

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos d'Arnaud d'Hauterives	5
Chapitre I : Du XVII <sup>e</sup> siècle à la Révolution Française	9
L'origine du Salon	9
La peinture d'histoire	17
La scène de genre	29
Le portrait	35
Le genre paysager	38
La nature morte et la peinture animalière	41
Les grands sculpteurs	46
Les maîtres graveurs et tapissiers	50
Les femmes artistes	54
Chapitre II : De la Révolution à la III <sup>e</sup> République	59
La période révolutionnaire (1789-1804)	59
Les Salons de l'Empire (1804-1814)	72
Restauration et Monarchie de Juillet (1814-1848)	87
Seconde République et Seconde Empire (1848-1870)	109
La jeune Troisième République (1871-1880)	122
Chapitre III : Au XX <sup>e</sup> siècle	133
Naissance de la Société des Artistes français (1881-1914)	133
Peinture et sculpture de la Belle Époque à la Grande Guerre	140
Dans la tourmente de l'histoire	147
L'ère contemporaine	156
Indications bibliographiques	167
Index des noms	171
Crédits photographiques	176

## AVANT-PROPOS

Depuis sa création, le Salon a toujours été associé à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, celle-ci décernant les distinctions, attribuant les Prix, dont le célèbre Prix de Rome, à charge pour le Salon de faire connaître les artistes honorés par cette dernière.

Comme toute institution, le Salon a connu ses heures de gloire de même que ses vicissitudes pour ne pas dire « ses creux de vague ». À l'heure présente, il demeure le doyen des salons.

Souvent jaloué, envié, dénigré, convoité, le Salon demeure une force vivante, chaleureuse, répondant aux attentes des artistes.

Je voudrais exprimer mes félicitations à toute l'équipe ayant œuvré à la réalisation de ce bel ouvrage qui deviendra, j'en suis convaincu, l'ouvrage de référence pour ne pas dire la Bible des Artistes français.

Je tiens à dire toute mon estime, mon admiration à Claire Maingon qui a si brillamment écrit l'histoire du Salon.

Je me dois, enfin, de remercier le Président de la Société des Artistes Français Christian Billet qui, par cette belle réussite, démontre son parfait dynamisme.

Arnaud d'Hauterives  
*Membre de l'Institut*

# Chapitre I

## Les Salons de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture du XVII<sup>e</sup> siècle à la Révolution Française

### L'ORIGINE DU SALON

#### *Naissance de l'Académie*

Le règne de Louis XIV (1643-1715) fut le plus long d'Europe. Celui que l'histoire a retenu sous le nom de Roi Soleil et de Patron des Arts imposa aux artistes la glorification du pouvoir de droit divin. Mazarin puis Colbert, ses deux plus puissants ministres, furent les adjouvants de cette politique d'hégémonie culturelle française à travers l'Europe. Grâce au mécénat royal, Louis XIV s'attacha le service d'artistes prestigieux comme le peintre Le Brun, le musicien Lully, les hommes de lettres Molière et Racine. Le Château de Versailles, entrepris à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, fut l'expression architecturale et artistique de sa magnificence. L'époque de ce long règne coïncide avec l'apogée du classicisme français.

Pourtant, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, la France avait beaucoup à faire en matière d'art. Non pas qu'elle manquât d'artistes, mais les peintres et les sculpteurs italiens avaient supplanté les Français depuis le règne de François I<sup>er</sup> (1515-1547). Ces maîtres italiens, tel Le Primatice, avaient élevé l'activité picturale à la cour jusqu'à la virtuosité. Or, les peintres français étaient toujours formés et considérés comme de simples artisans. À cette époque, le pays vivait sur l'héritage culturel du Moyen Âge. Peinture

et Sculpture étaient des corps de métiers ordinaires. Ils étaient généralement placés sous l'autorité des maîtrises, l'équivalent des guildes flamandes. La majorité des peintres exécutait de la même façon des tableaux, des boiseries ou des peintures en bâtiments. Peu d'entre eux parvenaient à une reconnaissance sociale importante. Certains artistes s'élevèrent contre cette confusion entre les simples décorateurs et les véritables créateurs, inspirés par les muses. Charles Le Brun était de ceux-là.

Le Brun (1619-1690) fut l'un des peintres majeurs du règne du Roi Soleil. Il a joué un rôle primordial dans la naissance de l'Académie. En vantant les réussites de Nicolas Poussin (le plus brillant des peintres français qui faisaient carrière à Rome) et de Simon Vouet, Le Brun et ses amis parvinrent en 1648 à imposer à l'entourage de Louis XIV, âgé seulement de dix ans, la fondation de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Décorateur du Château de Versailles et de la Galerie des Glaces, Le Brun entra au service de Louis XIV en 1660. Il prit en charge les manufactures royales et les décorations des bâtiments royaux. Le Brun obtint le premier, en 1662, le statut prestigieux de Peintre du Roi. L'année suivante, il fut nommé par Colbert à la tête de l'Académie royale. En 1666, il fonda avec lui l'Académie de France à Rome.

