

Expositions de peintures et académies artistiques provinciales : vers une structuration du marché de l'art

Pierre Marty

University of Toronto

En France, académies artistiques et écoles de dessin organisaient les premières expositions temporaires d'œuvres d'art, à Paris tout d'abord, dès 1673 grâce à l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis par des académies artistiques provinciales, durant toute la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans le cas parisien, les sources essentielles que sont les livrets distribués aux visiteurs lors des « salons » ont fait l'objet de rééditions dès 1872¹. Le cas des manifestations provinciales se montre plus contrasté. Certaines furent étudiées à partir du XIX^e siècle et leurs livrets édités, comme les expositions de Poitiers, Lille (de 1773 à 1782), Bordeaux et Montpellier². Les manifestations toulousaines - les plus nombreuses d'Ancien Régime -, étudiées une première fois en 1902³, bénéficièrent d'une édition critique en 1972⁴. Depuis lors, le sujet n'a pas suscité autant d'engouement que les salons parisiens ou les expositions provinciales du XIX^e siècle⁵. En 2003, Gaëtane Maës publiait néanmoins l'édition critique de l'ensemble des livrets lillois entre 1773 et 1820. Précédée d'une dense introduction saisissant tout à la fois le contexte local et l'ancrage

- 1 Jules Guiffrey (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1869-1872.
- 2 Henry Beauchet-Filleau, « Explications des tableaux, esquisses et dessins de MM. Les professeurs, académiciens, et amateurs de l'École royale académique de Poitiers », dans id. (éd.), *Pièces rares et curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Poitiers 1870, p. 29-43 ; Charles Marionneau, *Les salons bordelais ou Expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII^e siècle (1771-1787)*, Bordeaux 1884 ; Léon Lefebvre, *Les livrets des salons de Lille, 1773-1788*, Paris-Lille 1882 ; Maurice Tourneux, « Un salon de peinture à Montpellier en 1784 », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1886, p. 266-269 ; Henri Stein, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787) », dans Ernest Lavis (éd.), *Mélanges offerts à Monsieur Henry Lemmonier*, Paris 1913, p. 365-403.
- 3 Guy Désazars de Montgaillard, « L'art à Toulouse. Salons de peinture du XVIII^e siècle », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse 1902, p. 103-165.
- 4 *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle*, cat. exp. Toulouse, musée Paul-Dupuy, Paris 2001.
- 5 Notamment la base de données en ligne *Salons et expositions de groupes (1673-1914)* coordonnée par Catherine Chevillot et Georges Vigne, et pilotée par Ophélie Ferlier-Bouat, pour le musée d'Orsay, URL : <http://salons.musee-orsay.fr/> [dernier accès : 05.02.2023].

national⁶, elle lançait un véritable renouvellement historiographique. Sa contribution suivante offrait le premier article de synthèse consacré aux expositions académiques provinciales, questionnant leur rapport au modèle parisien⁷. L'auteur s'y proposait d'« établir un panorama des expositions dans la France des Lumières » pour « envisager le phénomène de manière plus large et plus complète », et concluait que ces manifestations avaient « constitué des expérimentations [...] porteuses de sens et [...] parfois innovantes ». Au même moment, le caractère à la fois pédagogique et commercial des salons toulousains était relevé. Considérés comme « des lieux privilégiés du commerce d'art », on y notait « l'absence de critique »⁸, mais la possibilité d'y découvrir, comme à Montpellier, « de véritables chefs d'œuvre »⁹.

Cependant, à ce jour, de nombreuses manifestations et leurs brochures restent encore méconnues ou ignorées, à l'exemple de l'exposition organisée par l'École académique de Poitiers en 1776, celles de l'Académie de Valenciennes en 1786 et 1787¹⁰, ou celles de l'École de dessin de Troyes en 1784, 1786 ou 1788. Si certains manques persistent¹¹, le programme ACA-RES a été l'occasion d'établir l'édition critique des brochures troyennes¹². Ainsi un nouveau corpus plus conséquent peut-il être désormais pris en compte.

