

Sur l'espace public de la peinture en France au XVIIIe siècle

Autor(en): **Poulot, Dominique**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie = Swiss journal of sociology**

Band (Jahr): **15 (1989)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-814722>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SUR L'ESPACE PUBLIC DE LA PEINTURE EN FRANCE AU XVIII^E SIECLE

Dominique Poulot

UFR des Sciences Humaines, Université de Grenoble II
Domaine Universitaire, B.P. 25 X - F 38040 Grenoble Cédex

"Avant 1789, David est un artiste singulier dans la mesure où il parvient à concilier la réussite académique avec la liberté". Ainsi Philippe Bordes a-t-il récemment résumé l'enjeu central de l'interprétation de cet artiste pour une analyse sociologique de l'autonomie artistique (Bordes, 1988a, 10 ; 1988b, 118 ; Van de Sandt, 1984-1985). Ce type de trajectoire mobilise en effet la réflexion actuelle sur l'académisme, attachée à comprendre "quand et comment une autonomie fondée sur un processus de relatif asservissement se transforme en une participation active à une sphère critique" (Jouhaud, 1988, p. 866, note 43)¹. La réponse la plus fréquemment fournie évoque une manipulation supérieure de la part de l'artiste de génie : "la méthode (de David), dit encore P. Bordes, est une stratégie toujours en éveil mettant à l'écart ses rivaux et déjouant les manoeuvres habituelles de la haute aristocratie pour le compromettre et le corrompre au moment où sa célébrité est à son faite".

Plus généralement, ce jeu paradoxal du privilège et de la liberté relève de deux explications contradictoires, l'une tenant qu'il y a bien "une émancipation du champ culturel à l'âge classique" (A. Viala), l'autre que "la formation du premier champ - espace social autonome mais protégé et asservi - (est) le résultat d'une rationalisation politique, (...) une riposte de la monarchie française" (C. Jouhaud). Un ouvrage important récemment paru² tente de renouveler cette étude de l'académisme pictural des XVII^e-XVIII^e siècles grâce à un traitement d'ambition exhaustive, attaché notamment à dénouer "l'énigme" davidienne.

I - Ce que dit Thomas Crow

Les deux conséquences majeures de l'installation de l'Académie, "corps intermédiaire entretenu par l'État, et chargé de maintenir un ensemble de

¹ Plus généralement, sur le thème du rapport aux pouvoirs, cf. Daniel Roche (1974) et Roger Hahn (1969) ainsi que S. Moravia (1968). Voir les réflexions de Marc Fumaroli (1983), repris dans *Le Mécénat en France avant Colbert*, Colloque CNRS, 1983, et Alain Viala (1985). Recension commode des travaux d'histoire culturelle dans Eugenio Di Rienzo (1980) notamment.

² Thomas E. Crow (1985). Auparavant, Thomas Crow s'était intéressé au cas des bourgeois-gentilhommes dans son premier travail de recherche (1976). Mais c'est surtout sa thèse sur David qui inaugurerait une méthode et la démonstration ici reprise (Crow, 1978).

règles" (1985, 25-28) sont la publicité des oeuvres et l'élaboration d'une doctrine de l'art. Désormais on pourra publiquement débattre de la noblesse de l'art, de l'échelle des genres, etc. (p. 31). Les livrets de Salons de 1699 et 1704 opposent le dessein académique (en appeler au jugement du public) au secret des cabinets privés (p. 37). Cette aspiration à un autre statut de l'art est étrangère à une élite nobiliaire qui, jusqu'aux années 1670 au moins, ne manifeste aucun intérêt pour l'histoire ou l'art de la peinture, comme elle ignore les classiques qui relèvent de la pédanterie bourgeoise, de la culture des maîtres d'école - sauf à goûter leurs travestissements mondains (pp. 69-72).

La clef de la démonstration tient en effet à la contradiction postulée entre les exigences culturelles de l'Etat absolutiste et les aspirations de la haute noblesse, incarnées dans le culte aristocratique de l'honnêteté³. "Les définitions du grand art proposées par l'Académie de peinture étaient essentiellement globales, intellectuellement universelles, et nationales dans leur propos, tandis que l'essence de tout art aristocratique réside dans son caractère exclusif, son souci de marquer les frontières, et son opacité volontaire aux étrangers" (p. 70). Le classicisme XVIIe siècle serait donc à l'opposé des attentes du privilège, qui recherche des métaphores du loisir et de la sensualité.

A la fin du XVIIe siècle, cependant, "le prestige et la lucidité intellectuelle qu'a conférés l'Académie à la peinture commencent à stimuler une façon nouvelle de collectionner, informée et systématique, presque inconnue auparavant". Roger de Piles incarne une "position flottante" qui l'amène à "affirmer la transparence de l'art à la connaissance et au discours en même temps qu'à lui résister" (Crow, 1986, 11). En 1699, avec l'appui d'Hardouin-Mansart il devient "le principal théoricien de l'Académie", tout en n'y exerçant guère d'influence ; grâce à sa participation au cercle de Pierre Crozat, "il est aussi lié à l'académie alternative dont Watteau était issu". Ainsi sa position dans le champ théorique de la peinture est-elle liée à sa situation socio-institutionnelle.

Le succès de la peinture de Watteau dans le monde aristocratique n'est possible que parce que le statut social de l'artiste, grâce à l'Académie, a cessé d'être commun, et lui permet de "représenter pour la première fois en termes visuels cet ensemble de valeurs et de comportements aristocratiques qui répondent à la catégorie de l'honnêteté" (p. 66). La fête galante est "moins une réaction cyclique au classicisme de Le Brun" que la figuration tardive d'une forme idéale de vie qui avait toujours existé en marge, voire à l'encontre des exigences de la Cour : aucun texte de l'époque de Watteau n'est plus

³ Thomas Crow paraît ignorer Jean-Pierre Dens (1981), qui mène une analyse tout à fait comparable du "bon air" des conversations du salon opposé au "trop étudié" (pp. 64-65 ; pp. 90-91). Plus généralement, sur "l'honnêteté", cf. le panorama commode de Jacques Revel (1986).

proche du ton de ses fêtes que la lettre de Voiture, écrite presque un siècle auparavant⁴.

Tandis que l'élite de la Régence joue aux forains contre les prétentions de l'Etat, Watteau s'approprie cette résistance pour renouveler une forme essentiellement élitaires : ce qui était potentiellement conscient dans les transgressions journalières de la foire le devient tout à fait, mais dans un art largement inaccessible au public. L'art de Watteau incarne "autant un refus de la modernité que son anticipation" (p. 79)⁵. D'où le paradoxe de "découvrir la marque de la vie publique précisément là où on l'aurait cherché le moins : dans un art qui semble opérer un retrait privilégié et privé, hors du monde des gens ordinaires" (p. 65).

Généralisant en effet l'analyse conduite à propos de Rabelais, Crow suggère que Watteau symbolise la fécondité du "croisement" de la peinture et de l'expression populaire (p. 66). Son successeur, Boucher, transfère au contraire cette iconographie dans la mythologie classique et la pastorale, coupant le grand art de tout rapport avec le rire festif. Mais à l'inverse du pessimisme de Bakhtine, qui voit, après Rabelais, s'éloigner toujours davantage les deux cultures, Crow conclut à une permanente fécondité, jusqu'aux avant-gardes contemporaines, de la tension entre "l'énergie de la rue" et la "culture élitaires, privée, exclusive" (p. 74).

Le concours de 1727 témoigne du souci de fonder la légitimité d'une politique de la peinture sur un espace public qui déborde l'Académie, voire d'annexer une haute bourgeoisie parisienne favorable à l'esthétique "patriotique". La même année le Palais Royal reçoit un nouveau catalogue, par Dubois de Saint Gelais, qui décrit la collection non plus topographiquement mais par ordre alphabétique des artistes exposés (pp. 40-41, 52, 80). Enfin la préface du livret de 1741, dont le ton d'égalité tranche avec la littérature antérieure, semble marquer une étape décisive : de l'exposition du duc d'Antin à la visite raisonnée des collections d'Orléans, et à l'évocation d'un public cultivé au Salon, se dessine une première publicité de la peinture. Plus que quelques années, conclut Thomas Crow, avant "le passage brutal de la critique d'art et du débat des conférences à la rue" (p. 82) : image toute "tainienne" des Origines de l'art contemporain.

Le débat nouveau sur le public des expositions renvoie désormais à la réflexion sur la hiérarchie des genres et son sens. Mieux, le statut (et l'origine sociale) des artistes, de ceux qui prétendent au noble idéal, devient prétexte à disputes, alors qu'aucun critique du XVIIe siècle n'eût songé à s'intéresser à la famille et au milieu des peintres (p. 107). Ces débats prouvent l'ambiguïté

⁴ Mais cette assimilation de la peinture XVIIIe au champ littéraire XVIIe, comme les analyses du théâtre de foire, sont très éloignées de leur point d'application. Cf. l'analyse du milieu littéraire classique procurée récemment par Alain Viala (1987), et la note critique de Ch. Jouhaud (1988, 849-866).

