

Sous la direction de
ISABELLE PICHET

Le Salon de l'Académie royale
de peinture et sculpture

Archéologie d'une institution

Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ?

Gaëtane Maës (U. de Lille Nord de France)

« Le centre du goût et des talents sera toujours la capitale, et dans la capitale, l'Académie : on risque de voir les Académies de province livrées à elles-mêmes donner dans le mauvais goût¹. » Par ces mots prononcés en 1778, le comte D'Angiviller ne faisait que rappeler l'axe majeur de la politique royale des arts en France dont il était le suprême ordonnateur : à savoir, son extrême centralisation. Il ne se doutait pas qu'il allait en même temps orienter une large part de l'histoire de l'art français pour les deux siècles à venir. Un survol de la bibliographie produite jusqu'à nos jours dans cette discipline sur les XVII^e et XVIII^e siècles montre en effet, rapidement, que les synthèses envisagées d'un point de vue « national » traitent essentiellement de l'art développé à Paris, tandis que les travaux sur l'art dans les régions françaises font rarement le lien avec la capitale et sont demeurés confinés aux périodiques locaux. Certes, il y a des exceptions notables à cette séparation territoriale des études mais je ne peux pas m'y attacher ici pour des raisons de concision². Je me contenterai donc de souligner qu'il me paraît essentiel de renouveler les

1. Cité par François-Georges Pariset, dans Charles Higounet (dir.), *Histoire de Bordeaux. V: Bordeaux au XVIII^e siècle*, Bordeaux, Fédération historique du Sud-Ouest, 1968, p. 650.

2. On notera que l'histoire culturelle a depuis longtemps pris en compte cet aspect et je renvoie aux travaux fondateurs de Daniel Roche et d'Alain Corbin : Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, École des Hautes études en sciences sociales, 1978, 2 vol. ; Alain Corbin, « Paris-Province », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire 2 – Les France*, Paris, 1984-1992, rééd. 1997 en 2 vol., 2, p. 2851-88.

approches de l'histoire de l'art français en prenant davantage en compte les échanges intellectuels et artistiques ayant existé entre Paris et les autres villes du pays. Pour montrer que cette « culture dialogique » a son importance, je prendrai l'exemple des expositions artistiques d'Ancien régime qui font l'objet d'un intérêt croissant depuis une quinzaine d'années. Des travaux récents ont en effet apporté des informations nouvelles sur les dispositifs de présentation et de réception des œuvres d'art au XVIII^e siècle mais ils sont essentiellement consacrés aux capitales et ont négligé les villes secondaires. Certes, cette attention prioritaire se justifie par le rôle à la fois initiateur et diversifié des grandes centres comme Paris ou Londres³ mais il est désormais temps d'envisager le phénomène de manière plus large et plus complète. Pour autant, il ne s'agit pas de bâtir une histoire d'esprit régionaliste, mais de mieux comprendre les interactions entre les cités et leurs habitants à l'échelle de la nation tout en dépassant la notion réductrice et désuète d'« influence »⁴.

Sans prétendre à l'exhaustivité, je me propose donc de dresser un panorama des expositions dans la France des Lumières afin de m'interroger sur les parallèles à établir – ou pas – entre les Salons initiés par l'Académie royale de Peinture et de Sculpture d'une part, et les expositions organisées dans les provinces françaises d'autre part. Pour cela, j'établirai d'abord un rapide bilan géographique et quantitatif de ces expositions pour m'intéresser ensuite aux aspects les plus significatifs.

3. Je me contenterai de citer les deux ouvrages suivants : David H. Solkin (éd.), *Art on the line. The Royal Academy exhibitions at Somerset House 1780-1836*, New Haven-Londres, Yale university press, 2002 ; Isabelle Pichet, *Le Tapisier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expogographie, critique et opinion*, Paris, Hermann, 2012.

4. Voir Pascal Griener, « Pour une histoire régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode », *Studiolo* (2008), p. 13-16. Sur la notion d'« influence », voir Jan Blanc et Gaëtane Maës, « Pour une étude dynamique des échanges artistiques », dans Gaëtane Maës et Jan Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France (1482-1814)*, Turnhout, Brepols, 2010, p. 7-14.

Les Salons de province : une géographie éclatée, à la périphérie de la France

Afin de déterminer les causes ayant conduit certaines villes à instaurer des expositions, il est logique de penser que selon l'exemple de Paris, les manifestations devaient s'adosser à une institution rassemblant les exposants potentiels. Les pistes les plus évidentes à explorer correspondent à celle des académies d'une part (Figure 1)⁵, et à celle des écoles gratuites de dessin d'autre part (Figure 2)⁶. La répartition géographique de ces deux types d'institutions dans la France des Lumières se distingue dans de nombreux cas puisque des cités comme Lille et Nantes⁷ n'ont pas eu d'académie mais une école de dessin et, à l'inverse, des villes académiques comme Caen ou Clermont-Ferrand n'ont pas eu d'école de dessin... Mais au delà de cette différence, c'est bien à l'existence d'une académie ou d'une école gratuite de dessin que sont liées les expositions d'art durant l'Ancien régime qui ont toutes été organisées en leur sein (Figure 3). Ce premier point est peu surprenant mais le second l'est bien au contraire : sur un total de 63 cités possédant l'un de ces établissements d'enseignement, moins d'une dizaine se sont essayées à la diffusion publique de l'art⁸. On ne repère en effet des expositions qu'à Amiens, Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Poitiers, Toulouse et Valenciennes. Cette énumération permet d'observer qu'il

5. Carte des fondations académiques au XVIII^e siècle établie d'après D. Roche, *op. cit.*, 2, p. 311.

6. Carte des écoles de dessin et académies des arts au XVIII^e siècle établie d'après Reed Benhamou, « Public and private art education in France, 1648-1793 », *SVEC* 308 (1993), p. 1-182 (p. 92-93).

7. Lille et Nantes sont les seules villes de plus de 50000 habitants à ne pas avoir d'académie (D. Roche, *op. cit.* 1, p. 78). Sur les écoles gratuites de dessin, voir : Arthur Birembaut, « Les écoles gratuites de dessin », dans René Taton, *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, Hermann, 1986, p. 441-476 ; R. Benhamou, *op. cit.*, p. 91-112.

8. Dans cette recherche, je n'ai pris en compte que les expositions comprenant les œuvres de professionnels, en écartant celles uniquement consacrées aux travaux d'élèves primés dans les écoles de dessin comme c'est notamment le cas à Dijon et à Rouen.

ne s'agit pas toujours des villes les plus importantes ou les plus actives à l'époque puisqu'on note par exemple que, malgré son déclin économique durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, Valenciennes parvient à mettre deux expositions sur pied tandis que Rouen, dotée d'un commerce florissant, d'une puissante académie et d'une École de dessin réputée, se contente d'organiser des distributions de prix mais pas de Salon d'art⁹. La tenue des expositions au XVIII^e siècle correspond donc à des politiques culturelles déterminées et novatrices pour l'époque, ce qui explique partiellement leur rareté. On remarque d'ailleurs que l'organisation matérielle des Salons repose toujours sur une poignée de professionnels et d'amateurs locaux réunis par un enthousiasme commun pour l'art, quelque soit l'instance qui en prenne l'initiative : pouvoir municipal, institutions artistiques, ou encore sociétés privées¹⁰. Sur le plan géographique, les expositions ont, par ailleurs, eu lieu plutôt à la périphérie du royaume de France et il semble qu'elles aient été d'autant plus durables que les villes étaient éloignées de Paris et de la concurrence des Salons du Louvre. Ainsi, on retiendra que seules trois villes-frontières – Lille, Marseille et Toulouse – ont organisé plus de dix expositions au cours du XVIII^e siècle, et plus précisément entre 1750 et 1799 (Figure 4).