### *De l'Académie au Salon*

L'origine de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture trouva sa source dans l'opposition contre la Maîtrise (le corps des artisans) et pour la reconnaissance du statut de l'artiste. L'objet de la lutte était la formation des jeunes talents. Installée à l'hôtel Biron puis au Louvre, l'Académie royale était d'abord une école inspirée des académies italiennes de la Renaissance. Elle fondait la qualité de son enseignement sur le dessin réalisé devant le modèle vivant. Douze professeurs tenaient séance, pendant deux heures, chaque jour de la semaine sauf le dimanche. Dès 1655, elle accueillit les graveurs afin d'étendre ses prérogatives. La Maîtrise riposta en créant sa propre école qu'elle baptisa l'Académie de Saint-Luc. Elle proposait un enseignement similaire pour un coût moindre. L'Académie royale entreprit alors en 1663 une première réforme afin de l'emporter.

Elle arbora une devise sans équivoque – *Libertas artibus restituta* (Restitution aux arts d’une liberté) – qui sonnait comme une promesse de libération du génie artistique.

Petit à petit, l’Académie royale de Peinture et de Sculpture affirma son autorité en matière de formation du goût et d’érudition artistique. Elle s’ouvrit à la pluralité des talents et commença à accueillir des femmes. Chaque mois, une conférence était organisée, durant laquelle une œuvre fameuse des collections royales était commentée. Charles Le Brun y discourra entre autre sur une peinture de Nicolas Poussin, *Le Ravissement de Saint Paul* (Paris, Musée du Louvre), le 10 janvier 1671. Cette même année, une Académie royale d’Architecture complétait le cénacle. Le nombre des membres – peintres, sculpteurs, graveurs et architectes – augmenta rapidement en dépit de récurrentes difficultés financières. L’organisation des Beaux-Arts et de la commande officielle reposait sur la hiérarchie des genres académiques formulée par le théoricien Félibien en 1667 dans une Préface des Conférences de l’Académie. Elle établissait une graduation entre les différents sujets que pouvait traiter la peinture depuis la nature morte, le paysage, le portrait, la scène de genre, jusqu’à la peinture d’histoire, le plus difficile et noble des genres.

Être admis à l’Académie royale de Peinture et de Sculpture n’était pas chose aisée. Les artistes devaient réaliser un morceau d’agrégation, puis un morceau de réception quelques temps plus tard. Les morceaux de réception de l’Académie appartenaient à la monarchie et furent conservés au Louvre. Ils formèrent la base des collections publiques françaises. D’académiciens, les peintres pouvaient accéder au rang de conseiller qui précédait le titre de peintre d’histoire du grand genre, puis de professeur et de recteur de l’Académie. Quant aux élèves, ils travaillaient plus modestement, préparant le concours annuel de l’Académie, précurseur du Prix de Rome, fondé en 1664. Les vainqueurs obtenaient le privilège de partir pour Rome aux frais du royaume, afin de compléter leur formation. Mais une fois dans la ville éternelle, on attendait surtout d’eux qu’ils réalisassent des copies des chefs-d’œuvre italiens pour nourrir les collections royales françaises. L’Académie royale organisait également une grande exposition des travaux de ses membres. Le but n’était pas tant commercial que propagandiste. Il s’agissait de montrer l’élite de l’École française et la

supériorité des académiciens sur les autres artistes. Ces expositions des artistes de l'Académie – qui représentent l'ancêtre du Salon – furent très irrégulières à leurs débuts. Les interruptions durèrent souvent plus de dix ans, ce qui explique qu'un artiste mort précocement comme Antoine Watteau n'y a jamais figuré. Le Salon, auquel les peintres pouvaient accéder après avoir été agréés, ne devint une réelle institution qu'en 1737, sous le règne de Louis XV (1715-1774). Le Directeur des Bâtiments du Roi, personnage central dans l'organisation des Beaux-Arts, en avait ordonné la tenue annuelle. L'histoire du Salon commence alors véritablement, en plein cœur de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

### *Le Salon au Palais du Louvre*

De sa naissance à l'année 1692, l'Académie tint ses assises au Palais Biron qui faisait partie du Palais-Royal. Puis elle émigra au Palais du Louvre où furent organisées les expositions académiques à partir de 1699. Le Louvre abritait aussi des ateliers d'artistes célèbres comme celui de Joseph-Marie Vien, le maître de Jacques-Louis David. D'abord placée dans la Grande Galerie du Louvre, l'exposition des peintres et sculpteurs académiciens fut transférée en 1725 dans le Salon carré, situé à l'extrémité ouest de la Grande Galerie. Cette installation nouvelle donna à l'exposition son nom historique de Salon. L'exposition durait entre un et deux mois dans le courant de l'été. Traditionnellement, son inauguration concordait avec la fête du roi, le 25 août.

