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Jean Raoux, *Pygmalion amoureux de sa statue*, huile sur toile, 1.29 x 0.97, 1717.

ŒUVRE 1

Genre : histoire

Le sujet : Tiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Pygmalion, prince de Chypre, a sculpté une statue de femme si belle qu'il en tombe amoureux. Pygmalion adresse des prières à la déesse Vénus afin qu'elle insuffle la vie à sa statue. La déesse de l'Amour exauce son vœu et la statue commence à s'animer, elle devient Galatée.

Description sommaire : Dans l'angle inférieur droit se tient Pygmalion, un genou à terre, revêtu d'un grand manteau rouge. Il lève le regard mêlant surprise et admiration vers la statue qui se présente au centre du tableau sur un socle. Au-dessus d'elle descend sur une nuée la déesse Vénus ceinte d'une draperie bleue, suivie de deux colombes. Elle touche du bout des doigts la tête de la statue et par ce geste délicat lui insuffle la vie. Dans le fonds à gauche, la composition s'ouvre sur un atelier de sculpteur dans lequel sont représentés deux jeunes gens copiant une statue. Au premier plan, à gauche, se tient appuyé contre le socle de Galatée un petit Amour tirant d'un coffre à bijoux un collier de perle.

Histoire de l'œuvre : il s'agit du morceau de réception présenté par l'artiste à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Le 27 juillet 1715, Raoux se présente à l'Académie ; il y est agréé peu de temps après le 31 août 1716 comme peintre d'Histoire. Antoine Coypel lui donne comme sujet de tableau de réception Pygmalion amoureux de sa statue. Le tableau est remis par l'artiste à l'Académie le 28 août 1717.

- L'œuvre de Raoux répond assez bien aux exigences de l'enseignement académique : finesse et délicatesse de la touche, en y associant des effets visuels adaptés, comme le clair-obscur, qui vient renforcer le mystère de la métamorphose. Ce parti-pris fantaisiste et rocaille qui caractérise la manière de Raoux a néanmoins été parfois perçu comme étant encore trop mièvre et décalé.

Thèmes et pistes pédagogiques :

Le style rocaille

Morceau de réception

Hierarchie des genres

Système académique (hiérarchie, concours, enseignement)

Le théâtre

Commentaire : Jean Raoux s'attache à dépeindre avec soin et raffinement le moment clef où Galatée prend vie grâce à l'intervention de la déesse Vénus. Le rose qui apparaît déjà sur les joues, la poitrine et le ventre de la statue, laisse deviner sa transformation : elle devient ici sous les yeux du spectateur une femme. Les détails symboliques contribuent par ailleurs à saisir les enjeux de la scène : le coffre rempli de bijoux par exemple, annonce le mariage futur de Pygmalion et Galatée. L'usage du clair-obscur et la savante association des couleurs par Raoux confère à l'œuvre une ambiance toute mystérieuse. La finesse de la touche donne à l'ensemble un fini précieux et l'illusion d'une certaine vérité des matières et des volumes. Raoux fait ici l'éloge d'une vaine mais poétique tentative de rejouer le mythe de Pygmalion par la peinture.

Apport critique :

Ce sujet était en vogue au XVIII^e siècle : l'histoire est rapportée dans les *Métamorphoses* d'Ovide, conte poétique qui avait été remis au goût du jour grâce au théâtre notamment. Le conte est revenu sur le devant de la scène grâce à l'opéra-ballet de Michel de La Barre (sur un livret d'Antoine Houdar de La Motte), *Le triomphe des arts* (Académie royale de musique de Paris, 1700), ainsi que par la cantate de Louis-Nicolas Clérambault, jouée pour la première fois en 1713.

Le tableau de Raoux s'inscrit dans ce renouveau du mythe de Pygmalion. L'ouvrage s'adressait à un public désireux de se soustraire à l'austérité de la peinture classique. Raoux propose ici une œuvre dont le parti-pris semble plus fantaisiste, imprégnée de l'influence du milieu du spectacle que le peintre fréquentait par ailleurs. Lorsque Raoux le remis à l'Académie, le tableau reçut une bonne audience, comme en témoigne Antoine Joseph Dezallier d'Argenville qui indique : « Si les grâces eussent voulu emprunter le pinceau d'un peintre pour exprimer leurs pensée, [elles choisiraient] celui de Raoux : il sentit cependant qu'avec ces mêmes grâces, un pinceau coulant, un coloris frais et vigoureux, il fallait quelque chose de plus pour traiter les grands morceaux d'histoire, et il se borna aux sujets de caprice, aux noces de village et aux portraits historiés » (D'argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...*, tome IV, 1762, p. 37.

Pierre Remy, infatigable rédacteur de catalogues, fut, pendant tout le règne de Louis XV, un expert recherché et reconnu du milieu des amateurs d'art. Cet expert en œuvres d'art possédait chez lui à Paris une salle des ventes particulière, située rue Poupée (voir Jouin, Henry (dir.), *Nouvelles archives de l'art français : recueil de documents inédits*, Paris, Baur J ; Charavay frères, 1872-1885). Beaucoup d'importantes collections passèrent entre ses mains. Il reprochait quant à lui au tableau de Raoux sa mièvrerie et son emploi de couleurs trop laqueuses et blafardes à son goût.

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Charles Joseph Natoire, *Vénus demandant à Vulcain des armes pour son fils*, huile sur toile, 1.95 x 1.40, 1734.