Comme pour les « écoles de dessin »¹¹, on constate alors que l'appellation commune de « Salon » désignant essentiellement le lieu d'exposition¹², recouvre des réalités différentes

9. La distribution des prix et les noms des lauréats sont régulièrement publiés dans le *Mercur de France* à partir de 1755.

10. Les Salons de Lille sont organisés par la municipalité (le Magistrat) ; ceux de Marseille, de Toulouse et de Valenciennes dépendent de l'Académie de la ville ; ceux de Bordeaux, de Lyon et de Montpellier sont mis sur pied par des sociétés privées (il s'agit de la « Société » à Bordeaux qui devient Académie en 1780, du « Sallon des Arts » à Lyon et de la « Société des Beaux-Arts » à Montpellier).

11. Christophe Henry, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle », *Perspectives 2* (2008), p. 271-278.

12. À Lille, on a recours à l'appellation « Sallon de l'Académie des Arts », à Lyon à celle de « Sallon des Arts », à Marseille à celle de « Salon de l'Académie » (en 1771), à Toulouse à celle de « Salon de l'Hôtel de ville ». Les lieux d'expositions

au XVIII^e siècle. Tout en évoquant souvent Paris comme un modèle, les organisateurs des expositions de province soulignent en effet simultanément l'impossibilité de disposer d'autant d'œuvres que dans la capitale et, par conséquent, l'obligation de s'en différencier. Ainsi, le livret du Salon de Toulouse de 1759 révèle :

Paris a donné l'exemple à Toulouse de l'Exposition des tableaux qu'on y fait le jour de la St. Louis, les seuls artistes fournissent dans cette capitale assés d'ouvrages pour remplir le Sallon : uniquement animés du désir de plaire à leur siècle, et à la postérité, ils s'exposent avec joye à cette critique impartiale, qui loue et censure à propos. On voit avec plaisir que leurs productions se ressentent presque toujours du soin qu'ils ont apporté à recueillir les jugements du Public : c'est ainsi qu'ils s'avancent à la perfection de leur Art.

Le petit nombre d'Artistes qu'il y a à Toulouse, rempliroient difficilement un si vaste dessein ; mais il seroit du moins à souhaiter qu'animés du même désir, ils eussent le même empressement à livrer le fruit de leurs travaux à l'œil éclairé des connoisseurs, dont la critique fixe le degré d'estime que l'on doit à leurs talens¹³.

Cette extrême difficulté à renouveler les œuvres s'est révélée insurmontable dans la majorité des cas puisqu'en dehors des trois villes mentionnées plus haut, un centre important comme

ont presque tous disparu à l'exception du Palais des Capitouls de Toulouse, mais après des remaniements importants la galerie utilisée pour le Salon est aujourd'hui dédiée aux assemblées du Conseil municipal. Quoiqu'il en soit, il est impossible de connaître les modes d'accrochage car il n'existe pas de documents iconographiques contemporains des expositions. Les livrets ne permettent pas d'en savoir davantage car ils préviennent le lecteur que l'ordre des œuvres ne correspond pas à celui de l'exposition et qu'il faut se repérer à la numérotation donnée aux œuvres afin de les identifier à l'aide du livret.

13. *Catalogue des ouvrages exposés au Sallon de l'Hôtel de ville par l'Académie royale de Peinture, de Sculpture, et d'Architecture, le jour de la St. Louis 25 du mois d'Août 1759* [...], Toulouse, 1759, Avertissement, repr. dans Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972, p. 85.

Lyon n'a organisé qu'une seule exposition (1786)¹⁴ tandis que le nombre des Salons de Montpellier et de Bordeaux¹⁵ plafonne à six (Figure 4). L'exemple de Poitiers est également significatif lorsqu'on observe qu'en 1776, une conférence intitulée « Sur les avantages que le Public et les Artistes retirent des Expositions »¹⁶ est prononcée par le directeur de l'École des Arts – François Aujollest Pagès (Bordeaux, 1746-1801) – mais que malgré son enthousiasme, le Salon de Poitiers ne connaîtra que deux éditions en 1776 et en 1777. À l'opposé, Toulouse demeure la ville ayant organisé la plus longue série d'expositions au rythme de une par an : soit quarante entre 1751 et 1791¹⁷. Lille n'en a connu que vingt-et-une au XVIII^e siècle mais avec la particularité unique en province de parvenir à les maintenir durant la période révolutionnaire : ses Salons ne commencent qu'en 1773 mais ils se prolongent jusqu'en 1799 et même au delà¹⁸. Le cas de Marseille est plus difficile à évaluer en l'absence de

14. Dans le cas de Lyon, faut-il y voir un effet de la concurrence des expositions des cités italiennes comme Bologne, où plus de 7000 œuvres ont été exposées entre 1759 et 1786? Je dois cette information inédite à Olivier Bonfait que je remercie vivement pour m'avoir généreusement communiqué le manuscrit de son livre en préparation: *Mostrare l'arte nell'Europa moderna. Esposizioni e spazio pubblico a Bologna dai Carracci ai Gandolfi*.

15. En 1774, le rédacteur du livret du Salon de Bordeaux indique que « Le Sallon auroit été plus nombreux, sans la délicatesse mal placée de quelques personnes qui ont refusé de consentir que des Portraits ou autres Morceaux qu'ils avoient fait faire, y fussent exposés: on espère qu'au Sallon prochain, on ne rencontrera plus les mêmes difficultés qu'on n'éprouve dans aucune autre ville du Royaume. » (*Explication des Peintures, Sculptures et plans d'Architecture de Messieurs de l'Académie*, Bordeaux, imp. Labottière, 1774, repr. dans Charles Marionneau, *Les Salons bordelais ou Expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII^e siècle (1771-1787)*, Bordeaux, Moquet, 1884, p. 16). Les Salons de Bordeaux ont eu lieu en 1771, 1772, 1774, 1776, 1782, 1787; ceux de Montpellier ont pris place en 1779, 1780, 1782, 1784 mais on ne connaît de livret que pour 1779 et 1784 (cf. Maurice Tourneux, « Un Salon de Peinture à Montpellier en 1784 », *Nouvelles Archives de l'Art français* (1886), p. 266-269; Henri Stein, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787) », dans Ernest Lavis, *Mélanges offerts à M. Henry Lemmonier*, Paris, Champion, 1913, p. 365-403).

16. Citée dans Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France, de 1747 à 1785*, Paris, H. Laurens, 1912, réédition Paris, Arthena, 1978, p. 131.

17. Voir l'indispensable ouvrage de R. Mesuret, *op. cit.*

18. La municipalité les maintient d'ailleurs au delà et plus précisément jusqu'en 1820 (voir Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien régime à la Restauration: 1773-1820*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004).

dépouillement systématique des archives de l'Académie car les expositions n'ont pas toutes été accompagnées d'un document imprimé. Grâce aux sources publiées par Etienne Parrocel, j'estime néanmoins leur nombre à environ vingt-et-une sur la période s'étendant de 1756 à 1790 et non simplement à six comme on le lit souvent¹⁹.