⁵ Pierre Francastel a une formule très proche (1963).

du concept de noblesse en peinture ⁶, entendu à la fois comme base de la théorie de l'art, de la revendication académique, et de l'ordre social. Puisqu'aucune partie du public ne peut réellement s'identifier à la noblesse du goût ⁷, le grand genre devient un "symbole de tout ce qui est élevé et moralement désirable", susceptible de faire l'objet d'appropriations diverses (p. 110).

Le milieu Pompadour - Tournehem et Marigny - entend restaurer le rôle des Bâtiments dans la pratique artistique, comme l'importance de l'Académie. C'est dire qu'il souhaite promouvoir une peinture d'histoire à finalités publiques, stylistiquement et moralement marquée par le classicisme du siècle précédent. Certes, la famille Pompadour est bourgeoise, liée aux milieux de l'élite financière parisienne, et plutôt favorable, dans son goût privé, à Boucher. Mais cette "incohérence" n'est qu'apparente : si "la classe sociale demeure d'une importance cruciale dans une analyse du *revival* des Bâtiments et de l'Académie au milieu du siècle, il serait naïf d'essayer d'assigner même quelque encouragement de style ou de thème particuliers à une seule classe".

L'alliance de Tournehem (la haute bourgeoisie de la banque et de la finance d'Etat), Bachaumont (l'aile intellectuelle de la noblesse de robe), et Caylus (la plus ancienne noblesse) illustrent alors la fusion des élites évoquée naguère par Denis Richet. Les arts visuels, langage privilégié de l'autorité absolue, font en effet figure de *koinè* ⁸ des anciennes et nouvelles élites. Tour-

⁶ Roland Mortier (1982), est ici le meilleur guide. L'auteur ne cite pas le texte de Diderot auquel R. Mortier a fait un sort et qui demeure sans doute le témoignage exemplaire de cette préoccupation : "L'art demande une certaine éducation ; et il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon. Nos grands artistes sont sortis des plus basses conditions (...)". D'où, a contrario, la force de David, dont l'auteur dépeint le milieu et la formation en rupture avec cette tradition d'humilité sociale et culturelle. Marc Sandoz (1983) fournit un bref résumé.

⁷ Voir les conclusions de Jean-Louis Flandrin (1986, 306-307) : "Personne, dans ces réflexions sur le goût, n'a émis l'idée qu'il pouvait être héréditaire et n'appartenir qu'à des personnes bien nées. En cette société d'Ancien Régime où les nobles ne se gênaient pas pour s'attribuer l'exclusivité du courage et revendiquaient le monopole des armes, ce silence paraît significatif : d'autres qu'eux pouvaient avoir le goût bon".

⁸ Le caractère exemplaire de la peinture dans le processus de croissance de la sphère publique tient, aussi paradoxal que cela paraisse, à son retard. "La lutte la plus dure pour faire droit au jugement du profane et pour faire admettre le public comme une instance critique a eu lieu, écrit J. Habermas, là où jusqu'alors un cercle de connaisseurs avaient rendu la compétence spécialisée solidaire d'un privilège social : à savoir dans le domaine de la peinture qui n'avait jamais été que destinée aux collectionneurs avertis de la noblesse, jusqu'au moment où les artistes se virent eux aussi contraints de travailler pour un marché" (J. Habermas, 1978, 50-51). L'Espace public suggère une évolution identique pour le littérateur et l'artiste, marquée par la conquête de l'indépendance, l'apparition de la critique, bref le mouvement des intérêts contre le secret du Prince ; "Le même processus qui transforme les oeuvres en marchandises et qui ainsi, mais alors seulement, fait de la culture un sujet de discussion, aboutit (...) à ce que le public ne puisse par principe jamais se fermer sur lui-même" (p. 48). Récit classique de cette "publicité" grandissante de l'activité artistique, rapportée à l'émancipation du statut artisanal, dans Peter Gay (1969, 227) ("as the artists' public multiplied and their social visibility increased, their status improved"). L'auteur signale "One subject that deserves far more research than it

nehem redonne légitimité et sérieux à l'exposition publique, qui redevient un lieu stratégique. Mais il doit aussi renouer avec la responsabilité académique en matière de corps doctrinal, soit, au-delà de ses propres préférences esthétiques, rétablir un espace discursif de l'expertise. Du fait d'une partielle privatisation de la critique et de l'histoire de l'art au début du XVIIIe siècle, il ne peut que se tourner vers les membres de l'ancien cercle Crozat⁹ : Charles Coypel, nommé Premier Peintre et les amateurs Bachaumont¹⁰ et Caylus. L'École des élèves protégés marque l'apogée de l'ambition de Tournehem. Mais l'image négative de Caylus, celle d'un anticomane rigide et pédantesque, reflète la résistance prévisible de la majorité des artistes à toute tentative de leur imposer une direction et des programmes (p. 113).

De fait cette brève fusion des élites ne résiste pas à la crise politique du milieu du siècle. Au Salon de 1747 le débat critique, virulent, tourne autour d'une collectivité incontrôlée, indéfinie, devenue l'enjeu principal : le public. "On trouve des porte-parole de presque tous les partis : Coypel et Cochin pour l'Académie, Tournehem pour la bureaucratie, Leblanc pour les intellectuels protégés, La Font¹¹ pour les amateurs indépendants, l'auteur de *Sur la Peinture* pour les apprentis insatisfaits et les agréés, Carmontelle pour la gauche pré-révolutionnaire, Diderot pour les Encyclopédistes. Chacun blâme l'autre groupe du déclin de la peinture sérieuse et des difficultés à la faire revivre" (p. 118)¹².

La mutation fondamentale tient à la politisation du connoisseurship (p. 122) sous l'influence d'un cercle de parlementaires autour de Bachaumont. Porte-parole de la nation contre un Roi corrompu par ses mauvais conseillers, ces premiers critiques non officiels se posent en défenseurs de l'héritage

has received is the growth of the museum - largely an eighteenth-century phenomenon", p. 6. Voir aussi Chartier R. (1986). Le schéma général de la sociologie a été résumé par Peter Bürger (1974) sous la forme suivante :

But ou fonction :	Art "sacral" Objet de culte	Art de Cour Objet de représentation individuel	Art Bourgeois Peinture de l'auto- compréhension bourgeoise individuel
Production :	artisanat collectif	collective	individuelle
Réception :	collective (sacrale)	collective (sociabilité)	

(version américaine, pp. 47-48).

⁹ Sur le personnage et sa collection, cf. M. Stuffmann (1968).

¹⁰ Georges Wildenstein a édité un passage exemplaire de Bachaumont (1961). L'aspect est repris par Rosalind Ingrams (1970). Sur le cercle de Bachaumont, cf. Robert S. Tate Jr. (1968). L'étude fondamentale est la thèse de Louis Olivier (1976). Voir aussi Louis Olivier (1975).

¹¹ Brève notice sur La Font dans Hélène Zmijewska (1970). Monographie très "datée" de Roland Desné (1957). Récente mise en perspective de Richard Wrigley (1983). Je n'ai pu lire le mémoire de maîtrise de P. Descourtieux (1978).

¹² Curieusement, c'est ici la seule référence à l'abondante littérature pro et contra l'académie. Voir Peter Gay, op. cit., p. 238 sq et Daniel Roche (1978) et sa contribution à *The Political Culture of the Old Régime* (1988).

artistique national dévoyé par le goût détestable et l'inculture des financiers et de la Cour. "Mariette, Caylus, Laugier imaginent une séparation des pouvoirs à la Montesquieu, les artistes soumis au pouvoir législatif d'amateurs éclairés représentant le public". Le règne de Louis XIV revêt une grandeur nostalgique, et le "public", la "vertu", la "noblesse", reçoivent un sens partisan, lié à la vraie religion (le jansénisme), comme à l'hostilité à l'égard de la Cour. Ainsi Crow reprend-t-il tout l'effort historiographique récent qui privilégie la coupure de longue durée léguée par le jansénisme à Paris ¹³.

L'administration, en dépit de son engagement dans la réforme de la peinture, fait figure d'adversaire de la grande manière (p. 125). Il n'est plus possible à l'Etat, ni aux artistes en corps, de contrôler les définitions de la peinture au sein d'un Salon devenu la scène de la dispute sur les références. surtout, l'Académie ne peut reconnaître le fossé révélé par La Font entre sa théorie artistique et les oeuvres de ses membres. D'où, avec Cochin, la répudiation de toute échelle des valeurs explicitement définie, de tout programme idéologico-artistique. C'était, en apparence, abandonner la légitimité à l'adversaire, en ne lui opposant pas de réplique officielle (p. 127).