ŒUVRE 2

Genre: histoire

Le sujet: prince troyen, Enée réussit à fuir la ville assiégée par les Grecs. Après un long voyage il se réfugie en Italie où il est alors accueilli par le roi du Latium, Latinus. Celui-ci lui offre sa fille Lavinia en mariage, mais son dernier prétendant éconduit, Turnus, prince des Rutules, décide de déclarer la guerre à Enée. Un combat singulier mit fin à cette querelle au terme duquel Enée tua Turnus. Vénus, mère d'Enée, vient demander de l'aide à Vulcain afin qu'il lui forge des armes qui rendront invincible son fils en vue de ce duel.

Description sommaire: Vénus vient demander à Vulcain des armes pour Enée. Le Dieu est assis, la tête appuyée sur les genoux de la déesse qui cherche par ses caresses une réponse favorable à ses attentes. Autour d'eux des amours jouent avec des armures et des outils de forgeron.

Histoire de l'œuvre : l'œuvre est le morceau de réception de l'artiste fait pour son agrément à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1734. Natoire s'inspire ici très largement d'une composition réalisée d'abord par François Boucher sur le même sujet deux ans auparavant en 1732.

Commentaire : le parti-pris de Natoire présente moins le caractère langoureux et sensuel que la composition originale de son confrère François Boucher (exposée au Musée du Louvre – cf visuel bas de page). Natoire emploie une grande diagonale dynamique reliant un registre terrestre à un registre céleste (Vénus). Il montre ici une Vénus donnant plus un ordre que cherchant à susciter le désir chez Vulcain, mettant ainsi l'accent sur l'objectif final de la déesse qui consiste à fournir des armes à Enée plutôt que celui consistant à susciter du désir. Ce que Natoire a gagné en narration en opposition à l'œuvre de Boucher est cependant perdu en cohérence : la composition est surchargée, l'artiste exploite exagérément l'espace et les connexions entre les figures s'en trouvent troublées.

Thèmes et pistes pédagogiques :

Le style rocaille

Morceau de réception

Hierarchie des genres

Système académique (hiérarchie, concours, enseignement)

La copie

Apport critique : on commence bien avant la mort de Louis XIV à pratiquer dans la peinture un art moins intellectuel, où priment la couleur et les effets visuels. Ces œuvres sont destinées à séduire le public par l'usage de sujets plus raffinés, galants, qui s'éloignent beaucoup du sérieux et de la grandeur du style Louis XIV. C'est ce qu'on appelle le « petit goût », en opposition à la noblesse et à la gravité des sujets à caractère moralisant. Les sujets plutôt sévères qu'on associe traditionnellement au « grand goût » se retrouvent dans des œuvres telles celles de Jean Restout ou de Pierre Subleyras. Tandis que le « petit goût » se manifeste chez des artistes tels Antoine Watteau ou encore François Boucher. Charles Natoire également va comme eux, et comme Jean Raoux par ailleurs, privilégier le jeu des arabesques, les effets décoratifs fantaisistes et la sensualité des corps représentés.

Répondant aux exigences de l'Académie, ce goût pour les effets visuels, les jeux d'arabesques et les motifs décoratifs n'était toutefois pas partagé par tous les observateurs contemporains. Dès 1732 Mariette jugeait Boucher et Natoire comme étant les deux artistes les plus talentueux de leur temps. Relevant au jeu de la citation et de la rivalité entre confrères académiciens, Natoire exécute ici une œuvre reprenant une composition déjà réalisée par son rival Boucher. Natoire y met sa touche personnelle, modifie quelques aspects seulement de la composition, invitant implicitement le spectateur à comparer son travail face à celui de Boucher. Cette œuvre a été bien accueillie et le public s'est montré enthousiaste quant au travail réalisé. Sans égaler le génie de son rival, Natoire a suivi une carrière parallèle à celle de Boucher et étaient considérés par leurs contemporains comme les artistes les plus talentueux de leur génération (ce qui n'est plus admis aujourd'hui), au moins jusqu'au départ de Natoire à Rome en 1751 pour y diriger l'Académie de France, où il tomba presque dans l'oubli : depuis Castel Gondolfo, il écrit alors à un ami : « quoique je regrette ma patrie, je dois être content de mon sort. On ne peut pas avoir tout dans ce monde ».



François Boucher, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Enée*, huile sur toile, 2,52 x 1,75, Paris, Musée du Louvre, Inv. 2709.

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Jean Baptiste Greuze, *Le gâteau des rois*, huile sur toile, 0.98 x 0.92, 1774.

ŒUVRE 3

Genre : scène de genre

Le sujet : le tableau représente la célébration de l'Épiphanie. Il s'agit d'une famille de paysans célébrant le partage du gâteau des rois.

Description sommaire : dans un intérieur de cuisine, une famille se rassemble autour d'une table afin de célébrer l'épiphanie. Le père est assis au premier rang et demande au plus jeune de ses enfants, de tirer d'un sac des parts de la galette des rois. De l'autre côté de la table des enfants attendent leur part tandis qu'un autre dans le fond à droite apporte une soupière. A gauche la mère se tient à table portant l'un de ses enfants dans les bras.