Le statut des exposants

Pour remédier au problème d'« alimentation » des expositions en nombre d'œuvres suffisant, les cités imaginent d'élargir l'espace de leur Salon à des groupes sociaux distincts des habituels peintres professionnels locaux (Figure 4). Certaines villes restent centrées sur la promotion de l'art contemporain mais elles ouvrent largement leurs murs aux étrangers qui, par ce moyen, tentent de diversifier leur clientèle. C'est le cas à Lyon, Lille, Poitiers, Montpellier, Toulouse. Dans ces villes et contrairement aux strictes interdictions faites aux académiciens de Paris, le commerce des œuvres durant la période de l'exposition était soit toléré, soit clairement encouragé²⁰. Cette

19. Contrairement aux autres villes, Marseille n'a pas fait imprimer de livret spécifique lors de ses expositions mais il existe des listes d'œuvres tantôt parues dans le *Mercure de France*, tantôt restées manuscrites. Etienne Parrocel indique : « On ne trouve que deux brouillons contenant la relation de ces assemblées publiques et expositions ; le catalogue des œuvres exposées y est joint ; mais la correspondance du secrétaire perpétuel comble la lacune. » (Étienne Parrocel, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Impr. nationale, 1889-1890, 2 vol., 2, p. 348). On sait par ailleurs que les expositions ont d'abord été annuelles puis bisannuelles à partir de 1763 (« L'Académie de Marseille, à l'instar de l'Académie royale de Paris, à l'avenir ne fera son exposition que de deux ans en deux ans. », *Ibid.*, 2, p. 350). De ces éléments et du dépouillement du *Mercure de France*, on peut attester qu'il y a eu des expositions en 1756, 1757, 1760, 1761, 1762, 1763, 1765, 1767, 1771, 1774, 1776, 1778 ; et on peut raisonnablement supposer qu'elles ont aussi eu lieu en 1758, 1759, 1769, 1780, 1782, 1784, 1786, 1788, 1790.

20. À Bordeaux, le livret de 1774 signale « Les Morceaux qui sont dits appartenir aux Auteurs, sont dans le cas d'être vendus. » (Livret reproduit dans C. Marionneau, *op. cit.*, p. 16) ; et l'on trouve une indication semblable en 1782 (*Ibid.*, p. 38). À Lille, la période du Salon correspondait à celle de la Foire durant laquelle le commerce était libre, contrairement au reste de l'année demeurant sous le contrôle des corporations (même si de nombreuses exceptions ont été accordées par la municipalité, voir G. Maës, *op. cit.*, p. 20-26).

caractéristique est confirmée par le fait que dans certaines cités (Lille et Toulouse), on rencontre également des marchands parmi les exposants. Le cas de Toulouse, qui avait pourtant le statut d'Académie royale, est le plus spectaculaire puisqu'entre 1751 et 1791, Robert Mesuret a répertorié une quarantaine de vendeurs occasionnels ou professionnels venant écouler des stocks pouvant atteindre plusieurs dizaines d'œuvres par Salon²¹... À certaines occasions, le Salon toulousain se substitue même à la salle des ventes puisqu'en 1773, le livret s'ouvre par un ensemble de trente-cinq œuvres regroupées sous le titre explicite suivant : « De la succession de M. le Chevalier de Lassalle. À vendre » !...

Selon la même volonté de promotion des corps de métiers, Lille et Lyon ont ouvert leurs expositions aux artisans. Cette caractéristique est évidemment liée aux contextes économiques de ces deux villes où les autorités locales avaient créé une École de dessin en 1755 et en 1756 afin de former le personnel des manufactures environnantes, ce qui préfigure le projet développé à Paris par Jean-Jacques Bachelier à partir de 1766²². Lors de l'ouverture de la première exposition lilloise quelques années plus tard (1773), ce but est confirmé par le livret indiquant clairement qu'il s'agit d'« exciter l'émulation parmi les artistes, [...], les peintres, dessinateurs, sculpteurs, et tous ceux qui font usage du dessein dans leur profession, [...] [et] de faire honneur aux artistes [...], et à la ville dans laquelle ils ont acquis et exercé leur talent [...] dans un temps où les étrangers arrivent de toute part. » Malgré cette possibilité d'une publicité accrue, il faut avouer que la présence des artisans aux expositions est modeste tant à Lyon qu'à Lille. Il est vrai que certaines pièces devaient poser des problèmes de présentation, voire de sécurité, au sein

21. Le cas le plus extrême est celui du peintre Gabriel-Joseph Girard dont le stock à vendre compose les quatre-vingt-huit premiers numéros du livret de 1791. Pour les autres marchands, voir R. Mesuret, *op. cit.*, p. v-vi.

22. Sur les rapports entre les écoles gratuites de dessin et le mercantilisme, voir Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, past and present*, Cambridge, 1940, rééd. New York, Da Capo Press, 1973, p. 152-189 (p. 159). Sur l'historique des écoles, cf. A. Birembaut, *op. cit.* ; R. Benhamou, *op. cit.* Sur l'école de Bachelier, voir : Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004.

de l'espace du Salon si l'on pense par exemple au « collier de diamans, composé de sept cocardes avec leurs revers, orné de guirlandes de fleurs et de feuilles sorties, et diversifiées avec art » exposé à Lille par les marchands-joailliers Lefebvre en 1773²³. Il s'agit cependant d'une exception et les autres objets artisanaux relevaient principalement de l'orfèvrerie, de la dorure et de la broderie²⁴.

Pour étoffer les Salons, une autre option a consisté à les élargir aux amateurs, mesure adoptée avec succès à Lille et à Toulouse mais avec moins d'efficacité à Amiens, Bordeaux, Lyon et Poitiers où les Salons ne sont pas parvenus à s'installer dans la durée. Malgré cet aspect, les livrets des expositions qu'elles soient ponctuelles ou répétées permettent de confirmer que l'apprentissage du dessin chez les classes aristocratiques ou bourgeoises correspond bien à un phénomène de société dépassant la capitale au XVIII^e siècle. On savait que les théories rousseauistes sur l'éducation et la considération nouvelle pour les œuvres graphiques avaient contribué à répandre la pratique du dessin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais désormais ce phénomène bien connu pour Paris²⁵ peut être étendu au reste de la France comme en atteste cette insertion dans le livret du Salon de Poitiers en 1777 :

M. Filleau, fils de M. le Procureur du Roi du Présidial, sans négliger les études qui conviennent aux dispositions qu'il annonce pour soutenir la gloire de son nom, s'est plu, par délassement, à cultiver le Dessin et la Peinture [...]. Il a bien voulu exposer au Salon les ouvrages de sa

23. Livret du Salon de Lille, 1773, n°117 (repr. dans G. Maës, *op. cit.*, p. 107).

24. Voir notamment : *Catalogue des ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin et Gravure exposés à Lyon au Sallon des Arts*, Lyon, impr. de la ville, 1786, n° 55 : Jacques Traiteur, orfèvre (repr. dans Marie-Félicie Pérez, « L'Exposition du "Sallon des Arts" de Lyon en 1786 », *Gazette des Beaux-Arts* 12 (1975), p. 199-206). Pour Lille, voir : Livret de 1775, n° 65 : Souplez, brodeur ; Livret de 1782, n° 69 : Mannier, maître-doreur ; etc. (repr. dans G. Maës, *op. cit.*, p. 125, p. 196, p. 479-81 [Index des artisans]).

25. Christian Michel, « Le goût pour le dessin en France aux XVII^e et XVIII^e siècle : de l'utilisation à l'étude désintéressée », *Revue de l'art* 143 (2004-1), p. 27-34 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 249-285.

composition qui suivent, afin de [...] montrer aux Citoyens, que sa destinée étant un jour de protéger les Arts, il a cru devoir les cultiver, afin de mieux les connoître²⁶.