Mais cette "tolérance" interdit de fait toute discussion sur l'oeuvre d'art. L'éclectisme de l'Académie est la seule riposte à une opposition fondée à la fois sur l'orthodoxie esthétique et sur le soutien de l'opinion publique. Au-delà, "Boucher et Cochin résistent bel et bien à la sphère publique, (car) la thèse de l'autonomie va à l'encontre des demandes de transparence et de discipline selon lesquelles s'articulaient l'existence et les intérêts d'un public éclairé" (Crow, 1986, 14).

Greuze, le premier, réussit à cumuler les bénéfices du succès public et de la conformité aux préférences des amateurs censés représenter ce même public. Ses premiers travaux furent "un élément-clef de la réponse de l'administration Marigny aux pressions de la sphère publique" (p. 138). En dissimulant ses emprunts à l'art académique il démontre qu'un art complexe et élevé peut toucher la foule (p. 147). Greuze paraît s'employer à donner la sensation d'une représentation "naturelle" au spectateur : d'où *l'absorption* du regard critique, symbolisée par l'enthousiasme de Diderot. Une telle manipulation annonce David, qui reprendra la tentative de Greuze de projeter l'image des malheurs domestiques de la classe moyenne dans l'antiquité romaine, assurant, grâce à cette contamination du "haut" et du "bas" le triomphe, dans le public et dans les milieux "éclairés" à la fois, des *Horaces* et du *Brutus* (p. 163).

L'échec institutionnel de Greuze n'est pas dû aux fautes de composition dans son tableau de réception à l'Académie, mais à la contradiction entre ses

¹³ Telle est la démonstration de Dale Van Kley (1975) : "In transforming the rather vague and abstract debates about the French constitution into a concrete movement against an identifiable enemy associated with the crown, the parliamentary struggle may well have crystallized an antimonarchical judicial ideology". Voir de même (1979).

prétentions et le rang modeste du *genre* dans la doctrine académique. L'épisode fournit enfin le premier élément d'une critique nouvelle et plus radicale de l'Académie. Car le discours sur l'artiste passe du récit d'une "invasion par surprise" au portrait du génie incompris, voire méconnu (p. 154). David, là encore, saura infiniment mieux que Greuze utiliser cette image idéologique du persécuté, afin de capitaliser à son profit les suffrages de l'opinion.

L'étape suivante, celle des années 1770, voit émerger une explication nouvelle de l'indifférence de la foule et de l'échec de la grande peinture : les limites de la pratique académique. C'est assimiler la faillite de l'exposition des oeuvres contemporaines à celle, plus générale, de l'ordre politique et social (p. 185)¹⁴. La thèse satisfait un milieu nouveau de jeunes peintres, davantage cultivés que leurs aînés, en rébellion contre le système académique.

Le paradoxe de la situation de d'Angiviller tient en effet à ce que son programme d'encouragement de la grande peinture¹⁵ fut accueilli par une réaction critique extrêmement politisée. "Mieux, comme l'éducation et la situation des jeunes peintres d'histoire avaient été améliorées pour répondre à cette politique ambitieuse (...) un David risquait davantage d'apparaître, c'est-à-dire un artiste qui puisse orchestrer l'opinion en sa faveur" (p. 235).

Telle est l'ambition des *Horaces* : loin d'incarner, comme le suggère Jean Locquin, la réussite exemplaire de l'enseignement académique, et l'aboutissement de la politique iconographique officielle, le tableau suscite l'hostilité des représentants de l'institution. Aux yeux de ses défenseurs, en revanche, l'oeuvre manifeste la distance qui sépare l'artiste académique, rompu au vocabulaire formel, au convenu des modèles, du talent original (p. 217). Un Carra reconnaît dans la peinture de David "le langage de la vérité", contre le servile métier de l'Académie (p. 227).

David, d'un milieu social relativement distingué pour un peintre, manifeste ainsi un *ethos* noble lié au rôle ambitionné dans la vie publique. L'Académie, trop liée aux corporations d'artisans, lui paraît alors un obstacle à abattre (p. 231). David fait donc figure d'aboutissement à un double titre : d'une part grâce à sa réussite d'artiste, capable de subvertir les valeurs artistiques établies et de "revivifier un genre moribond" (p. 254), de l'autre grâce à son succès considérable, dû à la fascination d'un "public d'opposants" (p. 254). "Exemple achevé de la dynamique qui sous-tend le passage de l'art dans

¹⁴ Wrigley R. (1983). Cf. Diderot : "Plus de Salon et le peuple, privé d'un spectacle annuel où il venait perfectionner son goût, en restera où il en est. Or, vous savez mieux que moi quelle est l'influence du goût national sur les progrès de l'art. L'art reste misérable chez un peuple imbécile. Il marche avec rapidité chez un peuple instruit. Et pourquoi chez le peuple imbécile s'épuiserait-il de fatigue et d'étude pour les applaudissements qu'il peut obtenir à moins de frais ? (Salon de 1769).

¹⁵ William Olander (Pour transmettre à la postérité..., p. 354) critique vivement la thèse de James A. Leith qui concluait à un art de propagande ; Régis Michel (1985, 118) évoque encore, en revanche, une "politique de l'image spécifiquement conçue pour les média du temps (salon, critique)",

la sphère publique", il incarne les débuts conjoints de la domination du public et d'un art moderne soumis au principe permanent de rupture.

II - Une histoire de la modernité

Trois moments déterminent donc cette histoire de l'espace public : la fondation de l'Académie, l'apparition d'un public-enjeu de discours avec la prolifération des libelles au Salon, enfin la constitution d'un public d'opposition, identifié à l'opinion publique à la veille de la Révolution, et qui adopte une "icône", la peinture de David. Le "public" est désormais prétexte à débats passionnés, au sein d'une critique d'art proliférante, que l'Académie et l'administration doivent tolérer. Bref, cet espace public, issu de la fondation académique, a connu une transformation décisive à l'initiative de l'administration, sous la famille Lenormand, qui eut pour conséquence d'exiger une plus large exposition des peintures et, indissolublement, une discussion publique des critères de réussite ou d'échec des artistes.

A chaque époque, l'artiste a pu jouer du public contre le commanditaire, de la culture basse contre la haute culture, pour s'assurer le succès, la légitimité académique, éventuellement faire fortune, mais surtout se réaliser, consciemment, comme artiste. "Le contrôle des matériaux de la haute culture par un public largement populaire lui permet de s'affranchir des limites du genre et de redéfinir ses capacités. Ce fut le cas avec Watteau et la catégorie de la fête musicale pastorale, alors secondaire ; avec Greuze et l'iconographie domestique de la peinture des Pays-Bas ; avec David et la peinture d'histoire classique. D'où, chaque fois, une participation croissante des intérêts artistiques les plus élevés à la vie politique" (p. 254).

Les deux moments-clefs de la constitution de la critique que sont l'épisode La Font d'une part, celui des pamphlétaires pré-révolutionnaires d'autre part, diffèrent ainsi par la présence ou non d'images adéquates. Dans la "critique des années 1740 et 1750, le langage et les références symboliques de La Font révélaient les codages de la propagande utilisée par les parlementaires dans leur dispute avec la Couronne. Le public visé existait en dehors du Salon ; mais en l'absence de toute toile significative incarnant la position critique, il était impossible de le mobiliser en public d'opposition. En 1785, au contraire, les *Horaces* tiennent lieu de signe de ralliement à l'intérieur de l'espace d'exposition" (p. 120). Le propos immédiatement polémique est de mettre en valeur (après Richard Wrigley) les exigences revendicatrices d'un public qui excèdent toujours les initiatives administratives et dont les artistes peuvent jouer.

Dans son souci de lier l'avènement de l'art moderne à la lutte contre l'Ancien Régime, aux mouvements de réforme et de contestation, Thomas

Crow reproche avant tout à la thèse de Jean Locquin¹⁶ de suggérer un consensus entre le public et l'administration pour tirer la peinture de la sphère du particulier - le style rococo, sensuel, voire érotique - vers les valeurs publiques - un revival du classicisme "élevé" et moralisateur. A ce schéma unanimiste, Crow souhaite substituer un procès dialectique, d'affrontement¹⁷ entre d'une part les efforts réformateurs de Tournehem et la critique de La Font (par ailleurs en désaccord) et d'autre part les succès de David auprès du public des années 1780.

Thomas Crow postule en effet une coïncidence entre les progrès, les retards, voire les reculs, de la publicité de la peinture et ceux de la modernité artistique. C'est que chez Crow la "modernité" en peinture engage une théorie de l'avant-garde issue des débats contemporains.