Au XVIII^e siècle, les concours et les séances publiques étaient les principales manifestations de l'activité des académies provinciales dans l'espace publique¹³. Dans le cas d'établissements artistiques qui dispensaient des cours de dessin, ces séances permettaient de justifier l'utilité de l'école tout en valorisant son enseignement. Les meilleurs travaux des élèves y étaient récompensés de prix, souvent décernés par un édile local ou par l'intendant de la province, autrement dit par les principaux soutiens financiers de l'institution. Après un discours convenu, les travaux récompensés pouvaient être

6 Gaëtane Maës, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773-1820)*, Dijon 2004.

7 Id., « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? » dans Isabelle Pichet (éd.) *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture : archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33-56.

8 Marjorie Guillin, *L'anéantissement des arts en Province ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*, t. 1, thèse inédite, Université Toulouse-II, 2013, p. 413-419 ; Stéphanie Trouvé, « Les salons de Toulouse, de 1751 à 1791 », dans *Entre Flandres et Italie. Princes collectionneurs*, cat. exp. Saint-Antoine, Musée de Saint-Antoine l'Abbaye, Grenoble 2021, p. 97-103.

9 *Le musée avant le musée. La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, Musée Fabre, Montpellier 2017, p. 22.

10 *L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII^e siècle*, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes 1986.

11 L'existence de nombreuses expositions à Marseille est avérée, mais aucune brochure n'est connue à ce jour (Pichet, 2014 [note 7], p. 39).

12 Pierre Marty, « Édition critique des catalogues des Salons de l'école royale gratuite de dessin de Troyes, 1784, 1786, 1788 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/Marty-Salons-de-Troyes.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

13 Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris 1972, p. 324-386.

exposés¹⁴. Enfin, les comptes rendus de ces cérémonies étaient publiés dans la presse, diffusant travaux et discours¹⁵. La rencontre avec les financeurs et le public était l'occasion de renouveler les demandes de subventions et de susciter, de la part des familles, de nouvelles inscriptions. Parfois, ces expositions à caractère scolaire s'ouvraient à d'autres orientations. Ainsi, à Rouen, en plus d'œuvres d'élèves, des morceaux de réception ou des dons d'académiciens se trouvaient exposés¹⁶. Ailleurs, comme à Amiens, l'intérêt se portait sur les innovations techniques¹⁷.

Les expositions faisaient parfois l'objet de l'édition d'un livret. Notre enquête en a identifié à Bordeaux, Lille, Montpellier, Poitiers, Troyes, Toulouse et Valenciennes. Aucun n'a été retrouvé à Marseille. À travers cette contribution nous souhaiterions tout d'abord situer ces livrets dans la chaîne de coopération nécessaire à l'organisation d'une exposition de peintures, en nous attachant à la figure du « commissaire » d'exposition. Ensuite nous considérerons les supports de médiation destinés aux visiteurs, les « explications » ou « catalogues » d'exposition, afin d'interroger les liens de ces manifestations avec le marché de l'art.

Un intermédiaire méconnu des mondes de l'art : le « commissaire » d'exposition

Les différents registres de séances académiques conservés attestent la présence de « commissaires »¹⁸. Ils étaient désignés en séance ordinaire à Montpellier,¹⁹ et lors d'une assemblée extraordinaire à Toulouse²⁰. Les individus choisis par leurs pairs représentaient

14 Archives départementales - dorénavant A.D. - de la Vienne, 16 J 185, Richard-Alexis Jouyneau-Desloges, *Registre-Journal de l'École académie de dessin de Poitiers*, 1778, 22 août.

15 Pareils comptes-rendus existaient dans la presse locale à Lille (Maës, 2004 [note 6], p. 66), ou à Montpellier (Cat. exp. Montpellier, 2017 [note 9], p. 204).

16 Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse inédite, Université Paris-I, 2007, p. 52.

17 *Annonces, affiches et avis divers de Picardie, Artois, Soissonnois et Pays-Bas français*, 1773, 3 juillet, p. 107 : « Quoiqu'il n'y ait que les élèves de l'École des arts qui puissent prétendre aux prix, tous ceux qui auront fait quelque chose de nouveau, et des découvertes, dans quelque genre que ce puisse être, pourront les présenter ; ils recevront le degré de louange qui leur sera dû. Les différents morceaux présentés resteront exposés pendant toute la journée du lendemain ».