Il est désormais entendu que le collectionnisme à échelle privée ou collective doit s'appuyer sur la pratique du dessin et toutes les villes invitent les amateurs à exposer à l'exception de Marseille où, comme au Salon du Louvre, l'exposition est exclusivement réservée à la production des professeurs et des membres agréés ou reçus de l'Académie locale. Cette mesure n'a pas permis au Salon de Marseille de se développer et tout au long de son existence, on n'y dénombre qu'une quinzaine d'exposants. Ce chiffre stagne d'autant plus qu'au cours des longues tractations pour obtenir des lettres patentes du roi, l'institution connaît des difficultés financières²⁷. En 1770, le secrétaire de l'Académie avoue de surcroît que « les artistes résidant à Marseille ne montrent que fort peu d'empressement à se faire recevoir comme académiciens. Celui qui serait en état de se faire honneur de son talent ne saurait s'établir dans cette ville, à moins qu'il n'ait déjà une fortune assurée²⁸. »

Ailleurs, les amateurs sont bien présents et certains exposent régulièrement. À Lille où les « Ouvrages des amateurs » font l'objet d'une partie spécifique du livret, Charles Lengart, bien-faiteur de l'École et mécène des artistes locaux, expose chaque année aux côtés de participants plus ponctuels. À Toulouse, on encourage particulièrement les femmes et les jeunes filles et ce, d'une manière plus soutenue qu'à Paris. À une date précoce car l'usage s'en répand plutôt dans la seconde moitié

26. Livret du Salon de Poitiers, 1777, reproduit dans Henri Beauchet-Filleau, *Pièces inédites, rares ou curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Paris, Académie des bibliophiles, 1870, p. 38.

27. Les tractations sont menées par Michel-François Dandré-Bardon mais suite à des conflits entre les échevins de Marseille et le directeur des Bâtiments du roi pour le titre de « protecteur de l'Académie », les lettres patentes ne sont délivrées qu'en 1780 (voir E. Parrocel, *op. cit.*, 2, p. 1-78).

28. *Ibid.*, 1, p. 379.

du XVIII^e siècle²⁹, le livret de Toulouse de 1755 applaudit au fait que « Les pinceaux et les crayons ont pris tout-à-coup la place des navettes destinées à faire des nœuds inutiles » et que plus de trente « dames » apprennent à dessiner et à peindre³⁰. Cette présence féminine se traduit également par la réception de femmes-peintres à l'Académie de Toulouse mais aussi à celles de Marseille et de Lille. Cette distinction leur ouvre les portes des expositions mais en revanche, on ne leur donne pas accès aux postes d'officier³¹ en dépit du talent avéré de celles – trop peu nombreuses – dont on connaît encore des œuvres. Parmi ces dernières, on peut citer Françoise Duparc (1726-1778) ou Marie-Anne Loir (c. 1715-ap. 1779) reçues à l'Académie de Marseille³². En province comme à Paris, le talent féminin est reconnu à condition qu'il demeure circonscrit aux arts d'agrément.

Cet esprit d'encouragement à développer les talents amateurs rejoint souvent le souci d'émulation pédagogique auprès des élèves des écoles de dessin et académies provinciales. En effet, la plupart des villes ayant soutenu les premiers font le choix d'exposer les œuvres des élèves primés lors des concours annuels. Font cependant exceptions Lyon et surtout Marseille (Figure 4), qui se distingue par sa volonté de mettre les mêmes restrictions à son Salon qu'à celui de l'Académie royale de Paris, si bien qu'il n'y est question ni d'amateurs, ni d'élèves...

29. On en voit pour preuve le projet de Jean-Jacques Bachelier de fonder une école de dessin pour jeunes filles à Paris en 1787, projet que la Révolution fait avorter (U. Leben, *op. cit.*, p. 57-61).

30. Un autre hommage appuyé aux œuvres des femmes est fait au Salon de Toulouse en 1767 et en 1787.

31. Ces renseignements sont tirés de: Sandrine Lely, « Peintresses ou artistes? Les femmes dans la vie artistique de province au XVIII^e siècle », dans Jean-Pierre Lethuillier (éd.), *La Peinture en province: de la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2002, p. 99-106.

32. Parmi les œuvres localisées, voir par exemple: Françoise Duparc, *Jeune femme à l'ouvrage*, huile sur toile, 0,78x0,64m, Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. 406; Marie-Anne Loir, *Portrait de la marquise du Châtelet*, c. 1745, huile sur toile, 1,18x0,96m, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx M 5848.

La dernière communauté à laquelle plusieurs villes ont fait appel pour étoffer leurs Salons de manière significative est celle des collectionneurs. Si Amiens, Lille et Marseille s'y sont refusées, les autres cités l'ont fait selon deux options différentes. À Bordeaux et à Poitiers, les collectionneurs ont été mis à contribution pour prêter des œuvres acquises auprès d'artistes vivants³³ tandis qu'à Lyon, à Montpellier et à Toulouse, les collectionneurs ont été sollicités pour le prêt d'œuvres tant du présent que du passé. Dans ce dernier cas, une différence notable existe entre Lyon et Montpellier d'une part, où les noms des propriétaires ne sont pas indiqués dans les livrets, et Toulouse d'autre part, où le Salon leur est quasiment dédié. Les livrets toulousains sont, en effet, les seuls à être organisés par collectionneur et non par auteur des œuvres³⁴. Il y a là un souci de mise en valeur des élites provinciales par le biais de la collection, dont on ne rencontre pas d'équivalent à Paris si ce n'est par l'ouverture de certains cabinets privés aux visiteurs. Mais les deux phénomènes sont bien différents car dans le premier cas, la collection est présentée sous la forme d'un choix d'œuvres dans l'espace public du Salon et elle est donc offerte à tous les regards, tandis que dans le second, la collection dans sa quasi totalité devient visible au sein des appartements privés mais c'est le visiteur qui est soigneusement sélectionné.

Les types d'expositions

Au terme de ce panorama des exposants, on constate que les expositions provinciales fonctionnent selon des dispositifs variés correspondant à trois types d'objectifs prioritaires³⁵. Le premier consiste à tenter de copier au plus près le modèle des

33. Les tractations avec les collectionneurs sont souvent ardues comme le montre le livret du Salon de Bordeaux en 1774 (voir la note 15).

34. Il est à noter qu'à Toulouse, la préparation de l'exposition et du livret est chaque année confiée à une équipe de commissaires parmi lesquels les notables sont majoritaires. Voir *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition, Toulouse, musée Paul-Dupuy, janvier-avril 2001, Paris, Somogy, 2001.

35. On ne saurait être trop rigide dans ce classement car certains Salons recourent à différents objectifs et on a cherché ici à les classer selon ce qui apparaît prioritaire pour les organisateurs.

Salons du Louvre en ne permettant d'exposer qu'aux membres de l'Académie. Ce choix peu réaliste pour la province est celui de Marseille où les expositions se sont tant bien que mal inscrites dans la durée mais pas dans une abondance d'artistes suffisante pour assurer qualité et variété dans les œuvres³⁶. Les Salons d'Amiens, de Bordeaux, de Poitiers et de Valenciennes se rattachent à la même tendance mais avec plus de souplesse puisqu'ils admettent les amateurs et les élèves.

Le deuxième type d'exposition est celui orienté prioritairement vers la promotion de l'art contemporain produit par les artistes, artisans et amateurs locaux mais aussi par des professionnels étrangers à la ville. Cette option à caractère commercial prononcé est principalement celle de Lille.