Histoire de l'œuvre : l'œuvre est entrée au Musée Fabre par le legs Valedau en 1836

Commentaire : la composition en frise présente un fond neutre et dépouillé. La rhétorique des passions fait ici songer à Nicolas Poussin et à la grande peinture d'histoire, au-delà même, dans la tradition d'un Le Brun notamment. Le traitement de la lumière répond à un besoin de théâtralisation ; l'éclairage provient des cintres et tombe sur les drapés. Le coloris est souvent sourd, centré sur l'opposition des bleus et des bruns, des blancs et des noirs, ce qui renforce l'austérité du parti-pris. La beauté et la douceur des visages féminins, la spontanéité des enfants, l'expression noble et concentrée du père de famille, la richesse des détails d'un goût presque flamand comme la délicatesse de la palette tout en camaïeu de bruns et de gris – proche de celle de David Teniers (1610-1690), concourent à la réussite de ce tableau qui reflète les idéaux philosophiques du siècle des Lumières. Cette œuvre illustre les plaisirs simples de la vie dans une honnête famille de paysans où la vertu et la morale règnent, loin des tentations et des vices de la vie bourgeoise urbaine.

Thèmes et pistes pédagogiques :

Réalisme social
Vérité psychologique
Peinture morale
Scène de genre
Néo-classicisme

Apport critique :

L'œuvre apparaît d'emblée pour les observateurs contemporains comme une revanche de la morale et de la vertueuse émotion contre le libertinage et la légèreté des mœurs galantes de ce siècle. Diderot a écrit à propos du travail de Greuze : « Voici votre peintre et le mien, le premier qui se soit avisé parmi nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman. [...] Le côté narratif, inséparable de cette sensibilité nouvelle et qui eut été le signe avant-coureur d'un remous romantique, si l'œuvre de David n'avait pas trouvé propre à restaurer le culte de l'Antiquité dans ce qu'il a de plus grandiose et de plus sévère » (Salon de 1765).

Greuze a su faire autre chose de la scène de genre qui, dans la peinture, était jusqu'alors le genre d'une permanente sollicitation érotique qui amenuise frivolement la sensualité, de représentation de sujets délicats et souvent inconvenants, galants et souvent légers. Tandis qu'ici, Greuze provoque une intensité d'émotion qui emporte le spectateur vers une conscience éthique du groupe social, dont il retrouve la signification morale des rôles primordiaux (père, mère, enfants). La peinture peut ainsi, à l'instar du drame, nous toucher, nous instruire, nous corriger, voire nous inviter à la vertu : Greuze fait l'apologie de l'émoi, les félicités bourgeoises sont bannies au profit des plaisirs simples de la vie.

L'œuvre n'a toutefois pas été perçue du même œil que Diderot, et a été l'objet plutôt d'une incompréhension générale. Greuze entretient en effet un rapport difficile avec l'Académie : s'il a d'abord été membre agréé de l'Académie, il a pris beaucoup de temps avant de daigner réaliser son morceau de réception. Il se montre rebelle, impertinent et insoumis. Il a entre autres refusé de réaliser le portrait de la Dauphine, arguant un « je n'aime pas les visages plâtrés ». Peut-être Greuze a-t-il voulu marquer ici son indépendance d'esprit et son refus d'adopter un comportement courtois.

Il aspire pourtant à devenir professeur au sein de la prestigieuse Académie, rêve de grandes commandes et de peinture d'histoire.

Suite page suivante >

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Mais il va essuyer un échec retentissant : le tableau qu'il propose pour son agrément déplaît (*L'empereur Sévère, reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*, huile sur toile, 124 x 160, 1769, Paris, Musée du Louvre), l'artiste n'est définitivement reçu que comme peintre de genre.

On ne pardonne pas à Greuze d'avoir outrepassé son genre de prédilection (la scène de genre) et de n'avoir pas respecté les règles. Le peintre vit dans sa réalité le drame social du parvenu, du bourgeois qui voulait être gentilhomme (le thème de son morceau réception n'avait jamais été traité). Après cet échec Greuze refuse d'exposer au Salon, qui demeure pourtant le seul moyen de se faire connaître du public : il va tenir donc salon chez lui. Greuze va savoir toutefois communiquer avec aisance de sa situation et tirer parti de cet échec pour se faire de la publicité : il va ainsi développer ses talents de commentateur, décrire ses propres œuvres dans les gazettes et diffuser ainsi son travail. Greuze est ainsi le premier à utiliser la gravure à des fins publicitaires : il ne s'agit plus de rendre visible des œuvres au public qui ne peut les voir par lui-même, mais bien de présenter un travail et de le justifier.

Greuze est un peintre qui s'inscrit dans une veine particulière de la peinture du XVIII^e siècle, prônant l'enjeu moral de l'art (en opposition au rococo galant et courtisan). Greuze aborde ainsi la peinture de genre comme on travaille une peinture d'histoire : à des fins didactiques. Diderot l'indique d'ailleurs : « je proteste que *Le fils ingrat*, *Les fiançailles de Greuze*...sont autant pour moi de tableaux d'histoire que *Les sept sacrements de Poussin*, *La famille de Darius de Lebrun* ou *La Suzanne de Van Loo*... » (Diderot, Essais sur la peinture).

Cependant, avec l'émergence du néo-classicisme au lendemain de la Révolution française, Greuze ne sut demeurer longtemps à sa place et tomba peu à peu en désuétude. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle le talent de Greuze est toujours contesté. Les Goncourt disent alors de lui : « il voulait avec des couleurs et des lignes, toucher d'une manière intime et profonde, émouvoir, enseigner, inspirer l'amour du bien, la haine du vice. D'un art d'imitation, il voulait faire un art moral ; de ces toiles, une école où le sentiment serait dramatisé comme dans *Le père de famille* ou *Le fils naturel*. Sa grande ambition n'était plus de montrer la main, l'âme, le génie du peintre, de faire toucher, avec les yeux, de la chair, du soleil, de la vie ; il assignait des devoirs à son talent ; il lui donnait charge d'âmes. Entrer jusqu'au cœur du public comme y entrent le poète, l'orateur, le romancier...Jeter aux regards une forme qui dégage une idée, incarner la morale domestique, provoquer les bonnes mœurs à coup de pinceau, les répandre par l'image, tel fut le rêve qui abusa le peintre prédestiné à fonder en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur » (E. et J. Goncourt, Greuze, *La gazette des beaux-arts*, 1862).