L'idée d'un jury d'admission au Salon fit son apparition en 1746, et son existence fut signalée pour la première fois dans la critique de Saint-Yves en 1748. Devant l'affluence des prétendants, il devint nécessaire d'évincer les ouvrages médiocres et de garantir la qualité de l'accrochage. Élu, le jury reposait déjà sur le principe de l'équité. La sélection se déroulait selon un protocole bien spécifique. Les artistes faisaient déposer leurs ouvrages dans la galerie d'Apollon, au moins huit jours avant l'ouverture du Salon. Une commission se chargeait de les examiner. Elle était composée du Directeur de l'Académie, de deux recteurs et de douze membres élus par les académiciens. La décision était prise par voie de scrutin. L'organisation

du Salon était placée sous la haute surveillance du Directeur des Bâtiments du Roi. Il se chargeait de la vérification du livret (catalogue d'exposition) et s'assurait de la bonne mise en ordre du Salon avant la visite du monarque et de sa suite. Le Directeur, véritable censeur, était parfois contraint de retirer certaines œuvres susceptibles de faire scandale. Au Salon de 1763, un tableau du peintre Baudouin (1723-1769) représentant un prêtre catéchisant des petites filles fut écarté après le dépôt d'une plainte de l'archevêque de Paris. Le sculpteur Houdon fut également menacé d'exclusion. Mais cette mesure de censure demeurait rare.

Le Salon carré était principalement consacré aux disciplines les plus nobles : la peinture et la sculpture. Mais l'accrochage des toiles et l'installation des bustes et statues tenaient de la gageure. D'une part, il était nécessaire de faire place nette. On décrochait les toiles qui ornaient habituellement les murs et des parois provisoires étaient installées à l'emplacement des fenêtres. D'autre part, on répartissait les ouvrages selon les directives du « tapissier », le responsable de l'accrochage. Ce pouvait être un noble, tel Monsieur de Tournehem, directeur général des Arts et Bâtiments de Louis XV. Ce pouvait être un artiste comme Chardin ou Vien. Les dessins à la plume de Gabriel Saint-Aubin (1724-1780) montrant le Salon de 1765 (*ill. 1*) et celui de 1767 (collection particulière) sont deux documents qui témoignent de la façon dont les ouvrages étaient disposés. Les grandes compositions d'histoire occupaient la partie supérieure des murs tendus de drap vert tandis que les toiles plus petites et les *tondi* (toiles de forme ronde ou ovale) étaient suspendus sur la partie inférieure. La place d'honneur était réservée au Directeur de l'Académie. Pas un mètre carré n'était laissé libre. Les ouvrages étaient disposés très près les uns des autres, du sol jusqu'au plafond, et parfois accrochés si haut que le visiteur devait se munir de jumelles. Au centre du Salon, des tables tendues de drap vert recevaient les bustes, les sculptures et les bas-reliefs. La gravure, comme le disait Diderot, n'occupait qu'une place subalterne, « dans les embrasures des croisées où il est d'usage de la reléguer ». L'éclairage du Salon carré, par les huit fenêtres latérales, n'était guère favorable. En prévision du Salon, les peintres éclaircissaient donc généralement leur palette. En 1789, l'administration prit enfin l'initiative de boucher les ouvertures latérales et de ménager un éclairage par le haut. Mais le projet ne put être

concrétisé pour des raisons techniques. De toute façon, ces travaux n'auraient pas permis, à terme, de contourner l'un des écueils majeurs du Salon carré : une exigüité qui le rendrait trop petit pour contenir tous les envois des artistes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

La tâche la plus délicate du tapissier du Salon était sans doute de ménager la susceptibilité des artistes. Parfois mécontents, les sculpteurs voulaient changer de place, le plus souvent sans autorisation, à l'instar de Jean-Jacques Caffieri (1735-1795) au Salon de 1783. Pour se faire remarquer, l'artiste n'avait pas hésité à placer son buste de Molière en plein milieu d'un passage et devant le jour de la fenêtre d'un bureau occupé par un responsable des Bâtiments du Roi ! D'autres artistes, mieux introduits, bénéficiaient de privilèges d'exposition. Ce fut le cas de Quentin de La Tour (1704-1788) dont le grand pastel reproduisant un portrait de Madame de Pompadour avait été installé sur un chevalet, entouré d'une balustrade, et changé de place au cours du Salon de 1755.