Enfin la troisième catégorie d'expositions correspond aux Salons faisant une place aux œuvres du passé par le recours aux collectionneurs exposant aux côtés des artistes. Ce mode d'organisation qui est celui de Lyon, de Montpellier et de Toulouse, a la particularité de permettre la confrontation d'œuvres anciennes et contemporaines. Toulouse y ajoute toutefois la promotion des élites possédantes en même temps que celle des artistes. Par sa durabilité et le nombre d'œuvres exposées (plus de 6500 en quarante ans), Toulouse est de surcroît l'illustration la plus accomplie et la plus solide de cette mixité à la fois temporelle (pour les œuvres) et sociale (pour les exposants et pour les visiteurs). Celle-ci est estimée nécessaire et elle est clairement revendiquée dans le livret de 1767 :

La réunion d'un petit nombre de Tableaux des Grands Maîtres mêlés à beaucoup d'autres qui ne sont pas aussi précieux, les Ouvrages de nos Artistes, ceux des Amateurs, les essais de nos Elèves, tout cet ensemble exposé dans un Salon aux yeux du Public, ne présente à des yeux vulgaires

36. Le rédacteur de la critique de l'exposition de Marseille de 1757 s'exclame avec surprise : « Je vais commencer par l'Histoire. Trois tableaux sont toute la production de cette Académie : il est vrai qu'on m'a dit que les Historiens sont peu nombreux dans ce corps. », dans « Lettre au sujet de l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture, faite le 28 août 1757, dans la salle de l'Académie des Beaux-Arts de la ville de Marseille », *Mercure de France*, octobre 1757, p. 146-154.

qu'un pompeux étalage propre tout au plus à amuser un instant, une vaine curiosité : mais l'Amateur, le Citoyen et le Philosophe y découvrent, à travers une foule d'avantages, l'aiguillon puissant de l'émulation, ce mobile précieux qui tend directement à la gloire et à l'utilité de la Patrie. C'est en partie à un tel secours que nous devons les progrès de nos Élèves, et les efforts qu'ils font tous les jours pour se rendre dignes de nos éloges³⁷.

Comme on le voit, dans cette citation il est autant question des exposants que des différents regards qui sont posés sur les œuvres et c'est pourquoi, il est temps de s'intéresser au public auquel étaient destinées les expositions de province.

Des expositions : pour qui ? et pour quoi ?

En l'absence de documents iconographiques, les seules informations que l'on peut obtenir sur le public sont celles que l'on peut tirer des livrets d'exposition et des rares textes critiques existants. Ces renseignements ne permettent pas de quantifier l'assistance des Salons car les livrets étant confiés à des imprimeurs privés, aucun chiffre n'a été conservé. À Poitiers, on indique à propos du Salon de 1777 que « le public paroît désirer avec impatience le moment de son ouverture, pour y accourir en foule » mais la formule semble bien n'être qu'une figure oratoire d'auto satisfaction plutôt qu'une réalité, car on la retrouve pour qualifier la fréquentation du Salon de Toulouse en 1770³⁸. En revanche, la terminologie des Salons de Lille est davantage orientée vers le qualitatif que le quantitatif puisque les avertissements font régulièrement une distinction claire entre le « public » et le « peuple » qui ne sont pas admis aux mêmes moments : « il [le Salon] continuera d'être ouvert au Public les jours suivans, jusques et compris le Samedi 6 Septembre ; le matin depuis neuf heures jusqu'à une heure, et l'après-midi,

37. « Avertissement » du Livret du Salon de Toulouse, 1767. Texte repris partiellement en 1777, en 1784 et en 1788 (R. Mesuret, *op. cit.*, p. 167, 307, 425, 499).

38. « Les curieux accourent en foule dans ce Sallon » (« Avertissement » du Livret du Salon de Toulouse, 1770, *Ibid.*, p. 211).

depuis trois heures jusqu'à six. On n'y recevra le Peuple que le Lundi 1^{er} et Vendredi 5 Septembre³⁹. » Étant donné la restriction des plages horaires réservées au « peuple », il paraît vraisemblable de déduire que celui-ci désigne les non-acheteurs dans un Salon dédié principalement au commerce.

Si on ne peut encore parler de démocratisation de l'art, il y a donc bien en province comme à Paris, un réel élargissement du public de l'art se décomposant désormais en différentes catégories mesurées en termes d'éducation plutôt qu'en termes de condition sociale (même si les deux demeurent intrinsèquement liés). Le rédacteur du livret de Toulouse cité plus haut distingue ainsi le regard porté par « des yeux vulgaires » de celui porté par « l'Amateur », le « Citoyen » ou le « Philosophe ». Un point commun à tous les organisateurs d'expositions consiste, en effet, à considérer les arts comme un vecteur de sociabilité et d'éducation. Pour le premier point, il est dit que ce sont les arts qui permettent de « réunir les Hommes en société, polir les mœurs, les rendre douces » ou encore « d'élever l'âme »⁴⁰. Pour le second, les Salons fournissent aux élites l'occasion d'exercer leur jugement de goût et aux autres d'en apprendre les principes. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une mission d'ampleur car le peintre d'histoire Pierre Lacour (1745-1814), installé à Bordeaux, n'hésite pas à affirmer avec une certaine rudesse :

Il n'est pas surprenant que dans les provinces on se fasse une fausse idée du beau en peinture car on n'y voit que bien rarement des artistes d'un mérite distingué, peu de beaux tableaux, et encore moins d'amateurs en sorte qu'il arrive souvent qu'un talent médiocre qui s'annonce par

39. Cette distinction entre « public » et « peuple » apparaît dans les livrets des Salons lillois de 1774, 1776, 1778, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1786, 1787, 1788.

40. Ces citations sont respectivement tirées du Livret du Salon de Toulouse de 1774 et du livret de Lyon de 1786. Voici celle de Lyon *in extenso* : « Offrir aux citoyens de cette ville un spectacle intéressant et nouveau pour elle, rapprocher les amateurs des artistes, servir à la fois les uns et les autres en faisant mieux connaître les talents les plus dignes d'être honorés et encouragés, ranimer l'émulation et l'amour des arts qui élèvent l'âme et font le charme de la vie : tel est le but de l'exposition dont on présente ici le catalogue. » dans *Catalogue des ouvrages de Peinture... à Lyon, op. cit.*, 1786.

un charlatanisme indécent, fait plus de sensation dans le public que le vrai talent accompagné de la modestie qui est son plus noble apanage⁴¹.

Comme à Paris, le point de divergence consiste à savoir si ce goût doit être attaché au « grand genre » ou s'il peut être plus diversifié et plus libre. Même si des peintres comme ce même Pierre Lacour à Bordeaux ou comme Michel-François Dandré-Bardon à Marseille défendent un point de vue académique en faveur des sujets d'histoire, il est évident que le nombre réduit de peintres et de collectionneurs dans les villes de province ne permet pas de les imposer comme un genre dominant. Les Salons de province sont, par nécessité, diversifiés et dans de nombreux cas, cette variété des sujets est un atout affiché comme tel. Sur ce point, il faut mentionner l'appel péremptoire fait au public de Toulouse en 1774 :

Public, vous devez par état et par reconnaissance, vous rendre à l'Exposition des tableaux que l'Académie rassemble tous les ans pour vous. C'est cette fête qui fit germer dans votre sein des semences de goût ; c'est à la vue des Ouvrages des grands Maîtres, dans tous les Genres, que vous devez le développement de ce goût. Les Temples, vos maisons, vos Villes seraient des antres affreux, si les nuages épais, dont l'Ignorance couvre les lieux malheureux où elle règne, avaient empêché la lumière des Arts de percer jusqu'à vous⁴².