La modernité se résume au "caractère introverti et à l'indépendance de la peinture" (Crow, 1986, p. 15). L'auteur s'inspire largement, ici, des thèses du critique Clément Greenberg ; le moderne est vertueux, voire moralisateur : loin de dissimuler le travail, le matériau, il s'emploie au contraire à l'exhiber comme authentique, accordé à un penser vrai. Cette autonomisation de ses moyens dépend de conditions socio-historiques : "Dans une certaine mesure (...) jusqu'au XVIIe siècle il y avait une réalité conceptuelle universellement valide prête pour l'imitation, dont l'artiste ne pouvait altérer l'ordre. Le sujet de l'art était déterminé par ceux qui commandaient les oeuvres, qui n'étaient donc pas créées, comme dans la société capitaliste, pour la spéculation. Précisément dans la mesure où le contenu de son oeuvre était déterminé d'avance, l'artiste était libre de se concentrer sur son médium. Il n'avait pas à être philosophe, ou visionnaire, mais simplement artisan. (...) Son médium devenait de manière privée, professionnellement, le contenu même de son travail,

¹⁶ La thèse de Jean Locquin (1912) peut se résumer à cette proposition : "le triomphe de David, en 1785, n'est que l'aboutissement d'une lente évolution, la conséquence logique et attendue d'un mouvement d'idées longuement préparé, et, bien plutôt qu'un événement de nature révolutionnaire, une sorte de retour à la tradition classique momentanément abandonnée" (p. X). Bref, "une oeuvre de haute tension, comme le Serment des Horaces, par exemple, irréalisable dans l'état de l'Ecole française au milieu du siècle, sera devenue possible et, en un certain sens, nécessaire, en 1785". Rappelons que l'ouvrage fut l'initiateur d'une histoire sociale (E. Gombrich, 1986). Pour un clair exposé de la position de Gombrich, cf. Eveline Pinto (1985).

¹⁷ La critique de Norbert Elias (pp. 53 et 70) porte de même sur l'image trop cohérente du classicisme artistique procurée par le sociologue. Th. Crow oppose le conflit d'intérêts entre le Prince et les élites nobiliaires à l'image d'une modernisation des conduites culturelles menée en collaboration étroite par l'administration monarchique et les élites de la société d'ordres. La critique paraît ici d'autant plus injuste que N. Elias désigne sous le terme de "romantisme aristocratique" la "valorisation nostalgique ou utopique d'une vie nobiliaire, ancienne, libre, indépendante, naturelle". Dans l'avant-dernier chapitre de *La Société de Cour* il brosse le tableau des représentations de la résistance de la noblesse aux contraintes de la vie de Cour, à travers la lecture de l'*Astrée* (pp. 279-284 de la dernière édition, Paris, 1987).

de la même façon qu'il est, aujourd'hui, publiquement, le contenu du travail de l'artiste" (Greenberg, 1987, 165) ¹⁸.

Ce concept d'art autonome "comme refuge contre la domination" entraîne selon Crow "une marginalisation forcée de la vocation artistique" (Crow, 1986, 15). David et Courbet "ont affirmé leur recherche formelle en s'opposant aux conventions de l'époque, en faisant de leur peinture le lieu d'un débat sur la signification d'une culture d'élite". Car "les qualités formelles qui passent à juste titre pour devancer l'avènement du modernisme (...) sont destinées à un autre public, aux profanes exclus du monde de l'art". "Le fait que l'artiste s'adresse au groupe traditionnellement exclu se confirme dans la franche hostilité des visiteurs habituels, que vient renforcer, en une sorte de cercle vicieux, la réaction très favorable du public illégitime". La modernité se définit donc par la rencontre d'un art en rupture avec l'institution académique, ou plus largement l'image dominante du champ de la peinture, et d'un public assimilé à l'opposition politique : "jusqu'en 1848, il y eut une avant-garde politique bourgeoise prête à agir, le cas échéant, et une peinture subversive qui n'attendait qu'une occasion de s'exprimer" (Crow, 1987, 32) ¹⁹.

C'est sans doute là projeter abusivement dans le passé une rupture ultérieure, l'événement décisif de la modernité : l'échec de la critique à comprendre et apprécier les formes nouvelles, au moins jusqu'à l'ultime quart du XIXe siècle. Comme l'a remarqué Francis Haskell (1987), l'"avant-garde" en découle directement, et l'idée qu'"une hostilité instinctive à l'art contemporain est le terreau nécessaire à l'art authentique" ²⁰. Parallèlement, la critique reçoit pour tâche de "trouver la dynamique de la création collective et, si possible, comment agir pour accorder la production artistique aux besoins et aux comportements présents" (Geertz, 1986a, 137). La thèse de Thomas Crow, sous bien des aspects, s'inscrit dans cette vulgate historiciste du progrès de l'art.

Elle participe d'une historiographie de la peinture devenue le champ clos de l'affrontement entre "les révisionnistes qui tentent de construire une tradition contre-révolutionnaire significative en réhabilitant la peinture narrative et anecdotique du Salon et de l'Académie jusque là négligée" (Flax, 1984,

¹⁸ On peut regarder la thèse de la spiritualisation du matériau dans l'art moderne, chez Günther Bandmann, comme une variante de cette généalogie de l'abstraction (Cf. Pierre Vaisse, 1987).

¹⁹ Voir, plus généralement, la mise au point de Donald D. Egbert (1967).

²⁰ "Critical innocence has now been lost. (...) Much hatred survives and will continue to do so for fifty years and more, but it has lost intellectual energy or even moral justification. The acknowledgement that there had been a war, but that the critics had (so to speak) lost it and that it was in any case now over, is perhaps the single most important prelude to the development of what we now think of as modern art".

18)²¹, et les défenseurs de la tradition moderniste. Le mécanisme banal d'appropriation ou de dévaluation des oeuvres de l'histoire de la peinture par chacune des deux approches dépasse ici la tentative d'annexer les "pionniers"²² pour tenter une relecture "moderniste" des XVIIe-XVIIIe siècles. Certaines de ces entreprises ont connu un large succès, au point d'influer directement sur le paysage artistique contemporain. L'histoire sociale de la pédagogie académique et de la carrière artistique à l'époque des impressionnistes procurée par Albert Boime en fournit l'exemple le plus marquant. On sait qu'à l'encontre d'une légende héroïque, Boime veut montrer que les mouvements indépendants ne firent que déplacer l'accent de la phase d'exécution - fruit du métier et d'un processus intellectuel - à celle de conception - l'esquisse, spontanée et sincère -, deux moments de la création traditionnellement isolés et reconnus par l'Académie. On les accuse de choisir la facilité au détriment du fini dans le seul but d'accroître leur production et de dissimuler les faiblesses de leur métier. Boime tente ainsi de lier changement des attitudes et rupture du cursus classique de l'artiste en empruntant à C. et H. White leur schéma d'un passage du système académique au système marchand, dans un contexte d'inflation des oeuvres et des rapins. Au-delà d'une lecture polie des historiens, certains gênés par le révisionnisme de l'auteur, cette remise en cause reçut une réponse enthousiaste des peintres attachés à la figuration et de jeunes marginaux tentés par des sujets contemporains, politiques ou sociaux, en reniant l'hégémonie abstraite. Le succès pécuniaire de l'art académique sur un marché de l'art avide de nouveautés retentit par la suite sur la cote du livre qui, débarrassé de l'ignominie naguère attachée à son objet, devint la Bible d'un art relégitimé. L'ouvrage de Boime revendique d'ailleurs ces effets dans la préface de la nouvelle édition (1986).

Au-delà de la démarche téléologique d'un défenseur du modernisme, la thèse tient à la mise en relation de "certaines formes de discours collectif et de comportements", désignées comme *le public*, et des classes sociales réelles, ou sous-classes, le medium du peintre étant défini comme "la capacité de son public à comprendre les tableaux" (p. 137).

Le "public" évoqué se compose de trois éléments : "la parole, l'imprimé, l'exposition ouverte" (p. 40). L'historien ne dispose en effet que de représentations du "public", dont le statut demeure problématique (pp. 102-103).

²¹ D'une manière générale, l'histoire de l'art apparaît aujourd'hui, de plus en plus nettement, comme une histoire des idées, voire des stratégies discursives ; certains lui reconnaissent même une totale autonomie par rapport aux oeuvres dont elle est censée rendre compte... Bref, "le langage de la critique d'art devrait être considéré indépendamment de l'oeuvre qu'elle étudie ou dépeint, plutôt que de manière inhérente à celle-ci" (Flax, 1984, 20). Voir aussi David Carrier (1987) : "like the artist, the art historian is creative" (p. 165). Des formules similaires se rencontrent chez Hans Belting (1985). Voir, sur le cas français, le panorama procuré par Pierre Vaisse (1981), et surtout (1987). La critique la plus aigüe de l'interprétation "whig" de l'histoire de l'art - architectural pour l'essentiel - et de sa "perspective hégélienne holistique" est due à David Watkin (1979, 106).

²² On sait qu'Emil Kaufmann (1933) a donné une lecture de l'architecture néo-classique qui assimile l'oeuvre de Ledoux et de Boullée à un protostyle international.