18 A.D. de la Vienne, 16 J 185, Richard-Alexis Jouyneau-Desloges, *Registre-Journal de l'École Académique de Poitiers (1777-1791)* ; Bibliothèque municipale (dorénavant B.M.) de Montpellier, Ms. 247, *Registre des délibérations de la Société des arts de Montpellier*, 1782, 14 novembre, p. 96 ; Louis de Mondran, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Toulouse*. Deux versions : Toulouse, B. U. Toulouse-I, Ms 307, Toulouse, Institut Supérieur des Arts, Ms. 13601 (Nous avons donné l'édition critique de ces derniers textes dans notre thèse de doctorat : Pierre Marty, *Louis de Mondran [1699-1792] et les arts, parcours d'un homme influent entre Toulouse et Paris*, 2 vol., thèse inédite, EPHE, 2019).

19 B.M. de Montpellier, Ms 247, p. 96.

20 B.M. de Toulouse, Ms 3926, « [Billet pour ...]. À Poitiers, Jouyneau-Desloges signait les deux catalogues,

officiellement l'institution. En cela, les commissaires d'exposition apparaissent comme des intermédiaires des mondes de l'art²¹. Moins étudiés que leurs homologues parisiens, les commissaires de province ne s'avèrent pas moins essentiels. Il s'agissait d'un nombre restreint d'individus²² qui agissaient à trois niveaux : la sélection des œuvres, la rédaction du support écrit, et enfin, la mise en place de l'exposition, comprenant le montage, le démontage, parfois même la surveillance²³.

Alors qu'à Paris, les débats suscités par la critique avaient obligé l'Académie à durcir la sélection des œuvres exposées par un comité d'expert, en province, l'impact des commentateurs semble avoir été plus limité. Les livrets ou les registres de délibérations montrent toutefois qu'ils sont pris en compte à Bordeaux²⁴ et à Toulouse²⁵. À Troyes, un critique affirmait à propos de l'exposition de 1786 que :

Peut-être le connoisseur aimeroit-il mieux un choix plus circonscrit et plus sévère, et préféreroit-il d'arrêter sa vue sur quelque tableau frappant et d'un beau faire, que sur cette foule de compositions inégales, sans vie et sans couleur, que le zèle avoit accumulées au Salon, et que la complaisance y avoit admises²⁶.

Il est vrai que les académies provinciales ouvraient leurs cimaises à divers types de production. Les écoles de Bordeaux, Poitiers ou Valenciennes exposaient des œuvres de leurs membres (artistes professionnels et amateurs) à côté des travaux des élèves. À Lille, les

mais les œuvres des élèves étaient auparavant approuvées par l'Académie en séance. La mise au point de l'exposition en binôme avec François Aujollest-Pagès est hautement probable.

- 21 André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », dans *Revue de l'Art* 77, 1987, p. 5-9. Pour une discussion sur les méthodologies concernant l'étude des intermédiaires : Noémie Étienne, « Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e siècle : approches et méthodes comparées », dans *Perspective* 1, 2011, p. 489-493.
- 22 À Toulouse, le nombre des commissaires, placés sous l'autorité du modérateur, a varié avec une tendance à la hausse. Durant les années 1750, à l'exception de l'édition de 1753, ils sont toujours moins de 10, puis autour de 10 dans les années 1760 et 1770 et entre 10 et 15 entre 1780 et 1791. En 1781, on note la présence ponctuelle de deux « commissaires du corps municipal » (Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972). À Troyes, l'ensemble des professeurs intervenait (les annonces passées dans le *Journal de Troyes* renvoient toujours à « Messieurs les professeurs ») ; à Lille, les commissaires de l'Académie s'occupaient de l'exposition, mais des « commissaires aux arts de la Ville » étaient actifs au sein de l'école de dessin (Maës, 2004 [note 6], p. 57, 60).
- 23 À Montpellier, deux commissaires étaient désignés pour rester dans l'exposition, probablement pour vérifier son bon déroulement, mais peut-être aussi pour donner des explications aux visiteurs (B.M. de Montpellier, Ms. 247, p. 29).
- 24 Marionneau, 1884 (note 2), p. 36, 95 et suivantes.
- 25 La première allusion à la critique survient dans l'*Avertissement* du livret de 1769 et évoque les « utiles censures [qui] dirigent les jeunes élèves dans la carrière du beau » (Mesuret, 1972 [note 22], p. 195).
- 26 Jean-Charles Courtalon-Delaistre et Édouard-Thomas Simon, *Almanach de la ville et du diocèse de Troyes, capitale de Champagne*, Troyes 1787, p. 212-214.