Cet appel se termine par l'éloge du zèle des organisateurs des expositions auxquelles on attribue une mission civique, l'art étant présenté comme une occupation écartant la jeunesse des « amusements dangereux et frivoles »⁴³. Au fil des années, les

41. Pierre Lacour, « Réflexions sur la peinture », *Recueil des ouvrages du musée de Bordeaux*, Bordeaux, impr. Racle, [1787], p. 328-343 (p. 334). La corporation des peintres de Lille émet un avis similaire sur l'ignorance de la population locale en 1782 (cf. G. Maës, *op. cit.*, p. 66).

42. « Avertissement » du Livret du Salon de Toulouse, 1774. C'est moi qui souligne à l'intérieur de la citation.

43. Livret du Salon de Toulouse, 1767 (le texte est repris dans les livrets de 1777, 1784, 1788). Cet argument du dessin comme occupation écartant la jeunesse des vices de l'oisiveté est un de ceux régulièrement développés pour justifier l'utilité des

termes de « citoyens » et de « patrie » reviennent en outre de plus en plus souvent au sein des livrets pour démontrer que l'art et les artistes sont à leur service et qu'ils contribuent à la grandeur de la nation, que ce soit à Bordeaux, à Poitiers, à Toulouse ou à Montpellier⁴⁴... Ce phénomène confirme qu'en province, les « hommes à talents » bénéficient d'une considération croissante à côté des traditionnels « héros » comme c'est le cas à Paris⁴⁵. Mais s'il existe une certaine unanimité sur l'utilité de l'art dans les villes de province, elle n'existe en revanche pas sur la question de savoir si le public est en droit de juger du degré d'utilité de chaque artiste considéré individuellement. En d'autres termes, ce public nouveau que l'on cherche à éduquer peut-il avoir un jugement personnel sur les œuvres d'un peintre précis ?

écoles gratuites de dessin. Voir Aude Henry-Gobet, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : "Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin" de Jean-Baptiste Descamps (1767) », dans Thomas W. Gaehtgens, *et al.* (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 313-329.

44. Voici quelques citations tirées des livrets de différents Salons : « Etablissement, qui tend aussi directement à la perfection des Arts, et à la gloire de la Patrie. » (Livret du Salon de Toulouse, 1767) ; « O ma patrie ! O Public, O mes concitoyens ! Aimez, chérissez et serrez contre votre sein cette Société de Citoyens zélés, qui après avoir fait germer dans votre cœur le goût heureux des talens, se donne des soins et des peines infinies pour fournir tous les ans un aliment à ce feu. » (Livret du Salon de Toulouse, 1774) ; « L'éloge ou la critique qu'ils en feront, en excitant chez les Artistes la reconnaissance, ou le désir de mieux faire, seront toujours un aveu du zèle qu'ils mettent à servir et à honorer la Patrie. » (Livret du Salon de Poitiers, 1777) ; « On a joint aux Ouvrages de MM. les professeurs plusieurs Tableaux, Desseins & autres Morceaux des grands Maîtres, propres à exciter l'émulation des Elèves qui leur sont confiés, en s'attachant particulièrement aux Artistes qui ont honoré la Patrie. » (Livrets du Salon de Montpellier, 1779 et 1784). « Le gros des Spectateurs ne verra que des tableaux et des statues ; l'œil du philosophe et du Citoyen appercevra les étincelles de ce feu qui échauffe toujours les grands Artistes, le désir d'orner, d'illustrer, de servir sa patrie... » (Livret du Salon de Bordeaux, 1771). Pour Bordeaux, voir Christian Taillard, « L'Académie de peinture de Bordeaux (1768-1792) », *Le port des Lumières. La peinture à Bordeaux, 1750-1800*, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 1989, p. 13-22.

45. Voir David A. Bell, *The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism (1680-1800)*, Cambridge, Harvard University Press, 2001, p. 12 (pour les termes de « patrie » et « nation »), p. 107-139 (p. 120-121).

La critique d'art en province

Pour répondre à cette question, il faut se tourner vers les textes critiques qui sont bien moins nombreux en province que dans la capitale. En dépit de cela, ils expriment la même diversité d'opinions qu'à Paris. À Poitiers ou à Montpellier, la critique est ainsi estimée comme une pratique légitime car elle doit avoir pour but d'indiquer aux artistes le moyen de progresser⁴⁶. À Toulouse, en revanche, on réclame une certaine indulgence afin de ne pas décourager les bonnes volontés⁴⁷. Lorsque les critiques proviennent de Paris ou d'auteurs couverts par l'anonymat, elles se permettent néanmoins un ton plutôt acerbe. On le mesure notamment dans l'unique document iconographique relatif à un Salon de province que je connaisse. Il s'agit du frontispice d'un opuscule publié à propos du Salon de Lille de 1782 par un peintre mécontent et souhaitant se venger d'un client indélicat (Figure 5). L'auteur se présente sous la forme d'un âne qui, bien qu'il corresponde à la figuration traditionnelle de l'Ignorance, prend ici la parole pour distribuer éloges et critiques aux exposants mais aussi à certains de leurs clients... Le ton général est très sarcastique et une ironie semblable est perceptible dans la critique publiée dans le *Mercur de France* en 1757 à propos de l'exposition faite à Marseille. Elle a provoqué un certain désarroi parmi les membres de l'Académie des Beaux-Arts car par son humour noir, elle a dû faire rire plus d'un lecteur. On peut y lire notamment à propos d'un tableau – aujourd'hui perdu – du

46. « L'éloge ou la critique qu'ils en feront, en excitant chez les Artistes la reconnaissance, ou le désir de mieux faire, seront toujours un aveu du zèle qu'ils mettent à servir et à honorer la Patrie. » (Livret du Salon de Poitiers, 1777); « On s'est permis, à la suite de chaque morceau capital, une petite réflexion sur tel ou tel Maître, propre à faire sentir leur mérite, & l'on n'a fait en cela que répéter ce qu'en ont écrit les Auteurs des Vies des Peintres et Sculpteurs célèbres, dont il ne nous reste plus que la mémoire; et pour ce qui concerne les Artistes vivans, dont la réputation est déjà faite, on ne dit, à leur égard, que ce qui a été dit à la Capitale, & ce que nous en avons appris par la voie des Journaux. » (Livret du Salon de Montpellier, 1784).