Commentant le manuscrit de Rou, exemplaire de la "littérature subalterne" de l'art sous l'Ancien Régime, Crow note que cette voix "est une représentation de la perception populaire, non la chose elle-même, insaisissable". De même, Cochin ou Coypel, lorsqu'ils décrivent l'incohérence et l'inattention de l'assistance populaire, en tirent argument pour prouver que celle-ci ne s'intéresse qu'aux erreurs et aux défauts de la peinture contemporaine (le goût de l'illusion, de la présence physique des choses, des images de la vie quotidienne...).

Dès lors, cette étude de "l'espace public" de la peinture peut négliger toute étude éventuelle de l'appropriation du spectacle du Salon par la foule parisienne et se borner à une frange numériquement insignifiante des images produites - les chefs d'oeuvre de la peinture d'histoire - et à la politique officielle de "travaux d'encouragement", elle aussi quasi négligeable du point de vue pécuniaire²³. L'effort présent des historiens pour inventorier la production et la consommation de masse des images, comme les recherches conduites sur l'espace marchand de la peinture, sont négligés²⁴. L'auteur évoque seulement le monde du théâtre et de la foire où se mènent des luttes parallèles contre le monopole et le privilège²⁵. Bref, le public n'intervient en vérité que comme catégorie stratégique.

L'évocation du contexte populaire n'est pas destinée à produire une histoire de l'oeil au XVIIIe siècle - à la manière dont M. Baxandall, par exemple, définit l'oeil du Quattrocento à travers le panorama de la vie quotidienne, spécialement les figures de la danse, l'usage d'un savoir mathématique ou l'estimation des volumes chez les marchands. De même, aucun parallèle suivi n'est esquissé avec les formes littéraires : les rapprochements opérés sont fugitifs ou banals, toujours sur le schéma de Bakhtine, de subversion de la haute culture par la plus basse (La Capra, 1985a. Tableau de l'historiographie générale dans Grinberg, 1974).

C'est là, proprement, le ressort même de l'interprétation : le rapport entre la haute culture - identifiée à la culture dominante - et la "basse" culture,

²³ Cf. la comptabilité de Barthelemy Jobert (1987, 9) : les travaux d'émulation représentent 0.3 à 0.4 % des dépenses totales des Bâtiments sous Louis XVI. Depuis 1774, d'Angiviller s'est par ailleurs employé à restaurer l'ordre des finances de son administration.

²⁴ Olivier Bonfait (1986) vérifie la thèse soutenue par K. Pomian (1979) : "au début du siècle le regard se pose en premier lieu sur le sujet, après 1750 sur le peintre" (p. 35). Parallèlement, la collection devient "signe distinctif d'une élite savante et mondaine". L'auteur aurait pu citer la pièce de Chéron, *Le Tartuffe de moeurs* (1789), qui met en scène un noble ruiné, Florville, vendant sa collection de portraits d'ancêtres à un parvenu, Sudmer. Un tableau de l'évolution des collections et des ventes est dû à Iain Pears (1988), que je n'ai pu lire.

²⁵ "Le soir de la prise de la Bastille, Plancher-Valcour - qui bientôt signera ses articles dans le *Journal de la Montagne* de son nouveau nom Aristide Valcom - déchire le rideau de gaze - belle invention de l'esprit de chicane des privilégiés - qui séparait la scène de la salle du Théâtre des Délassements-Comiques qu'il avait fondé sur les boulevards et ne pouvait exploiter qu'à cette condition" (Pierre Frantz, 1988, p. 383). Voir plus généralement Robert M. Isherwood (1986).

celle des dominés, gouverne l'intrigue. Th. Crow se fonde sur la conception de Bakhtine d'une culture orale, populaire, quasi intemporelle mais, tandis que son statut était "relativement hypothétique" chez ce dernier (D. La Capra), elle devient ici la clef de l'histoire car cette opposition binaire est manipulée par certaines élites contestatrices (ainsi dans l'oeuvre de Watteau). Le goût d'un milieu commanditaire pour tel aspect du "bas" et le souci, ensuite, du peintre d'y satisfaire en capitalisant simultanément un succès populaire en sont les ressorts.

Bref, l'histoire culturelle repose ici sur le concept du clivage de deux cultures, populaire et élitaire, et l'idée d'un transfert de thèmes ou de traitements gouverné par des considérations de stratégie (deux postulats aujourd'hui critiqués par les historiens de l'appropriation culturelle).

On reconnaît, outre l'influence de Norbert Elias et de M. Bakhtine, l'utilisation implicite des travaux de J. Habermas²⁶. Enfin l'emprunt à l'archéologie des systèmes de pensée, spécialement à la description de l'aspect disciplinaire d'un savoir, tirée de *Surveiller et punir*²⁷, est évident.

Fondamentalement, en effet, l'analyse reprend la critique "pessimiste" des Lumières, chère à Michel Foucault, qui adopte l'image de la modernité comme "invention de formes nouvelles et plus efficaces de contrôle sur la vie des individus" (Rajchman, 1987, 83). L'organisation de la peinture au sein d'un espace unique, le Salon, répond autant à un mouvement de "claustration ou de réclusion" qu'à "l'équation entre connaissance et pouvoir"²⁸. La création de l'Académie de peinture joue ici, toutes proportions gardées, le même rôle que l'institution de l'Hôpital général dans *l'Histoire de la Folie* ou de la prison dans *Surveiller et punir*. Devenue "objet de connaissance" la peinture "permet l'intervention systématique de l'autorité politique". Bref, l'histoire de la peinture jusque là conçue comme émancipation de la société civile, liée à la critique des Lumières, contre toutes les formes anciennes de domination, se révèle "une nouvelle soumission à des formes de discipline plus envahissantes sous les dehors publicitaires qui les présentent comme (...) libéralisatrices" (Crow, 1986, 9-10).

²⁶ Le meilleur résumé du concept de "sphère publique" chez Habermas est son article d'encyclopédie sous le même titre (1964) traduit ensuite (1982). Le concept s'oppose à celui de "public" entendu comme une foule d'individus assemblés, comme au concept "public" de la tradition, puisqu'il désigne une sphère conçue classiquement comme "privée", celle de l'opinion et non du gouvernement. Il ne s'agit pas, enfin, dans la perspective de l'auteur, de faire oeuvre d'histoire sociale ; mais de construire un modèle de normes et de modes de comportement qui rende compte du fonctionnement même de l'opinion publique. Cet idéaltype inclut un accès général, l'élimination de tous les privilèges et la découverte de normes générales et de légitimations rationnelles.

²⁷ Le compte-rendu de Ewa Lajer-Burcharth (1986) relève une influence de la sémiotique de Julia Kristeva qui nous paraît singulièrement étrangère à l'ouvrage.

²⁸ L'inspiration foucauldienne est particulièrement nette dans une "glose" de l'ouvrage principal (Crow, 1986, 9-10).

L'Idée de la perfection de la peinture (1662) de Roland Fréart de Chambray, "le premier ouvrage d'esthétique de la peinture publié en France", résume l'ambition académique en liant étroitement le renouveau de l'art français à un espace public du jugement - comme au temps d'Apelle. C'est affirmer la "tendance disciplinaire", puisque "la démocratisation par ouverture au public sera le moyen le plus efficace de faire valoir une norme unique définissant le sérieux et la fonction signifiante de la forme dans les arts". En dernière instance, la conjoncture politique rend raison de cette nouvelle formation idéologique : "La logique de l'argument de Chambray est celle de l'absolutisme lui-même qui consolide son autorité centralisée par la dé-légitimation des centres de pouvoir existant, dispersés, dans l'Etat. L'absence d'institutions représentatives prévient toute tentative d'organiser une contre-revendication des intérêts de la nation. (...) Dans les années 1660 la convergence est importante entre l'administration Colbert et l'aile la plus engagée dans la théorie de la communauté artistique parisienne" (p. 31) (bref panorama de Anne Reinbold - 1985 -).

En conséquence, tout déclin relatif des pouvoirs de la monarchie, au profit d'une plus grande "liberté", conduit à une moindre visibilité des principes esthétiques, partant à un rétrécissement de l'espace public. Ainsi la dispute des Poussinistes et des Rubenistes apparaît-elle négative dans son résultat, puisque chaque "progrès" de l'éclectisme entraîne un recul du débat sur la peinture (pp. 35-36). L'attachement de l'Etat à son monopole culturel, bien loin de n'être qu'"absurdement répressif" à l'égard des initiatives d'entrepreneurs de théâtres ou de salons d'exposition, est facteur de modernisation : "il exige, potentiellement, un accès libre et démocratique (...) et, s'il renforce les privilèges existant, il travaille en même temps contre le principe de ce privilège, c'est-à-dire la division culturelle"²⁹.

Un discours commun ne se développe donc que par l'activité centralisatrice et l'effort de définition de l'administration royale et de l'Académie. La juxtaposition de pratiques hétérogènes, étroitement limitées, enkystées au sein de la société d'ordres, fait place, progressivement, à un espace universel et à une "communauté médiatrice de spectateurs désintéressés et informés" (p. 79). Ce concept de public intimement lié à celui de savoir pictural, qui permet seul le débat critique, est enfin indispensable à l'émergence de la collection moderne.