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

ŒUVRE 4

Jacques Louis David, *Académie dite « Hector »*, huile sur toile, 1.45 x 1.94, 1778.

Genre : histoire

Le sujet : Hector, héros troyen, est fils de Priam roi de Troie et frère de Pâris. Le combat mortel l'opposant à Achille est décrit dans *l'Illiade* d'Homère. Il y est tué à l'occasion de la guerre de Troie : souhaitant venger la mort d'un de ses compagnons, Patrocle, tué alors par Hector, Achille prend les armes et les retournent contre lui. Hector et Achille s'affrontent dans un long combat au terme duquel Hector, vaincu, est attaché au char de son ennemi et traîné jusqu'au camp grec adverse. Son père Priam va alors supplier Achille afin de récupérer la dépouille de son fils. Hector est enterré non loin des remparts de la cité de Troie.

Description sommaire :

Au milieu des rochers, est le corps d'un homme mort, étendu par terre sur le dos, la tête en bas, les jambes soulevées vers la droite, le bras gauche ployé sous la tête.

Histoire de l'œuvre : l'œuvre a été exécutée en 1778 à Rome pendant le pensionnat de l'artiste à l'Académie de France. C'est ce qu'on appelle un « envoi », c'est-à-dire une œuvre que les pensionnaires de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Rome doivent faire obligatoirement dans le cadre de leur formation et l'envoyer ensuite à Paris pour rendre compte de leur travail. L'œuvre servit longtemps de modèle à ses élèves. Elle a été achetée par le marquis de Montcalm en 1835 puis par un marchand de la ville de Montpellier, Roger, auquel le musée l'acheta. On voit toujours le repeint de pudeur qui a été ajouté au XIX^e siècle.

Commentaire :

On mesure le chemin accompli dans l'intelligence de l'Antiquité : pose harmonieuse, contour net et formes pures. On saisit également dans cette œuvre l'importance que des artistes comme Le Caravage ont eu sur le jeune David à Rome. D'un réalisme cru, David veut ici faire vrai tant dans l'étude de l'anatomie, des muscles et de la posture du corps, que dans la tonalité générale de l'œuvre, sa composition, sa lumière, sa gamme chromatique très resserrée, qui confère à l'ensemble une puissance plastique certaine.

Thèmes et pistes pédagogiques :

La figure du héros dans l'art et la littérature
Le nu académique
Néo-classicisme

Apport critique : L'Académie dite Hector a bénéficié d'une bonne réception à ce Salon, même si les critiques ont noté une forte tendance de David à vouloir employer des teintes sombres dans ses compositions, bien qu'il apparaisse comme un prodige. Le Salon de 1781 a permis à David de développer sa carrière, accroître sa clientèle et s'attirer plusieurs élèves dont François-Xavier Fabre.

Le nu héroïque est le thème sur lequel se fonde cette œuvre. Quatremère de Quincy l'expliquait déjà dans ses *Considérations sur les arts du dessin en France* (1791) : « la nudité des statues antiques n'appartient pas à la vie quotidienne ; c'est une métaphore permettant de célébrer les dieux dans une beauté rayonnante et d'assimiler les hommes célèbres aux personnages divins ». Cette idée de pureté du héros dans tous les actes majeurs de sa vie, reprise ici par David, se fonde sur les textes de Winckelmann dans son *Essai sur la nature, le but, les moyens de l'imitation dans les Beaux-arts* (1823). Les milieux cultivés de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle sont fascinés par la beauté idéale des modèles antiques gréco-romains qui est perçue comme corrélée à ces vies exemplaires.

La volonté du Salon de 1781 auquel participa ici David consistait justement à restaurer le « grand goût », dont le courant néo-classique se voulait porteur.

Cette notion de « beau idéal » va néanmoins peu à peu être remplacée par celle plus impressionnante, du « sublime », que définit en 1757 le philosophe irlandais Edmund Burke comme transcendant le beau (du latin *sublimis* « qui va en s'élevant »). Les principes classiques de la fin du XVIII^e siècle vont alors être dépassés par de nouveaux modes de pensée dont les intellectuels anglais sont à l'origine. Le beau ne suffit plus, il faut désormais s'extraire du médiocre, élever l'âme au-delà de la délectation esthétique, la soumettre à des sensations plus extrêmes, comme l'effroi, la terreur, ou la désorientation. Ce seront les grands principes du romantisme.

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

ŒUVRE 5

Jean-Antoine Houdon, *L'Hiver, ou La frileuse*, marbre, 1.45 x 0.50, 1783.

Genre : histoire

Le sujet : figure allégorique représentant l'hiver

Description sommaire : une jeune fille se tient debout, à demi dévêtue, serrant dans ses bras un châle qui recouvre seulement sa tête, ses épaules et une partie de son buste. Derrière elle à ses pieds, un vase antiquisant que le gel a fait éclater. Houdon se montre audacieux et novateur en déshabillant cette gracieuse et frêle jeune fille. Le châle sert ici à mettre en valeur les courbes délicates de son corps. Cette volonté de toucher les sens du spectateur par le traitement de la matière, la fermeté des volumes, définis avec une pureté toute classique, effaroucha les instances académiques mais assura par là même son incroyable succès.