Le premier catalogue d'exposition, connu sous le nom de livret, n'apparut qu'en 1673. Cette année là, il répertoria 208 numéros. Il permettait de parcourir l'exposition, en reconnaissant les artistes et les sujets peints. Le livret n'était pas toujours exhaustif. Certaines œuvres, envoyées tardivement, n'y figuraient pas. D'autres étaient annoncées et finalement non exposées. Lors des premiers Salons, le public était trié sur le volet et se composait uniquement de personnalités de l'élite sociale. Mais le Salon commença à accueillir un public plus vaste à partir de 1737, année où il devint pour la première fois annuel et gratuit. Il y avait deux grands types de visiteurs : les amateurs et les collectionneurs d'un côté, les badauds et les gens du peuple de l'autre. Le vernissage, ce moment où les artistes vernissaient leurs toiles, précédait l'ouverture du Salon. Il avait lieu la veille de l'inauguration officielle. L'exposition connut parfois un tel succès qu'elle dut être prolongée. Songeons que le livret du Salon de 1785 fut vendu à plus de 20.000 exemplaires. Les salles d'exposition étaient placées sous la surveillance du rédacteur du livret, d'un concierge et d'un commis aux écritures. Responsable du registre et de la garde de tous les objets présentés dans l'exposition, celui-ci était assisté de quelques gardiens. Le règlement, pour éviter les éventuels incidents, interdisait l'accès du Salon aux personnes prises de vin, sous peine de voir les toiles endommagées



et la tranquillité des visiteurs troublée... La peine encourue était tout de même de vingt ans d'emprisonnement en cas de mutilation d'œuvres exposées au Salon !

### *Naissance de la critique d'art*

C'est avec le Salon que la critique d'art naquit en France. À l'origine, il ne s'agissait pas véritablement d'articles de presse comme on le conçoit aujourd'hui, mais plutôt de commentaires portés au livret. Florent le Comte, en 1700, peut être considéré comme le premier des salonniers, ces spécialistes du Salon. À partir des années 1730, la presse connut un important développement ayant pour conséquence une plus grande diffusion des critiques de Salon et la multiplication des commentateurs dans des journaux tels que *La Correspondance littéraire* et *Le Mercure de France*.

La Font de Saint-Yenne, ancien gentilhomme de la Reine à Versailles, eut une action décisive sur la forme de la critique d'art au siècle des Lumières. À la place des habituels panégyriques, très louangeurs, il n'hésitait pas à livrer son avis souvent nuancé, très connaisseur, sur la peinture des maîtres du Salon de son temps. La Font de Saint-Yenne rédigea son texte le plus important en 1747, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, dont l'impact fut tel que certains artistes boycottèrent le Salon de 1749. Craint et écouté, cet auteur était souvent caricaturé par les artistes sous des traits peu flatteurs. Sa postérité fut cependant moins grande que celle de son contemporain, le philosophe Denis Diderot.

Celui-ci débuta son activité de critique artistique au Salon de 1759 pour *La Correspondance littéraire* de son ami Grimm. Diderot rédigea neuf *Salons* entre 1759 et 1781. Il s'agissait de comptes-rendus de ses visites à l'exposition des artistes vivants qui avait lieu tous les deux ans. Ils n'étaient diffusés qu'auprès d'un nombre restreint d'amateurs. À cette époque, Diderot était une figure subversive de la vie intellectuelle française. Le philosophe avait été condamné plusieurs fois pour ses écrits et ses positions athées. Parues en 1746, ses *Pensées philosophiques* avaient été immédiatement condamnées par le Parlement de Paris pour impiété.

*L'Encyclopédie* dont il fut le pilier resta également longtemps interdite et diffusée secrètement. Grâce à son éducation bourgeoise et à sa curiosité naturelle, Diderot avait de bonnes connaissances artistiques. Il affichait très nettement ses préférences et n'hésitait pas à être féroce, même envers des artistes célèbres. Diderot exérait notamment la peinture de Boucher qu'il jugeait frivole et sans moralité : « Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin, a suivi pas à pas la dépravation des mœurs », écrit-il dans son *Salon* de 1765. L'artiste avait exposé cette année-là plusieurs compositions dont *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* (New York, collection particulière) et *Angélique et Médor* (New York, collection particulière) que Diderot qualifia de « petite composition de boudoir ». Diderot aimait la vertu et la simplicité. Il était un inconditionnel des toiles de Chardin. « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes », écrit-il la même année où Chardin exposait trois allégories, plusieurs *Rafraîchissements* et des natures mortes. « Cet homme est le premier coloriste du Salon et peut-être un des premiers coloristes de la peinture », affirmait-il. En matière de paysage, la préférence du philosophe allait à Joseph Vernet, connu et admiré pour ses ciels. Diderot soutint aussi avec ferveur les débuts du peintre de genre Greuze, avant que celui-ci ne soit pris d'une trop grande ambition. En sculpture, il aima Houdon qui exposa son buste en terre cuite, très ressemblant, au Salon de 1771, avant d'en réaliser un autre, en marbre cette fois, quatre ans plus tard (*ill.* 2). Mais l'élu de Diderot fut sans conteste le sculpteur Falconet. « C'est qu'il a de la finesse, du goût, de l'esprit, de la délicatesse, de la gentillesse et de la grâce tout plein », écrivait-il avant de poursuivre son énumération de louanges sur l'homme et l'artiste. En dehors de ses Salons, Denis Diderot rédigea plusieurs travaux traitant de l'art de son temps, dont un *Essai sur la peinture* en 1766.