²⁹ Un excellent résumé des paradoxes du privilège est fourni par William H. Sewell (1985, 1983, ch. III "L'abolition du privilège", pp. 95-131). Voir parallèlement la thèse de Marc Raëff, pour qui l'idéologie de régulation totale de l'Ancien Régime se révéla un facteur important de modernisation (1975). En fait la thèse exigerait un examen du monde marchand de la peinture : ventes, cabinets, etc. En 1787 le marchand Jean-Baptiste-Pierre Le Brun fait construire une salle d'exposition à éclairage zénithal très vite célèbre : "Lorsque Le Brun offrit cette salle aux jeunes peintres qui, chaque année, avaient l'habitude d'exposer en plein air, place Dauphine, il dit lui-même : "Nous croyons que cette salle pourra servir en quelque sorte de dédommagement aux élèves et aux amateurs jusqu'à ce que le superbe Museum du roi étale un dépôt permanent et constant". C'est là que Le Brun présentait, pour la vente, des cabinets d'amateurs et ses propres collections (G. Emile Mâle, 1956, 375) ; à compléter par Colin B. Bailey (1984).

Jusqu'au XVIIIe siècle la collection n'existe pas : "l'intérêt pour la peinture et la sculpture est rarement distingué de l'acquisition d'autres objets, rares ou précieux" (p. 29). Seul le "genre de conscience publique stimulée par les expositions de la Place Dauphine et fixée sur la vision d'une culture artistique unifiée" permet le statut du collectionneur moderne (pp. 84-86, 100-101). La collection définie comme anticipation du goût collectif requiert en effet l'approbation publique de ses choix.

Thomas Crow tient toutefois que "le public du Salon, ni articulé, ni indépendant ou potentiellement résistant à l'égal du public contemporain, ne parvint jamais à acquérir une reconnaissance" : le caractère "rigoureusement corporatif de la haute culture d'Ancien Régime" lui interdit toute prétention à la légitimité. De surcroît, le Salon réunit un public instruit, connaisseur, capable d'appréciations sophistiquées, et un public de masse, populaire, admirateur des genres les plus bas, à l'encontre de la doctrine académique (p. 254). Dans cette perspective, l'hostilité de l'Académie et de l'administration à l'égard de la revendication de musée témoignerait du dessein de substituer au projet d'éducation du public une vue de divertissement. Mais finalement des raisons financières interdiraient l'ouverture du Museum avant la Révolution : c'est ici reconduire la vulgate³⁰.

III - Herméneutique et sociologie de l'académie

Le propos de Thomas Crow témoigne de deux transformations majeures du paysage des sciences sociales : d'une part la diffusion de l'herméneutique, devenue la pratique intellectuelle quasi dominante, d'autre part la crise de la modernité. Aujourd'hui, dans une perspective de compréhension "ethnographique", "l'espace public de l'art devient une expression symbolique à examiner à chaque moment et dans chaque société par le lien de la pensée au travail artistique, ses conséquences et son sens" (Clifford Geertz, 1986a, 34)³¹.

³⁰ Le recours de Thomas Crow à l'explication pécuniaire banale est en contradiction avec son affirmation de la page 197 : "D'Angiviller s'était assuré d'une base financière beaucoup plus solide (que ses prédécesseurs) pour son projet ambitieux de peinture d'histoire. Ceci lui permettait de poursuivre son programme sans amoindrir son indépendance administrative ou ses ressources matérielles". Il s'agit là de l'interprétation classique, résumée par Marie-Catherine Sahut : "Deux inconciliables, la pénurie d'argent et la recherche de la perfection, vont empêcher la réalisation du projet d'Angiviller" (*Le Louvre d'Hubert Robert*, catalogue, p. 15). Et : "lorsque la Révolution éclate, l'édifice est consolidé et fiable. Il ne restera plus au nouveau gouvernement qu'à utiliser l'espace, ce que, plus pragmatique, il fera dans l'immédiat, avec sobriété". Sur les problèmes financiers à la veille de la Révolution, cf. Michel Morineau (1980).

³¹ Tableau d'ensemble par G. Gusdorf (1988). Selon Clifford Geertz, la présente "refiguration de la pensée sociale" s'éloigne "d'un idéal d'explication des lois et des exemples pour se tourner vers un idéal de cas et d'interprétations" : "l'explication en vient à être vue comme devant relier l'action à son sens plutôt que le comportement à ses déterminants" (Geertz, 1986a, 46). L'influence des idées anthropologiques sur l'étude des systèmes culturels est étudié par Ronald G. Walters (1980) et Theda Skocpol (1985, de manière très critique, p. 90).

Comme l'a récemment résumé Norman Bryson (1987, 112), l'argument de l'histoire sociale de l'art, dans sa forme actuellement radicale, "est que l'oeuvre n'a, en fait, aucune existence en dehors des conditions spatiales et temporelles de sa réception, qu'on ne peut abstraire de la matrice changeante des expositions une Image". Le "sens aigu de la façon dont ce qui est vu dépend du lieu d'où il est vu et de ce avec quoi il est vu" fournit en effet le cadre de la refiguration de la pensée sociale. D'où l'abondance des essais d'herméneutique, dont aucun ne peut s'accorder avec l'autre au sein d'une discipline bien définie : la "stricte séparation entre la théorie et les faits" devient radicalement insoutenable "quand l'explication (...) relie l'action à son sens"³².

Si l'on recense, avec Clifford Geertz, trois "analogies" principales dans les "genres flous", le champ historiographique récent de la peinture du XVIII^e siècle français se répartit entre la métaphore du *texte* (Norman Bryson, 1981³³), l'analogie *théâtrale* (Michael Fried), et la figure du *jeu* (Thomas Crow). A l'égal de ce dernier M. Fried entend montrer la part active prise par le public dans la mutation du style pictural. Mais à l'inverse de sa définition (le public est un universel, une catégorie quasi ontologique dont seul l'art moderne tient compte), celle de Crow est à la fois sociologique et stratégique. De surcroît, Fried évoque une permanence de l'effort pictural vers l'"absorption" qui ne peut convenir à la thèse dialectique de Crow.

Selon le premier, en effet, la critique d'art française - essentiellement en la personne de Diderot -, attachée à "s'absorber" dans la peinture, loue continuellement les images capables de procurer le même oubli de soi au spectateur. Les oeuvres des années 1770 et 1780 traduisent l'émergence d'un ensemble de techniques destinées à neutraliser la menace de théâtralité (ainsi pour le *Bélisaire* de David en 1782)³⁴. Norman Bryson, suivant en cela J. Locquin, reconnaît en revanche dans ces toiles un didactisme tout à fait étranger, pour

³² Geertz (1986c). L'auteur définit le but comme étant de "rendre obscurs des sujets intelligibles en leur apportant un contexte qui renseigne" (pp. 189-190).

³³ L'herméneutique de Norman Bryson emprunte à Roland Barthes et Arthur C. Danto les schèmes de la linguistique et de la sémiologie pour construire un modèle d'interprétation, à deux pôles, de la "discursivité" à la "figuralité" (1981, chapitre 1 : "Discourse, figure").

³⁴ Michael Fried (1980). Dans ses deux essais fondamentaux sur le drame, Diderot (1757a, 1757b), rapproche les buts de la peinture et du théâtre. Il appelle de ses voeux un théâtre qui offrirait au spectateur autant de "tableaux réels" qu'il y aurait de moments favorables (Diderot, 1968, 90). Le théâtre se purgerait ainsi des effets artificiels pour s'incorporer les émotions authentiques de la grande peinture, elle-même réformée : "Diderot held that the actual influence on painting of traditional theatrical conventions had been catastrophic, and called for the reform of the theater through a conception of the pictorial which (...) affirmed as never before the radical primacy of dramatic and expressive considerations" (p. 81). A l'encontre de la démonstration de Fried, qui lie la production picturale à la critique, une autre interprétation insiste sur l'autonomie du discours critique sur l'art. De ce point de vue, Neil Flax distingue deux types, "formaliste" (Goethe) et "fabuliste" (Diderot) de critiques. Si la méthode "formelle" l'emporte, favorisée par l'institution du musée, c'est avant tout parce qu'elle s'applique mieux à tous les objets possibles, qu'elle est susceptible d'une approche systématique, qu'elle peut enfin être reproduite et enseignée (article cité, p. 20).

ne pas dire contraire, à l'art "d'absorption" des années 1750-1760³⁵. Leur caractère théâtral requiert la présence d'un spectateur, que la simple exposition de la vertu éduquera : "le spectateur doit assumer la position d'un 'agent moral'" (Bryson, 1981, 211-212, 237)³⁶.