œuvres des élèves et des académiciens avoisinaient celles d'autres artistes contemporains (locaux et étrangers, affiliés ou non à l'Académie). Enfin, à Montpellier, Toulouse et Troyes figuraient des travaux d'académiciens locaux, d'élèves ou d'amateurs, ainsi que des objets d'art, des tableaux de maîtres anciens ou d'artistes contemporains, ou encore des innovations techniques. Les œuvres étaient prêtées par des personnalités aux profils variés (artistes, amateurs, collectionneurs, héritiers, marchands, *etc.*) et exposés à diverses fins (vente, promotion de talents divers, restauration d'œuvres, *etc.*).

Une fois les œuvres sélectionnées, intervenaient la mise en place de l'exposition et la rédaction de la brochure de l'*Explication*. Ces rôles étaient assumés à Paris respectivement par le tapissier et le secrétaire. L'« harmonie », la « symétrie » et le « caractère » étaient au cœur du dispositif d'exposition²⁷. En province, les commissaires en supportaient les charges, ce qui supposait de leur part des compétences polyvalentes et leur valait parfois une rémunération. À Toulouse, les peintres Jean Labarthe, Jean-Baptiste Despax, Pierre Rivalz et Gaubert Labeyrie touchèrent 60 livres en 1755 pour cette mission²⁸ ; à Montpellier, Abraham Fontanel reçut en 1782 deux cent livres « tant par ses émoluments [de garde des dessins] que pour les soins qu'il prenoit pour l'ornement du salon »²⁹.

Si l'on s'attache de plus près aux individus, il est notable que les commissaires jouaient souvent un rôle durable. Dans bien des cas, ces prérogatives regroupaient amateurs et artistes, dont l'engagement public pouvait correspondre à des intérêts privés. Les salons ont bénéficié des bons soins d'amateurs et d'artistes comme Charles Lenglard et Louis Watteau à Lille³⁰, Louis de Mondran et François Lucas à Toulouse³¹. Lenglard et Mondran ont eu une importance considérable dans la formation des élèves³² ; Louis Watteau s'adonnait au commerce d'art³³ et devait bénéficier de sa position. Quant à Lucas, son omniprésence au salon est l'exemple d'une indéniable stratégie professionnelle. À Montpellier, les talents d'Abraham Fontanel étaient mis à contribution lors des différentes expositions recensées. Il tenait par ailleurs une boutique, « Au rendez-vous des artistes », où il vendait des tableaux. Son statut au sein de l'académie assurait sa légitimité et lui offrait la possibilité de former le goût d'amateurs, là où sa participation aux expositions lui garantissait une publicité à nulle autre pareille³⁴. Enfin, à Troyes, deux professeurs jouant un rôle important

27 Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012, p. 30-49.

28 Archives municipales -dorénavant A.M.- de Toulouse, 1 R 82, 1755, 24 septembre.

29 B.M. de Montpellier, Ms. 247, p. 100-101. Fontanel tenait le rôle de garde des dessins et celui de commissaire du salon, et se trouvait payé globalement pour les deux rôles. Voir également cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 21-23.

30 Maës, 2004 (note 6), p. 59-60.

31 Mondran et Lucas ont assuré le rôle de commissaire respectivement vingt-quatre et vingt-trois des quarante éditions du salon toulousain (Marty, 2019 [note 18], t. 1, p. 235).

32 Maës, 2004 (note 6), 2004, p. 57-60 ; Marty, 2019 (note 18), t. 1, p. 253-278.

33 Maës, 2004 (note 6), p. 26.

34 Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 21 ; B.M. de Montpellier, Ms. 247.

au Salon, Pierre Baudemant et Pierre-Edme Herluison-Cornet avaient ouvert, dès 1784, une boutique recelant du matériel d'encadrement de peintures et d'estampes³⁵.