Historique de l'œuvre : l'œuvre a été offerte au musée Fabre en 1828 avec son pendant, *l'Été*, par le préfet de l'Hérault le baron Creuzé de Lesser.

Commentaire :

L'œuvre a été commandée par Monsieur de Anne Charles Modenx de Saint Waast et fut conçue par l'artiste dès 1781 (l'œuvre finale de marbre date de 1783). Houdon rompt ici avec la tradition iconographique se rapportant à l'allégorie de l'Hiver : habituellement on choisit d'employer un vieillard ou une vieille femme dont on couvre entièrement le corps d'un grand manteau. Ici le sculpteur pour un modèle de jeune fille, dont le corps est demi nu. A ses pieds se dresse un vase craquelé par le gel qui pourrait être une évocation, associé à la jeunesse du modèle, de la perte de l'innocence.

Thèmes et pistes pédagogiques :

L'allégorie

La sculpture néo-classique

Le Salon

Le nu académique

L'idéal

Apport critique : Houdon projette d'exposer son marbre tout juste terminé au Salon de 1783. Il n'était alors pas officier de l'Académie et devait encore se soumettre aux décisions du jury, chargé de sélectionner les œuvres avant l'exposition (Houdon ne devint qu'adjoint à professeur en 1792). Le livret du Salon de 1783 au sein duquel la statue ne sera finalement pas présentée, indique, à côté de nombreux bustes : « une jeune fille en marbre de grandeur naturelle exprimant le froid, surnommée la Frileuse ». L'artiste a néanmoins su anticiper les réactions des censeurs et réalisa deux petites réductions qu'il exposa dans son atelier.

Un échange épistolaire entre le peintre Jean-Baptiste Pierre, premier peintre du roi et directeur de l'Académie, et le comte D'Angiviller, surintendant et directeur des Bâtiments du roi, permet de se rendre compte des interrogations qui ont été soulevées concernant l'œuvre de Houdon. Le premier écrit au second : « Demain l'on examinera les morceaux qui seront admis au Salon. On a apporté deux petites figures de M. Houdon, demi nature : l'une (l'Été) qui est drapée n'est pas merveilleuse, l'autre (l'Hiver) pourrait bien ne pas passer à cause de son genre de nudité. Une figure toute nue n'est pas si indécente que celles qui sont drapées avec une fausse modestie. Je l'ai tracée avec une grosse plume afin que vous en décidiez. Il faut pourtant observer que cette figure est la meilleure des deux et que l'on pourra la nicher dans un angle. On pourrait se demander pourquoi la Vénus dite « aux belles fesses », ne blesse pas et que celle-ci montre bêtement un derrière qui peut être bien ». Et le second de lui répondre : « A l'égard des deux figures demi-nature de M. Houdon, je m'en rapporte entièrement à ce que l'Académie en décidera. Peut-être en effet, plaçant celle qui est un peu trop nue dans un angle, cela parera-t-il à l'inconvénient que vous en exposez ».

La sculpture de *l'Hiver* n'a jamais été exposée lors de ce Salon. En 1785, dans le *Journal général de France* on pouvait lire : « c'est dommage qu'en nous enlevant plusieurs autres de ses ouvrages, le comité académique nous ait privé de connaître ceux qu'il a si bien représentés ».

La version en bronze de sa *Frileuse* sera finalement présentée au Salon de 1791, celui-là même qui autorisait l'exposition en public des œuvres de tous les artistes sans distinction. Son succès n'en fut pas affecté puisqu'il réalisa de multiples reproductions en marbre et en bronze. Ce qui n'empêcha pas les critiques d'ironiser, dans les *Petites affiches de Paris*, sur le parti pris équivoque du sculpteur : « la Frileuse de M. Houdon semble manquer d'effet. Quand on a bien froid, on cherche à ramasser tous ses membres, et l'on se couvre plutôt le corps que la tête. Elle est cependant agréable à l'œil et les proportions en sont correctes ».

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Jean Antoine Houdon, *Voltaire assis*, terre cuite, plâtre patinée et bois (plinthe), 1.21 x 0.72, vers 1780.

ŒUVRE 6

Genre : portrait

Le sujet : portrait en pieds, assis dans son fauteuil, de Voltaire

Description sommaire : Voltaire, drapé à l'Antique, est assis dans un fauteuil sur les bras duquel reposent les mains.

Histoire de l'œuvre : L'œuvre finale en marbre a été commandée par Madame Denis nièce de Voltaire et destinée à la Comédie française. Au Salon de 1779 déjà Houdon montrait son projet sous la forme d'une statuette en bronze dorée qui fut envoyée à Catherine II. Elle figura au Salon de 1781. Une réplique en marbre a été commandée à Houdon par l'impératrice Catherine II de Russie, conservée au musée de l'Ermitage. Le plâtre original est conservé à la Bibliothèque nationale à Paris. Celui du musée Fabre est une épreuve de terre tirée d'un moule pris sur le plâtre d'origine.

Legs au musée par César Auguste Fages gendre de Fontanel qui l'avait acquise en 1815.