## LA PEINTURE D'HISTOIRE AU SALON

### *Le genre le plus noble*

Du temps de l'Académie, la peinture d'histoire représentait le plus noble genre artistique qu'un peintre puisse pratiquer. Qualifiée de « grand genre », elle culminait au sommet de la hiérarchie établie par les académiciens entre les différents types de sujets. La peinture d'histoire était aussi la plus difficile car elle demandait une maîtrise parfaite de tous les autres genres inférieurs, de l'imagination et une grande érudition. Son but n'était pas mince : il s'agissait d'instruire et d'élever l'âme du spectateur, de glorifier le pouvoir monarchique et la puissance de l'Église. Pour cela, les peintres d'histoire avaient recours à trois sources iconographiques : l'histoire religieuse, la mythologie et les hauts faits de l'histoire moderne. Ils faisaient souvent usage de l'allégorie qui permettait de personnifier une idée et d'accroître la profondeur symbolique de leur composition.

La référence à l'Antiquité – par le thème, les vêtements ou le traitement idéalisé des corps – était essentielle à l'exécution de la grande peinture d'histoire. Les personnages devaient montrer la prestance et la noblesse parfaite des plus beaux morceaux de l'Antiquité classique. Il s'agissait d'une convention de représentation et d'une tradition. Les peintres d'histoire académiciens avaient été formés le plus souvent à Rome, dans la tradition des grands peintres de la Renaissance et du XVI<sup>e</sup> siècle tels Raphaël et Poussin. Si au Salon, la peinture d'histoire était la mieux accrochée, elle n'était pas nécessairement majoritaire en nombre d'œuvres exposées. Très coûteuse à réaliser, elle dépendait de la commande d'État passée aux artistes les plus prestigieux de l'Académie. Cependant, ce noble genre déclina et perdit de sa grandeur morale au long du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'État étant mauvais payeur, les peintres d'histoire de l'Académie privilégièrent de plus en plus les commandes aristocratiques et les peintures de genre réclamées pour la décoration des hôtels particuliers.

*Les scènes tirées de l'histoire religieuse*

Le Salon accueillit donc de très nombreux tableaux religieux destinés à la dévotion publique et privée. Ces toiles étaient réalisées par les peintres d'histoire de l'Académie. Elles pouvaient dater de quelques années précédant le Salon. L'Ancien et le Nouveau Testament fournissaient les premières sources iconographiques des artistes. Ces œuvres de grands formats occupaient une position centrale dans le Salon carré du Louvre. La peinture religieuse supposait une solide érudition et la maîtrise des codes de la décence cléricale. L'œuvre religieuse était consensuelle et devait plaire à ses commanditaires autant qu'aux fidèles. Certains peintres de l'Académie, tels que Van Loo ou Coypel, s'en sont fait une spécialité au XVIII<sup>e</sup> siècle, une époque où la commande religieuse était très forte.

*Scènes de l'Ancien Testament*

La Bible est un grand livre d'images. Les grands peintres d'histoire connaissaient parfaitement ce répertoire qui leur assurait d'importantes commandes pour les églises et la dévotion privée, mais aussi une excellente place au Salon. Le Déluge, Adam et Ève ou Suzanne et les Vieillards..., les sujets puisés dans l'Ancien Testament qui furent exposés au Salon tout au long de la fin du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles sont trop nombreux pour être énumérés ici. Notons quelques caractères significatifs.