47. « Les curieux accourent en foule dans ce Sallon: il seroit injuste que la critique s'appesantît sur ce mélange d'une quantité de Tableaux qui n'ont tous le même mérite. Qu'on juge ceux que les Artistes et les vrais Amateurs ont fait, et que par là on rende hommage au goût général qui règne dans cette ville. » (Livret du Salon de Toulouse, 1770).

peintre Honoré Revelly et représentant une vestale : « Le Peintre peu instruit de l'habit que portoient les antiques Vestales, qui étoit blanc & de toile de lin, a habillé la sienne en taffetas & en manteau bleu ; elle embrasse l'urne où est le feu sacré ; mais comme le feu est peint, elle n'a rien à craindre⁴⁸ ». Pour éviter ce genre de critique et montrer que le dialogue entre les artistes et le public était au bénéfice de tous, le secrétaire de l'Académie de Marseille, Etienne Moulinneuf (c.1715/1720-1789), s'est employé, chaque année, à débattre d'un sujet donné comme on le faisait dans la plupart des sociétés savantes. Les thèmes choisis sont révélateurs puisqu'après avoir traité du jugement sur les œuvres en 1767, il revient quelques années plus tard sur la fonction sociale de l'art en déclarant qu'« en ce qui touche l'usage des assemblées publiques dans les Académies, il a non seulement pour but de répandre le goût et l'amour des sciences et des beaux-arts, mais encore de mettre le public à même de juger si les académiciens sont des citoyens utiles, et s'ils forment un corps précieux à la société⁴⁹. »

Cette affirmation me conduit à ma conclusion car elle me paraît caractéristique des questionnements qui ont vu le jour en province. Ceux-ci ont effectivement porté sur des sujets clés qui ont été parallèlement débattus à Paris autour des Salons du Louvre, qu'il s'agisse du dialogue nouveau s'instaurant entre l'artiste et le public dès lors qu'il y a exposition, ou du rôle à attribuer à l'art, ou encore des critères de sélection et de confrontation des œuvres⁵⁰. À partir de là, on observe des dispositifs d'expositions variés correspondant à des réflexions

48. L'article se termine ainsi : « Monsieur, cette critique tiendra cette année la place du catalogue que MM. les Peintres étoient en usage de vous adresser ; la peur les a pris, la première critique de leurs ouvrages les a étonnés ; ils sont faits pour être corrigés, il y a du mérite chez eux. »

49. É. Parrocel, *op. cit.*, 1, p. 335-349.

50. Sur ces questions faisant l'objet d'une bibliographie abondante, je me contenterai de citer trois ouvrages fondateurs et complémentaires : Thomas E. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Macula, 2000 (1^{ère} éd. en anglais : 1985) ; Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française, 1993 ; Richard Wrigley, *The origins of French Art Criticism*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

et à des expérimentations diversifiées dans le domaine de la présentation des œuvres d'art à de nouvelles catégories sociales. Sur ce point, on a vu que trois types se dessinent : un premier que l'on peut qualifier d'académique parce qu'il cherche à imiter le Salon du Louvre (Marseille) ; ensuite, un second à finalité commerciale plus affirmée (Lille) qui se rapproche davantage des expositions de la corporation de Saint-Luc et de celles de la Jeunesse, tout en annonçant les expositions d'art et d'industrie du XIX^e siècle ; enfin, un troisième reposant sur la confrontation d'œuvres contemporaines et d'œuvres du passé issues de collections (Toulouse)⁵¹. Ce dispositif n'avait pas d'équivalent à Paris au XVIII^e siècle⁵² et il préfigure l'exposition mise en place par Pahin de la Blancherie au sein de sa « Correspondance générale pour les sciences et les arts » de 1779 à 1787⁵³. Il anticipe aussi sur les aspirations développées en 1787 à Bordeaux par Pierre Lacour⁵⁴, et en 1788 à Paris par Pierre Charles Lévesque dans

51. Ce rôle particulier de Toulouse a été mis en évidence par Edouard Pommier dans : « Naissance des musées de province », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire, II La nation*, Paris, 1986, p. 451-495 (p. 461).

52. Il existe cependant un précédent au XVII^e siècle : l'exposition privée de 1683 récemment étudiée par Mickael Szanto. Voir : Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur ? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV*, Genève, Droz, 2008. On peut également rappeler que la nécessité de mettre les œuvres des maîtres anciens issues des collections royales à disposition des artistes et du public était une revendication majeure d'Etienne La Font de Saint-Yenne dès 1747. Ce dernier réclamait cependant une galerie permanente sans proposer de confrontation directe avec les œuvres contemporaines. Sur le sujet, voir : Édouard Pommier, « Le projet du Musée royal (1747 - 1789) », dans T. Gaetgens *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 185-209.

53. Emile Bellier de la Chavignerie, « Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés. Pahin de la Blancherie et le Salon de la Correspondance » *Revue Universelle des Arts*, XIX (1864) et XX (1865) ; Hervé Guénot, « Pahin de la Blancherie », dans Jean Sgard (dir.), *Dictionnaire des journalistes (1600-1789)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, version Internet avec l'aimable autorisation de la Voltaire Foundation, notice 612.

54. Pour Pierre Lacour, c'est le musée permanent qui améliorera la situation des arts en province : « C'est du sein de cet asyle que la peinture a osé quelquefois faire entendre une voix timide et réclamer auprès des habitants d'une ville opulente ses droits à leurs hommages : c'est en exposant de temps en temps quelques tableaux des plus grands maîtres dans la salle où le Musée de Bordeaux tient ses assemblées, et en faisant l'analyse de ces mêmes tableaux, que cette société a voulu contribuer aux progrès des jeunes artistes et fixer le goût des amateurs. » dans P. Lacour, *op. cit.*, p. 334.

l'Encyclopédie méthodique. Dans leurs textes respectifs, les deux auteurs appellent en effet de leurs vœux la création de lieux où la confrontation de l'art contemporain et de l'art ancien serait systématique en vue de l'éducation du public et de l'émulation des jeunes artistes. Dans la définition du mot « exposition », Lévesque affirme ainsi que « chaque artiste redouble d'effort, parce qu'il sait que le public doit le comparer avec ses rivaux », mais il estime que « les efforts seroient encore plus vifs, si l'on exposoit, avec les ouvrages modernes, quelques chefs d'œuvre des plus grands maîtres des différentes écoles. De quel feu créateur ne se sentirait pas animé le peintre vraiment épris de son art & de la gloire, s'il prévoyoit qu'il aura pour concurrents Raphaël, Rubens, le Titien, le Sueur⁵⁵? »

Or, cette confrontation de l'art ancien et de l'art contemporain se pratiquait régulièrement depuis plus de trente ans à Toulouse. Quelques années plus tard, elle s'accomplira partiellement par la création des musées afin de répondre aux exigences d'instruction de populations de plus en plus nombreuses et diversifiées (mais les lieux destinés à l'art ancien et à l'art contemporain demeureront séparés). Quoiqu'il en soit, on a ici une démonstration supplémentaire que si les expositions provinciales ne pouvaient rivaliser en qualité avec celles du Salon du Louvre, elles ont constitué des expérimentations qui ont toujours été porteuses de sens et qui ont parfois été innovantes. À ce titre, elles ont, elles aussi, contribué aux réflexions menant à l'instauration de musées permanents à l'échelle nationale. On a donc ici la preuve que de réels échanges de pensées entre Paris et la province ont bien eu lieu et que leur prise en compte permettrait d'aboutir à une histoire de l'art français plus nuancée que celle consistant à opposer les deux entités.

55. Claude Henri Watelet et Pierre Charles Lévesque, *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, Paris, Panckoucke, I (1788), p. 272.

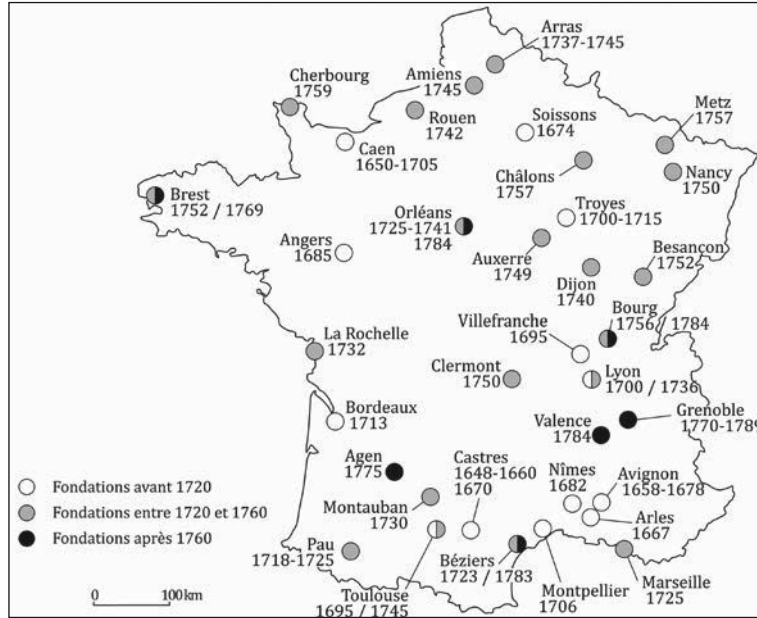


Figure 1. Les fondations académiques au XVIII^e siècle.