Commentaire :

L'œuvre de Houdon a été exposée au Salon de 1781 et montre dans une posture noble et digne le célèbre homme de lettres et philosophe du siècle des Lumières. Le corps vieilli par le temps, le modèle pose assis dans un large fauteuil. Il est recouvert d'un large manteau qui lui confère un caractère antiquisant, à la manière des héros ou philosophes grecs. Il tourne la tête vers sa droite et semble s'adresser à un quelconque interlocuteur. L'expression de son visage et de son regard témoignent encore d'un esprit vif et alerte.

Thèmes et pistes pédagogiques :

La vérité

L'Antiquité

Portrait

Le héros

La figure du philosophe

Apport critique :

Cette œuvre exposée au Salon de 1781 a été couronnée de succès ; c'est même cette œuvre qui ouvre l'exposition. On peut lire dans le *Mercure de France* (6 octobre 1781) : « [Houdon] peut être appelé le sculpteur de Voltaire, aucun n'ayant représenté ce grand poète plus souvent ni avec plus de vérité. Il en a exposé [...] une admirable statue en petit bronze doré » ; ou encore « [...] cette figure est l'ouvrage d'un sculpteur vivant. On lui reproche d'avoir métamorphosé le poète français en sénateur romain et l'on a raison ; mais il faut en convenir, il aurait fallu sacrifier de grandes beautés à la satisfaction d'être vrai ». On regrette par ailleurs, dans *Encore un rêve, suite de la Prêtresse* (brochure éditée en 1779 d'environ trente pages, contenant un examen des ouvrages exposés au Salon), que « [...] la statue de Voltaire, dont voilà le projet, ne soit point destinée à orner le théâtre que cet homme célèbre a enrichi ».

Dans le *Journal encyclopédique* (périodique scientifique crée en 1756) on lit l'année du Salon un commentaire plus nuancé : « Plusieurs auraient désiré que ce grand homme eut été représenté sous le costume de sa nation plutôt que sous le costume antique qu'on lui a donné ; mais ce dernier a aussi ses partisans. Au reste la vérité et la simplicité de ce morceau le rendent digne des beaux jours de la Grèce ».

De la même manière Diderot écrit à l'occasion du Salon de 1781 : « Cette figure a du caractère. On n'en trouve pas l'attitude heureuse : c'est qu'on n'est pas assez touché de sa simplicité. On lui aimerait mieux une robe de chambre que cette volumineuse draperie ; mais aurait-elle été aussi propre à dissimuler les maigreurs d'un vieillard de quatre-vingt ans ? Pourquoi ces souliers sont-ils carrés ? Quand on accuse les rides du visage et leurs formes peu vraies, on oublie que c'est un portrait. On voudrait plus de finesse encore dans le dessin ; une ride grande ou petite devient imperceptible à son extrémité ; on serait penché à croire que toutes celles de ce visage sont un peu de pratique. Les mains sont très bien ».

Suite page suivante >

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

Tandis que Simon-Pierre Méraud de Saint-Just (1749-1812) se montre moins enthousiaste quant à ce travail de Houdon dans sa *Lettre D'Artiomphile à Mme Méraud de Saint-Just* : « J'imagine voir notre Sophocle au théâtre de la nation [...]. Comme M. Houdon a mis dans les yeux et sur les lèvres de son marbre l'esprit et le rire sardonique, malicieux et fin, qui donnait tant d'expression à la figure de Voltaire vivant ! J'ai un reproche cependant à faire à l'artiste, parce que des deux défauts que je trouve à la statue du grand poète, il y en a un inhérent au bloc de marbre employé : ce sont des veines noires à la joue droite ; l'autre défaut et celui-là appartient à M ; Houdon, c'est la manière dont il a coiffé l'homme de génie qu'il nous représente. On la trouve fort bizarre, et avec raison. Pourquoi nous offrir Voltaire avec des cheveux et une bandelette qui les noue ? Cela donne à sa figure, surtout de côté, l'air d'une vieille sorcière ».

Le débat est toutefois bien résumé par le rédacteur des *Mémoires secrets* (publié en 1780) : « Le philosophe est assis, les mains appuyées sur son fauteuil, dans l'attitude du repos, et cette situation familière, excellente pour Voltaire placé dans l'intérieur du palais de la souveraine [Catherine II], ne semble pas assez noble au centre de sa gloire : il fallait que cet auteur immortel fût offert en poète au théâtre, en homme de lettres, au sanctuaire des muses ; à cela près, la tête est supérieurement traitée ; quant à la façon dont il est drapé, il en est résulté une discussion entre les gens de goût. Il est à la romaine, avec une robe consulaire, et les cheveux ceints d'une bandelette. Les partisans de cette méthode disent que Voltaire, appartenant à tout l'univers, doit être représenté dans le costume le plus généralement connu, le plus digne, que l'habillement français est maigre, mesquin, n'a pas les formes assez majestueuses, et conséquemment n'était pas convenable à cette figure. Leurs adversaires répliquent que Voltaire étant français, illustrant particulièrement sa patrie, il fallait le caractériser tel. Il fallait ne pas lui donner une chevelure dont il manquait, mais une perruque, un habit, ou sa robe de chambre et son bonnet de campagne à cornes, tel qu'on le lui connaissait : il serait ainsi, suivant eux, beaucoup plus intéressant. Je suis de cet avis, il ne faut point dans un pareil sujet aussi national sacrifier la vérité du fond à la grâce du faire. La première beauté c'est la vérité ».