Les artistes ne choisissaient pas leur sujet par hasard ni par pure dévotion. Il s'agissait généralement d'une commande et parfois même d'une mode qui leur permettait de faire parler d'eux. Le Salon montre brillamment l'évolution des goûts et des interprétations iconographiques de ces thèmes anciens entre la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et la Révolution française. Le thème biblique de l'évanouissement d'Esther en offre un bel exemple. Rendu célèbre par la pièce commandée par Madame de Maintenon à Jean Racine, historiographe de Louis XIV, pour les jeunes filles du Collège de Saint-Cyr en 1689, ce sujet resta longtemps dans l'air du temps. Il figura notamment au Salon de 1704 sous le pinceau du peintre Antoine Coypel (Paris, Musée du Louvre). La scène de l'évanouissement est au cœur de

cette tragédie à vocation morale et elle continua longtemps d'être à la mode du siècle des Lumières. On la retrouve donc par exemple au Salon de 1763 dans l'œuvre de Jean Restout (1692-1768), autre peintre d'histoire.

Beaucoup de sujets bibliques exposés au Salon témoignaient des valeurs fondatrices du genre humain et de la civilisation occidentale, tel *Athalie chassée du temple* (ill. 3), toile qu'Antoine Coypel (1661-1722) avait exposée au Salon de 1699. Les peintres étaient surtout tributaires de leurs commanditaires et les sujets empruntés à l'Ancien Testament étaient souvent destinés à la dévotion privée. Autrement dit, ils ne prenaient pas place dans les églises à la vue des fidèles auxquels le clergé avait soin de livrer des images édifiantes, notamment le martyr de la passion du Christ ou la vie des Saints.

Au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, la grande peinture d'histoire perdit généralement sa vocation apologétique au profit du scabreux et de la fable. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder l'envoi de Hallé au Salon de 1748, *Joseph et la femme de Putiphar* (Chicago, The University of Chicago), un sujet tiré de la Genèse et qui montrait Joseph accusé par la femme du capitaine de la garde du pharaon d'avoir voulu la violer. Hormis la présence des personnages bibliques, la couche défaite et les femmes en déshabillés ne sont pas si éloignées des mythologies frivoles de Boucher ou des scènes intimistes de Fragonard. Plus encore, le thème de *Loth et ses filles*, extrait de la Genèse, se retrouve à plusieurs reprises dans les Salons du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il met en scène le vieil homme, enivré, s'assurant une descendance avec ses propres filles. Voilà un sujet qui, sous prétexte d'une mise en garde morale, n'avait rien d'exemplaire. Il était surtout prétexte à l'apparition de nus féminins impudiques dans la peinture d'histoire. Le Salon révèle combien les limites de la décence s'effacèrent plus fortement au fur et à mesure que l'on progressa dans le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Suzanne au bain fut un autre sujet affectionné par les peintres d'histoire puisé dans l'Ancien Testament, un thème où le corps de la femme est au cœur de la composition. Comme le remarquait Denis Diderot, ce n'était pas le nu virginal qui posait problème dans les compositions d'histoire mais le nu déshabillé qui suggérait la faute et l'obscénité. Le

fameux peintre Carle Van Loo (1705-1765) – Directeur de l'Académie, Chevalier de l'Ordre de Saint-Michel et Premier Peintre du Roi – exposa au Salon de 1765 une *Chaste Suzanne* (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) qui illustre bien cette subtilité. Sa Suzanne, pour nue qu'elle fût, restait drapée dans une pudeur conservant au sujet sa dimension éthique. La morale était sauve.

*Le Nouveau Testament et l'histoire des Saints*

Les scènes du Nouveau Testament sont au cœur de la décoration des édifices religieux. Centrées sur la vie du Christ, elles présentent une dimension moralisatrice et de piété qui est au centre de la théologie chrétienne de l'époque moderne. Un peintre tel que Charles-Antoine Coypel (1694-1752), Premier Peintre du Roi, était réputé dans le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour des toiles de ce genre. Au Salon de 1747, il exposa notamment une œuvre représentant *La Samaritaine avec le Christ* ainsi qu'une *Annonciation*, ce moment où la Vierge Marie apprend sa maternité divine par l'intermédiaire d'un ange. La figure de la Vierge occupe une position centrale dans le Nouveau Testament et, de fait, dans la peinture religieuse de dévotion. Son visage eut souvent les honneurs des cimaises du Salon où étaient exposées les grandes commandes religieuses publiques. Mais le critique La Font de Saint-Yenne déplorait dans les années 1750 la tendance des artistes à peindre leurs Vierges en s'inspirant de modèles vivants, des plus belles femmes de la haute société, et donc de déroger à la règle sacrée de l'idéalisation pratiquée par Raphaël ou Léonard de Vinci, les grands maîtres de la Renaissance italienne.