Les livrets d'exposition : supports et témoins d'intentions hybrides ?

Les premiers livrets d'expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris étaient nommés *Liste*. L'intitulé fut abandonné après 1704, au profit de celui d'*Explication*, utilisé, quant à lui, jusqu'en 1791. Dès le XVII^e siècle, le terme *explication* renvoyait à une finalité descriptive autant que didactique³⁶. Elle n'induisait pas de dimension commerciale, ce qui correspondait aux principes de l'Académie parisienne : l'exposition ne devait en aucun cas s'apparenter à une foire et le commerce y était prohibé³⁷. Les brochures provinciales, notamment celles de Bordeaux, Montpellier, Poitiers et Valenciennes s'inspirèrent sans doute du modèle des expositions parisiennes. C'était également le cas à Toulouse pour le premier livret datant de 1751. Les suivants, jusqu'en 1791, s'intitulèrent invariablement *Catalogue*. À Lille, le livret de la première exposition, en 1773, portait le titre de *Catalogue*, à partir de 1775, celui d'*Explication*, à un moment où la fondation de l'Académie locale entraînait des changements au sein de l'exposition³⁸. À Troyes enfin, les brochures des trois expositions tenues par l'École de dessin entre 1784, 1786 et 1788 se dénommaient systématiquement *catalogue* (fig. 1). En matière de bibliophilie, ce terme décrivait les titres d'ouvrages composant une bibliothèque, publique ou privée³⁹. Dans le contexte artistique, il désignait des ouvrages décrivant de prestigieuses collections ou cabinets privés⁴⁰, ou bien des supports de vente⁴¹, dont le format *in-12*, était identique à ceux des livrets des salons⁴². Aussi, donner à une brochure d'exposition

35 *Journal de la ville de Troyes*, 1784, 22 décembre, p. 102.

36 Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur. Une exposition de peintures sous le règne de Louis XIV*, Paris 2008, p. 50-51.

37 Udolpho van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663-1791) : solennités, fêtes, cérémonies, concours et salons*, Paris 2018, p. 280.

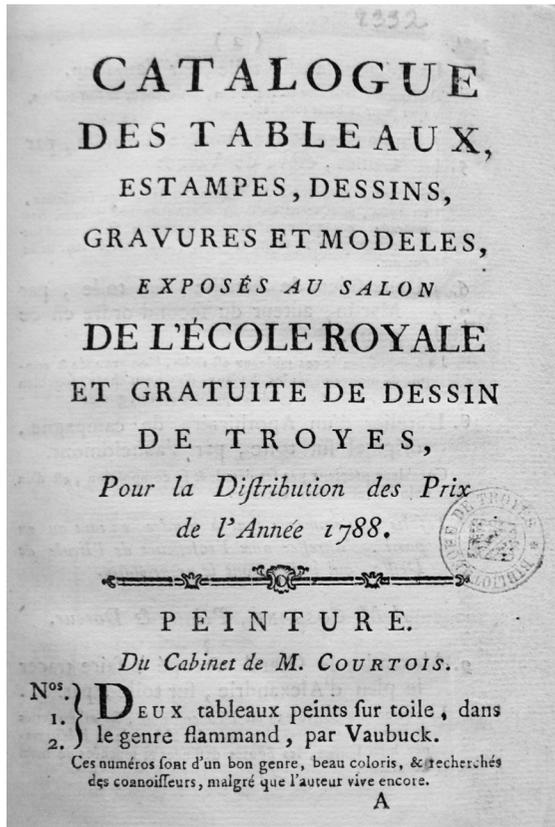
38 Voir Maës, 2004 (note 6), p. 24-27. Le salon lillois était partitionné dès 1776. Les œuvres des académiciens étaient exposées en premier, celles des autres exposants après.

39 Voir notamment *De l'argile au nuage. Une archéologie des catalogues : II^e millénaire av. J.-C.-XXI^e siècle*, éd. par Frédéric Barbier, Thierry Dubois et Yann Sordet, cat. exp. Paris, Bibliothèque Mazarine, Genève, Bibliothèque de Genève, Paris 2015.

40 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2008, p. 97.