© C. Hélin (IRHiS-U. de Lille).

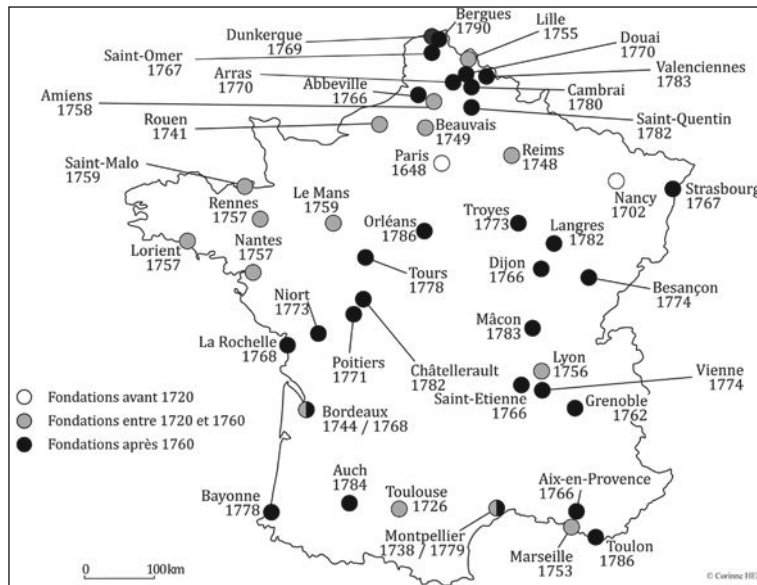


Figure 2. Écoles de dessin et académies des arts au XVIII^e siècle.

© C. Hélin (IRHiS-U. de Lille).

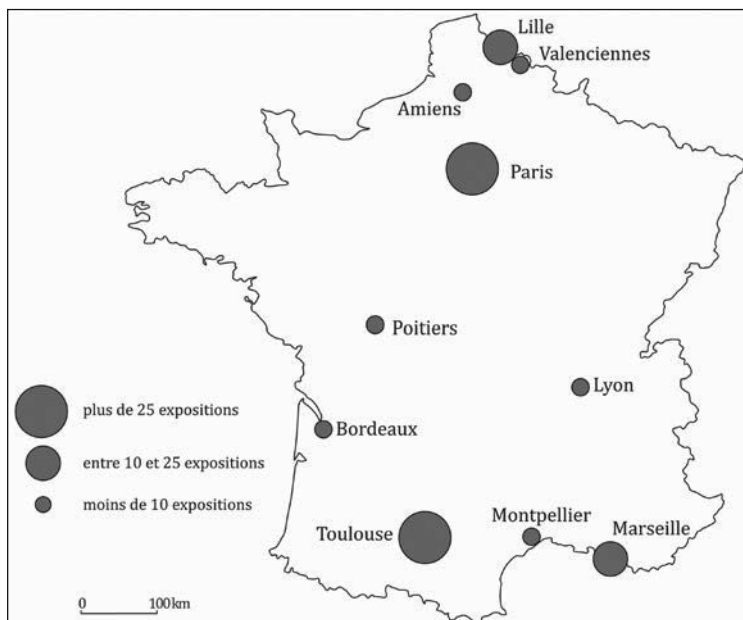


Figure 3. Villes ayant organisé des expositions entre 1750 et 1799.
© C. Hélin (IRHiS-U. de Lille).

	Nombre d'expositions entre 1750 et 1799	Livret d'exposition	Œuvres d'artistes locaux	Œuvres d'artistes étrangers à la ville	Œuvres d'amateurs	Œuvres d'élèves	Œuvres d'artisans	Œuvres à vendre proposées par des marchands	Œuvres d'artistes vivants issues de collections	Œuvres d'artistes morts issues de collections
Lyon	1	x	x	x	x	x	x		x	x
Amiens	2		x	x	x	x				
Poitiers	2	x	x	x	x	x			x	
Valenciennes	2	x	x		x	x			x	
Montpellier	4	x	x	x	x	x			x	x
Bordeaux	6	x	x	x	x	x			x	
Lille	21	x	x	x	x	x	x	x		
Marseille	21			x						
Paris Salon	27	x	x							
Toulouse	40	x	x	x	x	x		x	x	x

Figure 4. Caractéristiques des Salons de province.

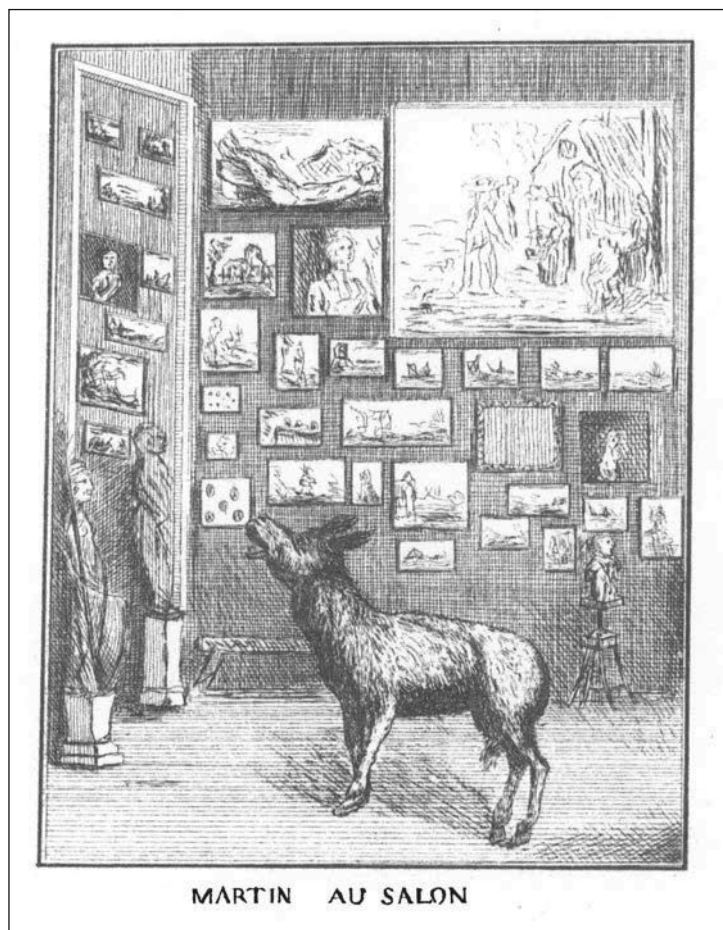


Figure 5. Anonyme, frontispice de *Martin au Sallon*. *Observations, avis et critiques sur les ouvrages exposés au Sallon de Lille, Montmartre, 1782*, eau-forte, 20 x 12 cm. Collection particulière. © Photo de l'auteur.