Parmi tous les peintres d'histoire religieuse que le Salon révéla dans ses premières années figure Jean Jouvenet (1644-1717), formé dans l'atelier de Le Brun, grand décorateur et recteur perpétuel de l'Académie. Il exposa au Salon de 1704 une *Déposition de croix* qui n'est plus connue aujourd'hui que par une gravure. Jouvenet exposa aussi *La Résurrection de Lazare* (Paris, Musée du Louvre), extrait de l'Évangile de Saint Luc qui montre l'un des miracles du Christ. Déjà âgé, le peintre travaillait dans la manière d'Eustache Le Sueur, l'un des plus célèbres peintres religieux du siècle de Louis XIV. Jouvenet eut une carrière pleine de succès jusqu'à

l'attaque d'apoplexie qui paralysa sa main droite. Courageux et volontaire, il réussit à apprendre à peindre de la main gauche.

Les tableaux d'histoire religieuse devaient présenter une moralité exemplaire puisqu'ils étaient généralement destinés à rejoindre ou retrouver l'espace sacré de l'église à l'issue du Salon. La Font de Saint-Yenne conseillait aux artistes de ne point illustrer de sujets trop usés ou déjà traités par les plus grands maîtres, sous peine de faire moins bien ou de passer pour des plagiaires. Mieux valait chercher l'originalité tout en restant intelligible. Le public devait comprendre le sujet sans avoir besoin de consulter la description du livret. La Font de Saint-Yenne fit ce reproche au peintre Vien au Salon de 1753. Ce dernier présentait un sujet très peu connu, considéré par certains comme apocryphe : le départ des apôtres sur une barque. Ce choix n'était pas pertinent. Il était préférable d'opter pour des sujets édifiants et plus clairs, à l'exemple du *Saint Vincent de Paul prêchant* exposé par Noël Hallé (1711-1781) en 1761 et qui figure aujourd'hui dans la cathédrale Saint-Louis de Versailles. Cette image pieuse montre le Saint en haut de sa chaire, répandant la bonne parole à un noble auditoire. Le *Jésus-Christ baptisé par saint Jean* exposé par Lepicié au Salon de 1765 était également une commande religieuse répondant aux besoins d'une lecture facile. Cette toile cintrée mesurant plus de deux mètres de haut était destinée à l'Abbaye aux Hommes de la ville de Caen (actuel Lycée Malherbe). De futurs décors des grandes églises parisiennes furent également exposés au Salon. En 1767, le public avait pu découvrir une autre composition de Vien, *Saint Denis prêchant la foi en France*, et celle de Doyen, *Le Miracle des Ardents*, tirée de l'histoire de sainte Geneviève, toutes deux déposées à Saint-Roch. Cette église reçut entre 1750 et 1770 un décor réalisé par quelques-uns des meilleurs peintres et sculpteurs français. Parmi ces thèmes religieux, certains avaient pourtant une source profane. Tel fut le cas de la composition de Jean-Baptiste Deshayes (1729-1765) au Salon de 1759, *Saint André refusant d'adorer les idoles* (Rouen, Musée des Beaux-Arts), inspirée de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

Les toiles religieuses n'étaient pas toujours bien reçues des commentateurs du Salon, surtout à l'époque de Diderot où le pouvoir ecclésiastique était malmené. Le philosophe fut souvent impitoyable. Au

Salon de 1765, par exemple, il attaqua Hugues Taraval (1729-1785), un élève de Van Loo puis de Natoire pourtant au faîte d'une belle carrière. Prix de Rome et académicien, Taraval avait participé à la décoration de la Galerie d'Apollon au Musée du Louvre. Mais son *Apothéose de Saint Augustin*, connue seulement aujourd'hui grâce au dessin que fit Saint-Aubin, ne plut pas à Diderot : « Mais regardez donc comme le pauvre saint se démène, comme il jette ses bras, comme il se tourmente, comme il nage contre le fil ! », écrivit-il sans complaisance. De l'avis du penseur moraliste, la peinture religieuse n'était pas exempte de mièvrerie et d'invéraisemblances.

### *Les scènes empruntées à la mythologie antique*

Les mythes et les fables tirés du répertoire gréco-romain constituent le second champ iconographique de la peinture d'histoire. Comme pour l'art religieux, ce recueil de textes et d'images offrait une source quasiment inépuisable d'inspiration pour les artistes. Mais la mythologie fournissait autant de thèmes moraux et édifiants que de récits légers et délicieusement licencieux. Les sujets mythologiques étaient généralement les plus demandés pour les décors des maisons royales et nobles, en dessus de porte ou dans les plafonds comme dans la célèbre Galerie d'Apollon au Louvre, éclatant programme iconographique qui servit longtemps d'écrin à l'exposition des peintres de l'Académie.