Fondé sur l'analogie ludique, l'ouvrage de Crow témoigne d'"un sens fort de l'ordre formel des choses mêlé à un sens également fort de l'arbitraire radical de cet ordre" (Geertz, 1986b). L'obéissance aux règles et la recherche d'avantages à se répartir au moyen de diverses manoeuvres sont censées organiser l'activité des sujets, dessinant un machiavélisme généralisé.

La figure centrale est ainsi celle de la manipulation. Pour ne prendre que le début du récit, les conférences de l'Académie sont décrites comme ayant "un objectif immédiatement pragmatique : décourager les hommes des corporations plus frustes" (p. 26). Le voyage à Rome fait figure de "manoeuvre défensive" du même ordre, car il assure que "les futurs responsables de l'Académie seront formés au sein d'une communauté internationale (...) éloignée des pressions de clocher du marché domestique" (p. 28). Quand l'Etat oblige l'Académie à tenir des séances publiques fréquentes c'est afin de la mieux contrôler (p. 33), etc. Cet esprit constant donne souvent à la démarche une allure quasi policière ; il s'agit de chercher à qui profite tel tableau, ou comment tel artiste peut satisfaire son genre d'ambition (David et les Horaces, p. 235). De là provient directement le défaut épistémologique le plus évident, l'attribution aux acteurs (et d'abord aux peintres) des opinions sur leurs oeuvres de tel ou tel critique. Si l'on n'accepte pas la thèse d'un David précocement "engagé" contre le régime, cette histoire de l'espace public de la peinture perd la légitimité téléologique à laquelle elle se veut soumise.

Simon Schama (1981) a ainsi dénoncé la démonstration conduite comme un syllogisme. On constate en effet :

- a) David peint un tableau que quelques critiques trouvent dérangent (sans que leurs raisons stylistiques et polémiques soient identifiables les unes aux autres).
- b) Parmi ceux qui embrassent ensuite la cause révolutionnaire se trouvent d'anciens admirateurs de cette toile.
- c) David devient un militant et incorpore rétrospectivement les *Horaces* dans le canon de l'art patriotique.

³⁵ La recension critique par Norman Bryson (*Journal of Modern History*, 53, 4, décembre 1981, 702-705) insiste au contraire sur le triomphe, dans les décennies 1770-1780, d'une peinture moraliste et théâtralisée, avec Peyron, Vincent et, bien sûr, David.

³⁶ La commande de d'Angiviller "shows the idea of the arts as propaganda in all its disconnection from neo-classicism, and almost from any style. All the styles are equivalent, because pedagogic concerns take precedence over stylistic ones" (p. 215).

De ces trois propositions Th. Crow déduit, abusivement, que l'intention du David de 1785 était d'attaquer l'Ancien Régime, et que le statut historique objectif de la toile est de figurer l'arrivée de la bourgeoisie sur la scène politique. Dans ce dernier ouvrage, l'auteur a prévu ce type de critique (p. 220). Mais il y succombe plus loin (pp. 250-251), emporté par sa démonstration à la Bakhtine. Il constate en effet que :

- a) Pierre critique le *Brutus* en l'assimilant de manière méprisante au théâtre forain de Nicolet.
- b) David est ainsi la cible d'attaques esthétiques qui l'accusent de rechercher le plus large public possible au détriment de la grandeur de sa peinture.
- c) Le succès des spectacles forains menace la *Comédie* officielle et donc le privilège royal.

Il en déduit que David permet l'appropriation de la grande peinture, privilège de la haute culture, par un public illégitime, inaugurant un appel de l'artiste aux masses déjà séditeux. Outre d'un court-circuit de la démonstration, cet exemple témoigne aussi d'une utilisation abusive du détail biographique : l'anecdote est au principe de la vraisemblance démonstrative.

C'est que l'analyste fait abusivement communiquer des domaines distincts, au mépris de la spécificité du champ du Salon et de l'Académie. "Un champ, selon la définition classique de P. Bourdieu (1987, p. 16)³⁷, est un univers dans lequel les caractéristiques des producteurs sont définies par leur position dans des rapports de production, par la place qu'ils occupent dans un certain espace de relations objectives. A l'opposé de ce que présuppose l'étude des individus isolés (...) les propriétés les plus importantes de chaque producteur sont dans ses relations objectives avec les autres, c'est-à-dire hors de lui, dans la relation de concurrence, etc.". La question préalable de la "production de la croyance", notamment, est toujours postulée résolue chez Crow, qui semble supposer un public spontanément enclin à "jouer le jeu".

BIBLIOGRAPHIE

BAILEY Colin B. (1984), "Lebrun et le commerce d'art pendant le Blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire", *Revue de l'Art*, No 63, 35-46.

BELTING Hans (1985), "La fin d'une tradition ?", *Revue de l'art*, No 69, 3-12.

³⁷ Voir aussi la commode définition du "champ" (1984, 82). De même que la démonstration générale fait largement appel à la chronologie politique, à l'englobant social, à l'encontre du concept de champ autonome, la description de la conduite des peintres comme ajustement de l'offre n'échappe pas aux reproches de "finalisme naïf" et d'"explication mécaniste" (P. Bourdieu, 1984, 164-165). De ce point de vue, on peut comparer l'histoire de la fondation académique chez Crow (p. 33 sq., où Colbert "connaît mieux que les peintres leurs intérêts véritables...") à celle procurée par une élève de Bourdieu, qui ne cesse d'insister sur l'autonomie des médiations académiques : Nathalie Heinich (1983).

- BOIME Albert (1986), *The Academy and french painting in the nineteenth century*, Yale University Press, New Haven, Londres.
- BONFAIT Olivier (1986), "Les collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle", *Revue de l'art*, No 73, 28-42.
- BORDES Philippe (1988a), *David*, Paris.
- BORDES Philippe (1988b), "La fabrication de l'histoire par Jacques-Louis David", *Triomphe et mort du héros*, catalogue d'exposition, Lyon-Milan.
- BOURDIEU Pierre (1984), *Questions de sociologie*, Paris.
- BOURDIEU Pierre (1987), "L'institutionnalisation de l'anomie", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 19-20.
- BRYSON Norman (1981), *Word and image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge University Press.
- BRYSON Norman (1987), "Herméneutique de la perception", *Les cahiers du MNAM*, 21.
- BÜRGER Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt. Traduction américaine (1984), *Theory of the Avant-Garde*, The University of Minnesota Press, Minneapolis.
- CARRIER David (1987), "Piero della Francesca and his interpreters : is there progress in art history ?", *History and Theory*, Vol. XXVI-2, 150-165.
- CHARTIER R. (1986), dir. *Histoire de la vie privée. III, De la Renaissance aux Lumières*, Seuil, Paris.
- CROW Thomas E. (1976) (Non publié), *Connoisseurs and Men of Good Sense, the reaction against the Rococo*, M.A. Thesis, UCLA.
- CROW Thomas E. (1978), "The Oath of the Horatii in 1785 ; painting and pre-Revolutionary radicalism in France", *Art History*, Vol. 1, No 4, 424-471.
- CROW Thomas E. (1985), *Painters and public life in Eighteenth-century Paris*, Yale University Press, New Haven, Londres.
- CROW Thomas E. (1986), "La critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle", *Revue de l'art*, No 73, 9-16.
- CROW Thomas E. (1987), "Modernisme et culture de masse dans les arts visuels", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20.
- DENS Jean-Pierre (1981), *L'honnête homme et la critique du goût. Esthétique et société au XVIIe siècle*, French Forum Publishers, Lexington.
- DESCOURTIEUX P. (1978), "Les théoriciens de l'Art au XVIIIe siècle. La Font de Saint Yenne", mémoire de maîtrise, Paris-Sorbonne.
- DESNE Roland (1957), "L'éveil du sentiment national et la critique d'art. La Font de Saint Yenne précurseur de Diderot", *La Pensée*, No 73, mai-juin, 82-96.
- DIDEROT (1757a), *Entretiens sur le fils naturel*.
- DIDEROT (1757b), *Discours sur la poésie dramatique*, dans DIDEROT (1968), *Oeuvres esthétiques*, Ed. Paul Vernière, Garnier, Paris.
- DI RIENZO Eugenio (1980), "Politica e istituzioni culturali in Franciara Ancien Régime e Rivoluzione", *Studi Storici*, 3, 565-580.
- EGBERT Donald D. (1967), "The idea of 'avant-garde' in art and politics", *The American Historical Review*, Vol. LXXIII, 2, décembre, 339-366.
- FLANDRIN Jean-Louis (1986), "La distinction par le goût", *Histoire de la vie privée, III*, Seuil, Paris.
- FLAX Neil (1984), "Fiction Wars of art", *Representations*, 7, 1-25.