- Le débat sur la sculpture de Houdon correspond à un moment où on célèbre les « Grands hommes » dans l'histoire la création artistique française. Houdon réalise ici une synthèse habile après les œuvres de Pigalle (*Voltaire nu*, marbre, 150 x 0.89, Paris, Musée du Louvre) et Pajou (*Buffon*, marbre, 1776, Paris, Musée d'histoire naturelle) dont on sait que le parti-pris héroïque donné au modèle était alors de mise.

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

ŒUVRE 7

Joseph Vernet, *Les abords d'une foire*, huile sur toile, 0.98 x 1.63, 1774.

Cette œuvre est abordée dans l'activité 2 « La promenade Vernet », texte descriptif inspiré d'un texte original de Diderot

Genre : paysage

Le sujet : cette œuvre de Vernet montre un paysage méridional imaginaire. Vernet connaît bien les paysages du Sud de la France, qui a grandi en Avignon.

Description sommaire : Au premier plan sont occupés des mariniers à décharger les bateaux. Des marchands et des marchandes, des saltimbanques, des mulets transportant femmes et enfants, dont l'un tient un moulinet, témoignent du dynamisme de l'ensemble. Au loin, on voit un pont à quatre arches contre lequel se dresse une forteresse. Derrière, la silhouette d'une montagne qui rappelle le mont Ventoux.

Histoire de l'œuvre : cette œuvre s'inscrit dans une commande faite par l'abbé Terray, alors qu'il devient contrôleur général des finances en 1769. L'œuvre est présentée au Salon de 1775 avec son pendant *La construction d'un grand chemin*, rendant hommage aux Ponts et Chaussées, nouvelle administration placée sous la direction du ministre Terray. Le tableau fut acquis par François-Xavier Fabre au marchand Montpelliérain Roger

Commentaire : ce paysage panoramique présente une grande ampleur et réunit un ensemble d'activités qu'on peut voir se tenir dans les foires. Le paysage présente une grande variété de plans où la lumière joue pleinement son rôle afin de conférer à l'ensemble une tonalité typiquement méridionale.

Thèmes et pistes pédagogiques :

Les sensations

La nature

Le paysage classique

La lumière

La perspective

L'homme et la nature

La maîtrise de la nature par l'homme

Les aménagements paysagers au XVIII^e siècle

Apport critique : Joseph Vernet est généralement un artiste apprécié, notamment de Diderot qui ne cesse de louer son génie et sa capacité à donner de la magie dans ses œuvres.

Pour le philosophe des Lumières, la magie en peinture consiste à faire vivre au spectateur une expérience sensible face à l'œuvre, pas seulement visuelle, mais bien physique. Pour lui, Joseph Vernet fait tout avec excellence. Ses paysages sont bien construits et l'œil se plaît à se promener, à s'égarer dans le panorama que l'artiste offre au spectateur. Il écrit à propos de l'artiste dans ses *Essais sur la peinture* (1765) : « ce n'est pas au Salon, c'est dans le fond d'une forêt, parmi les montagnes que le soleil ombre et éclaire, que [...] Vernet [est grand]. Le ciel répand une teinte générale sur les objets. La vapeur de l'atmosphère se discerne au loin ; près de nous son effet est moins sensible ; autour de moi les objets gardent toute la force et toute la variété de leurs couleurs ; [...] ; au loin, ils s'effacent, ils s'éteignent ; toutes les couleurs se confondent ; et la distance qui produit cette confusion, cette monotonie, les montre tout gris, grisâtres, d'un blanc mat plus ou moins éclairé, selon le lieu de la lumière et l'effet du soleil [...] ».

Et pourtant son avis a été autrefois plus nuancé, lorsqu'en 1767, il disait alors de Vernet : « tout ingénieux, tout fécond qu'il est, [il] reste encore bien en arrière de Poussin du côté de l'idéal ». C'est à partir du travail de l'artiste que Diderot va élaborer dès 1767 un long texte intitulé *La promenade Vernet*, dans lequel il va développer tout ce que l'œuvre de Vernet, dans sa manière de traiter le paysage, la lumière, l'atmosphère, lui inspire.

Présentée au Salon de 1775, le tableau des *Abords d'une foire* remporta un vif succès. En octobre 1775 dans le *Mercure de France*, on pouvait lire : « Le peintre de la nature, M. Vernet, s'est plu à nous rappeler, dans différents tableaux, les scènes les plus pathétiques de la mer en courroux, ou les moments les plus tranquilles et les plus délicieux d'une belle journée. Ses deux tableaux représentant l'un la construction d'un chemin, et l'autre l'abond d'une foire, ont, par la richesse de la composition, la variété et la vie qu'un pinceau spirituel a répandu dans les différents groupes de figures, transporté le spectateur au milieu de la scène représentée ».

D'autres auteurs ont en revanche opposé les *Abords d'une foire* à son pendant avec une certaine réserve, comme l'écrivain Louis Petit de Bachaumont. Dans *Le journal d'un observateur* (tome XIII) publié en 1780 on peut lire qu'il préfère *La construction d'un grand chemin* aux *Abords d'une foire* où, dit-il, « il y a moins de mouvement, [mais où la composition] est supérieure par un ciel plus vapoureux, plus aérien, plus vrai, en un mot ».

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

ŒUVRE 8

François-André Vincent, *Bélisaire, réduit à la mendicité, secouru par un officier des troupes de l'empereur Justinien*, huile sur toile, 0.98 x 1.30, 1776.