Les sujets mythologiques exposés au Salon tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle sont trop nombreux pour être tous énumérés ici. Au plus pourra-t-on se contenter d'un bref aperçu des protagonistes : Apollon, Hercule, Vénus, Thésée, Télémaque, Jupiter sont autant de figures mythologiques qui eurent les faveurs de Natoire, Carle Van Loo, Lemoine ou Restout, grands peintres d'histoire du règne de Louis XV. Les sources provenaient généralement des écrivains antiques tels Ovide ou Diodore de Sicile. Prenons le mythe d'Hercule. Sa fortune critique fut immense et il n'était pas rare de retrouver des épisodes du mythe herculéen au Salon. François Lemoine (1688-1737) exposa *Hercule et Omphale* (Paris, Musée du Louvre) au Salon de 1725. Trente ans plus tard, Louis Jean-François Lagrenée (1724-





*Ill. 1* : Gabriel Jacques de Saint-Aubin, *Salon du Louvre*, 1765. Aquarelle. Paris, Musée du Louvre.



*Ill. 2* : Jean Antoine Houdon, *Buste de Diderot*, 1775. Marbre. Paris, Musée du Louvre.



Ill. 3 : Antoine Coypel, *Athalie chassée du temple*, c. 1697. Huile sur toile. Paris, Musée du Louvre.



Ill. 4 : Louis Jean François Lagrenée, *L'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus*, 1755. Huile sur toile. Paris, Musée du Louvre.

1805) exposait *L'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus* (ill. 4) représentant Hercule décochant une flèche au ravisseur fantastique. Il s'agissait de la toile de réception de l'artiste à l'Académie. En 1785, le mythe d'Hercule n'avait pas disparu des cimaises du Salon. Hugues Taraval exposait un épisode prémonitoire de l'enfance d'Hercule commandé par Louis XVI (Paris, Musée du Louvre). Cette scène était un classique de l'iconographie antique. La figure d'Hercule apparaît comme une allégorie de la force, de la loyauté et du courage, vertus généralement prêtées aux souverains.

L'étude du Salon tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle révèle le goût des peintres d'histoire, et donc de leurs commanditaires, pour les amours des Dieux. Ovide, avec ses *Métamorphoses*, en est la source principale. Elles ont pour thème central les amours de Jupiter. Celui-ci était parfois fidèle, comme dans *Jupiter et Junon sur le mont Ida* (Rennes, Musée des Beaux-Arts) exposé par Antoine Coypel au Salon de 1699. Mais, le plus souvent, son ardeur était adultère, Jupiter se transformant en pluie d'or ou en taureau pour se livrer à ses tromperies célestes. François Boucher (1703-1770), maître de la mythologie galante au Salon, fit des amours du dieu son sujet favori. Les poses provocantes, les drapés sommaires..., Boucher savait animer la mythologie d'une grivoiserie très polissonne. Encensé par certains, comme la marquise de Pompadour, il fut détesté par d'autres. Diderot, en particulier, ne fut pas tendre avec Boucher dans ses critiques de Salon. « Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage », demandait-il en 1765. Il était vrai que certaines dames refusaient de mener leurs filles au Salon pour cette seule raison. Cela faisait pourtant plusieurs années que Boucher, reçu à l'Académie en 1734 en tant que peintre d'histoire, travaillait pour les cours et la noblesse européenne. L'année 1742, où il exposa au Salon une *Léda et le cygne* (Stockholm, Nationalmuseum) inspirée par Ovide, avait marqué l'apogée de sa carrière. Cinq ans plus tard, il exposa un *Enlèvement d'Europe* (ill. 5) très applaudi par le public du Salon entre tous les peintres de l'Académie. Certains critiques lui reprochèrent néanmoins son usage excessif du blanc et du rose dans sa toile. D'autres mauvaises langues, plus perfides encore, assuraient que le goût de Boucher pour les nus féminins était lié à son incapacité à représenter les anatomies masculines.

Face au succès grandissant des sujets d'histoire mythologique traités sur le mode de la légèreté et du maniérisme, l'Académie réagit en voulant réinstaurer la vertu morale. Mais l'érotisme, le goût du luxe et de la frivolité demeurèrent persistants dans le décor profane et la peinture mythologique de chevalet dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Malgré la fantaisie que le sujet mythologique permettait souvent de déployer, les peintres de l'Académie devaient respecter les règles de la bonne peinture. Autrement dit, ils étaient toujours tributaires de la référence au modèle antique, aux lois de l'anatomie et de la perspective. Michel Lépicié (1735-1784), qui exposa son morceau de réception *Achille instruit dans la musique par le centaure Chiron* (Troyes, Musée des Beaux-Arts) au Salon de 1769, fut vivement pris à parti par Diderot. « Que diable tout cela veut dire ? Quelle foule de figures insignifiantes ! Qui a jamais fait un centaure blanc comme un poulet ? ». Ce n'était pas parce que l'on n'avait jamais vu un centaure de sa vie qu'il ne fallait pas convenablement le peindre !