- FRANCASTEL Pierre (1963), "L'esthétique des Lumières", Utopie et institutions au XVIIIe siècle, Paris, 346-347.
- FRANTZ Pierre (1988) "Pas d'entracte pour la Révolution", in BONNET J.C., La Carmagnole des Muses, Armand Colin, Paris.
- FREART DE CHAMBRAY Roland (1662), Idée de la perfection de la peinture.
- FRIED Michael (1980), Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot, California University Press, Berkeley, Los Angeles, Londres.
- FUMAROLI Marc (1983), "L'âge d'or du Mécénat", Commentaire, 22, 413-421 (à partir de Tocqueville).
- GAY Peter (1969), The Enlightenment. An interpretation. The Science of Freedom, Norton, New York.
- GEERTZ Clifford (1986a), "L'art en tant que système culturel", Savoir global. savoir local. Les lieux du savoir, PUF, Paris.
- GEERTZ Clifford (1986b), "Genres flous : la refiguration de la pensée sociale", Savoir global. savoir local. Les lieux du savoir, PUF, Paris.
- GEERTZ Clifford (1986c), Vers une ethnographie de la pensée moderne, repris et traduit dans Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir (1986), PUF, Paris.
- GOMBRICH Ernst (1986), "L'Histoire sociale de l'art" (1953), traduit dans E. Gombrich, Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art, Editions W, Mâcon, 159-173.
- GREENBERG Clément (1987), "Avant-garde et Kitsch", Les Cahiers du Musée national d'art moderne, 19-20, 158-168.
- GRINBERG Martine (1974), "Carnaval et société urbaine, XIV-XVIe siècles : le royaume dans la ville", Ethnologie française, IV, 215-244.
- GUSDORF G. (1988), Les origines de l'herméneutique, Payot, Paris.
- HABERMAS J. (1978), L'Espace public, Payot, Paris.
- HABERMAS J. (1964), "Sphère publique", in Lexicon Fischer, Staat und Politik, Frankfurt, 220-226.
- HABERMAS J. (1982), "The public sphere : an encyclopedia article (1964)", New German Critique, Fall, 49-55.
- HAHN Roger (1969), "Elite scientifique et démocratie politique", Dix-huitième siècle, 1, 229-235.
- HASKELL Francis (1987), "Enemies of Modern Art", Past and Present in Art and Taste : selected essays, Yale University Press, New Haven, Londres.
- HEINICH Nathalie (1983), "La perspective académique", Actes de la Recherche en sciences sociales, 49, 47-70.
- INGRAMS Rosalind (1970), "Bachaumont : a parisian connoisseur of the eighteenth century", Gazette des Beaux-Arts, LXXV, 11-28.
- ISHERWOOD Robert M. (1986), Farce and fantasy : popular entertainment in eighteenth-century Paris, New York, Oxford.
- JOBERT Barthelemy (1987), "The 'Travaux d'encouragement' : an aspect of official arts policy in France under Louis XVI", Oxford Art Journal, 10, 1, 3-14.
- JOUHAUD Christian (1988), "La formation du premier champ littéraire", Annales, Economies, Sociétés, Civilisations, 4.
- KAUFMANN Emil (1933), De Ledoux à Le Corbusier. Origine et développement de l'architecture autonome, trad. française, 1981, Editions L'Equerre, Paris.

- LA CAPRA Dominick (1985a), "Bakhtin, Marxism and the Carnavalesque", *History and Criticism*, New York University Press, Ithaca, 291-324.
- LA CAPRA Dominick (1985b), "The Cheese and the Worms : the cosmos of a twentieth-century historian", *History and Criticism*, New York University Press, Ithaca, 45-70.
- LAJER-BURCHARTH Ewa (1986), *Critical Texts*, Vol. IV, 1, automne, 28-31.
- LOCQUIN Jean (1912), *La peinture d'histoire de France de 1747 à 1785*, Paris.
- MALE Emile G. (1956), "Jean-Baptiste-Pierre Le Brun (1748-1813)", *Paris et l'Île de France*, 371-417.
- MICHEL Régis (1985), "Diderot et la modernité", *Diderot et l'art de Boucher à David*, catalogue d'exposition, Editions de la RMN, Paris.
- MORAVIA S. (1968), *Il tramonto dell'Illuminismo, Filosofia e Politica nella Società francese 1770-1810*, Laterza, Rome, Bari.
- MORINEAU Michel (1980), "Budgets de l'Etat et gestion des finances royales en France au dix-huitième siècle", *R.H.*, 264, 289-336.
- MORTIER Roland (1982), *Diderot and the "Grand Goût". The prestige of History Painting in the eighteenth century*, Oxford University Press, Oxford.
- OLIVIER Louis (1975), "Bachumont the chronicles : a doubtful renown", *Studies on Voltaire*, 143, 161-179.
- OLIVIER Louis (1976), "Curieux, Amateurs et Connoisseurs. Layman and the Fine Arts in the Ancien Régime", Ph. D. Johns Hopkins University.
- PEARS Iain (1988), *The discovery of painting. The growth of interest in the arts in England. 1680-1768*, Yale University Press, New Haven, Londres.
- PINTO Eveline (1985), "Ernst Gombrich : la recherche d'une histoire culturelle et la découverte d'une logique des situations", *Revue de synthèse*, III, No 117, janvier-mars, 61-80.
- POMIAN K. (1979), "Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle", *Revue de l'art*, No 43.
- RAEFF Marc (1975), "The well-ordered police state and the development of modernity in seventeenth and eighteenth-century Europe", *American Historical Review*, Vol. 80, décembre, 1221-1243.
- RAJCHMAN John (1987), *Michel Foucault. La liberté de savoir*, Gallimard, Paris.
- REINBOLD Anne (1985), "Peinture et pouvoirs au XVIIe siècle" in MECHOULAN Henry, *L'Etat baroque 1610-1652*, Vrin, Paris, 355-367.
- REVEL Jacques (1986), "Les usages de la civilité", *Histoire de la vie privée*, III, Seuil, Paris, 193-203.
- ROCHE Daniel (1974), "Sciences et pouvoirs dans la France du XVIIIe siècle", *Annales E.S.C.*, 1, 738-748.
- ROCHE Daniel (1978), *Le siècle des Lumières en province*, Mouton, Paris, La Haye, tome 1.
- ROCHE Daniel (1988), "Académies et politique au siècle des Lumières : les enjeux pratiques de l'immortalité", in BAKER Keith Michael (Ed.), *The Political Culture of the Old Régime*, Pergamon Press, Londres, New York, 331-345, repris dans *Les républicains des lettres*, Fayard, Paris.
- SANDOZ Marc (1983), "Les encyclopédistes et la peinture d'histoire", "Transactions of the Sixth International Congress on the Enlightenment", *Studies on Voltaire*, t. 216, pp. 145-146.
- SCHAMA Simon (1981), "Art as history", *Journal of Modern History*, 53, 4, décembre, 683-691.
- SEWELL William H. (1983), *Gens de métier et révolutions*, Aubier, Paris.

- SEWELL William H. (1985), "The ideology of the Old Regime", pp.62-66, "Ideologies and Social revolutions : reflections on the french case", *Journal of Modern History*, 57, 1, 57-85.
- SKOCPOL Theda (1985), "Cultural idioms and political ideologies in the revolutionary reconstruction of state power : a rejoinder to Sewell", *Journal of Modern History*, 57, 7, 86-96.
- STUFFMANN M. (1968), "Les tableaux de Crozat", G.B.A., juillet-septembre.
- TATE Robert S., Jr. (1968), *Petit de Bachaumont : his circle and the Mémoires secrets*, Droz, Genève.
- VAISSE Pierre (1981), "Les raisons d'un retour : retrouvailles ou rupture ?", *Le Débat*, No 10.
- VAISSE Pierre (1987), "L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses", *Le Débat*, No 44, 90-105.
- VAN DE SANDT Udo (1984-1985), "Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781", *Diderot et l'art de Boucher à David*, catalogue d'exposition, Paris, 79-83.
- VAN KLEY Dale (1975), *The Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France, 1757-1765*, New Haven.
- VAN KLEY Dale (1979), "Church, State and the ideological origins of the French revolution : the debate over the general assembly of the gallican clergy in 1765", *Journal of Modern History*, 51, décembre, 629-666.
- VIALA Alain (1985), *Naissance de l'écrivain*, Minuit, Paris, chapitre 2 : "Les ambivalences du clientélisme et du mécénat", 51-84.
- WALTERS Ronald G. (1980), "Signs of the Times : Clifford Geertz and the Historians", *Social Research*, 47, 537-556.
- WATKIN David (1979), *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles*, trad. française, Pierre Mardaga, Bruxelles.
- WILDENSTEIN Georges (1961), "Goûter une oeuvre d'art en connaisseur", *Gazette des Beaux-Arts (Chronique des Arts)*, No 1106, 1-3.
- WRIGLEY Richard (1983), "Censorship and anonymity in Eighteenth-century French art criticism", *The Oxford Art Journal*, 6/2, 17-28.
- ZMIJEWSKA Hélène (1970), "La Critique des Salons en France avant Diderot", GBA, juillet-août, 33-45.