Le sujet : le sujet se fonde sur un ouvrage paru quelques années auparavant la création du tableau par Vincent. Jean-François Marmontel (1723-1799), publia en 1767 son *Bélisaire*, remettant ainsi au goût du jour cette histoire remontant à l'Antiquité romaine. Bélisaire, alors général de l'Empereur Justinien, est accusé à tort de conspiration et condamné par l'Empereur. Il est emprisonné, torturé, aveuglé, puis banni et réduit à la mendicité. Marmontel fait par cet ouvrage une apologie de la morale, de la tolérance ; il critique en réalité le règne de Louis XV. L'ouvrage est mis à l'index mais dans le même temps connaît un incroyable succès auprès des esprits éclairés.

Description sommaire : Bélisaire, vieillard aveugle dépouillé de tout, tient à la main gauche un bâton et s'appuie de la main droite sur un jeune homme qui, lui, tient un casque de ses deux mains. Dans ce casque un guerrier y dépose une pièce de monnaie.

Histoire de l'œuvre : œuvre signée et datée de 1776. Exposée au Salon de 1777, cette œuvre fait partie d'un ensemble de 15 œuvres exposées simultanément. Agréé depuis peu à l'Académie, le peintre veut éblouir par la qualité de ses envois de Rome. Fabre achète le tableau en 1828 et le lègue au musée qu'il fonde dans le même temps à Montpellier.

Commentaire : Vincent a su, par l'usage d'un cadrage très resserré à mi-corps, éliminer tout le superflu de la scène et ne garder que l'essentiel : les trois personnages fondamentaux de l'action sont réunis dans une composition d'une grande clarté. Le peintre a aboli ici volontairement tout repère spatial, scénographique, renforçant la présence massive des personnages. L'objectif consiste à concentrer toute l'attention de la scène sur le jeu des regards. Le légionnaire qui se tient à l'autre extrémité du tableau, faisant face à Bélisaire, porte un regard plein d'admiration envers cet homme qui fut autrefois chef d'expéditions militaires et que ses supérieurs avaient condamné injustement de conjuration. L'homme symbolise alors à lui seul les gloires passées et révolues, l'ingratitude et l'inconstance humaines.

Thèmes et pistes pédagogiques :

Néo-classicisme
Peinture morale
La figure du héros
La déchéance

Apport critique : Les critiques du Salon furent dans l'ensemble modérément satisfaits de l'envoi de Vincent et de tout son travail réalisé depuis Rome. Beaucoup de jeunes peintres exposaient alors au Salon de 1777 et Vincent y a été considéré comme étant largement « en tête » devant les autres (*Journal encyclopédique*, coll. Deloynes, t. XLIX, n°1334, p. 864). De la même manière on dit dans *La prêtresse ou nouvelle manière de prédire ce qui est arrivé* (coll. Deloynes, t. X, n°189, p. 970) que Vincent détient une belle « [...] énergie », et qu'il « [...] deviendra, sans contredit, un très grand peintre ; mais il ne l'est pas encore : ses principales têtes pourraient être plus nobles...Il se fie un peu trop à sa facilité ; mais on doit oublier ces petits défauts en faveur des beautés dont ces tableaux étincellent. Il dessine correctement ; il a le grand caractère de l'Histoire ; il drape d'un bon choix ».

Le Mercure de France indique : « c'était sans doute une entreprise difficile de nous représenter, après Van Dick, Bélisaire réduit à la mendicité. Nous avouerons cependant avec plaisir que le Bélisaire de Vincent a plus de noblesse, il est mieux drapé et on aperçoit encore, sous la draperie qui le couvre, une marque de son ancien état » (coll. Deloynes, t. X, n°1102).

Si l'on loue les qualités proprement plastiques du jeune peintre Vincent, on lui reproche son manque de créativité, sa retenue, sa froideur : « son Bélisaire recevant l'aumône a beaucoup de mérite du côté de l'exécution, surtout pour la précision des contours qui sont de la plus grande vérité ; mais la composition paraît bien froide lorsqu'on se rappelle ce même sujet par Vandick et Salavator rose. Le général des armées d'un empereur privé de la vue et après une longue prison réduit à mendier sa vie, est un événement si extraordinaire, si attendrissant que je m'étonne qu'il n'ait point échauffé la verve du jeune artiste » (coll. Deloynes, t. XLIX, n°1333, p. 795-796).

Même Diderot ne cache pas sa réserve : « [Vincent] est dans le caractère du sujet, les figures sont bien dessinées, les draperies bien jettées [*sic*], de beaux plis couchés avec finesse et sentiment [...], mais il est faible de couleurs, il papillote [...].

Suite page suivante >

L'Académie, le Salon et la critique d'art au XVIII^e siècle (niveau Lycée)

C'est là qu'un beau désordre devait être l'effet de l'art et qu'une scène tumultueuse est renfermée dans la profondeur d'un pied et demi. Si l'on se place parmi ces personnages, on craindra d'en être étouffé. Les chairs tiennent du parchemin ; les parties de masse ne sont ni assez grandes, ni assez séparées ; point d'effet ; une manière de faire, sèche, mais du sentiment partout [...] » (Salon de 1781).

Vincent est l'une de ces figures importantes qui ont réagi au rococo en s'inscrivant dans un nouveau courant émergeant en cette fin de XVIII^e siècle, le néo-classicisme, parfois encore déconcertant pour la critique. Vincent va être néanmoins par la suite dépassé par l'écrasant David au Salon de 1780, dont le néo-classicisme plus radical et engagé va lui définitivement remporter l'adhésion du public à la veille de la Révolution.