41 On prendra pour exemple la documentation utilisée par Patrick Michel à Paris (Patrick Michel, *Le commerce de tableaux à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2007), celle utilisée par Sophie Raux pour Lille (Sophie Raux, « Éléments sur les ventes publiques de peinture à Lille au XVIII^e siècle à partir de la dispersion des collections des chanoines », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*, éd. par id., actes, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, Lille 2005, p. 165-182) et de Robert Mesuret à Toulouse (Mesuret, 1972 [note 22], p. 638-641).

42 Sarah Bakkali, « Maréchaux de la curiosité » et critiques : la diversité des discours sur la peinture à la fin du XVIII^e siècle », dans *Sociétés & Représentations* 40, 2015/2, p. 25-41, ici p. 25-26.



1 *Catalogue des tableaux, estampes, dessins de l'école royale et gratuite de dessin de Troyes*, Troyes 1788

le titre de *catalogue* au début des années 1750 pouvait suggérer une dimension commerciale, avérée à Lille et à Toulouse.

Les livrets édités sont généralement des petits *in-12*. Le format *in-8* de l'exposition toulousaine de 1773 s'explique par la présence d'un frontispice gravé par le sculpteur François Lucas (1736-1813) (fig. 2). L'illustration fait de ce document un *unicum*. La gravure avait été insérée pour servir de « tribut de la reconnaissance que l'Académie doit à ses premiers instituteurs »⁴³. Quatre bustes des peintres Jean-Pierre Rivalz (1625-1706) et Guillaume Cammas (1699-1777), des sculpteurs Marc Arcis (1655-1739) et Pierre Lucas (1692-1752) sont visibles. Les implications de ces différents artistes dans la fondation de l'Académie sont variables, mais leur faire référence suppose la revendication collective d'un héritage, en plus

de dévoiler une stratégie d'autolégitimation personnelle. En effet, Lucas plaçait parmi les fondateurs son propre père, Pierre Lucas, et le maître de celui-ci, le sculpteur du roi Marc Arcis. Lucas s'imposait donc comme l'artiste dominant le marché de la sculpture toulousaine, mais aussi l'un des mieux représentés dans les salons dont il assura le commissariat lors de vingt-trois éditions. En plus de bénéficier d'une position stratégique, les commissaires pouvaient être socialement valorisés. Nommés sur la page de titre du livret à Toulouse⁴⁴, ou à la fin du texte à Poitiers, ils restent en revanche anonymes à Montpellier comme à Troyes⁴⁵.

43 Mesuret, 1972 (note 22), p. 234.

44 À l'exception de l'exposition de 1760 (Ibid., p. 93).

45 Montpellier, B.M., Ms. 247 ; *Journal de la ville de Troyes*, 1788, 9 juillet, p. 116.

- 2 François Lucas, Frontispice du *Catalogue des ouvrages exposés au salon de l'Hôtel de ville, Toulouse 1773*



L'établissement du texte se faisait au fur et à mesure de la réception des tableaux, parfois dans l'empressement et nécessitaient l'ajout de suppléments, comme à Toulouse en 1780 et 1781⁴⁶. Il était fréquent que la parution advienne au dernier moment, sans publicité préalable. Ainsi, à Montpellier « [...] comme l'ouverture du salon devoit se faire le 15 décembre prochain, ils [les potentiels exposants] seroient avertis de les remettre [les œuvres] avant le 4 du même mois. Sur quoi, il ne pourroit pas en être fait mention dans le catalogue imprimé »⁴⁷. L'annonce de l'événement dans la presse locale augmentait

⁴⁶ A.M. de Toulouse, GG 931 ; Mesuret, 1972 (note 22), p. 390.

⁴⁷ Montpellier, B.M., Ms. 247, p. 97.

ses chances de succès. René-Alexis Jouyneau Desloges (1736–1816)⁴⁸, le rédacteur des livrets de Poitiers, lui-même directeur des *Affiches du Poitou* indique que ces dernières « annonceront les ouvrages qui seront exposés [...] et dont l'indication n'a pu être comprise dans ce livret »⁴⁹. Ce lien avec la presse d'annonce transparait dans d'autres cas. Ainsi, à Troyes, la tenue du premier salon, en 1784, avait été annoncée par voie de presse, seulement huit jours avant l'ouverture, là où l'édition de 1788, inaugurée le 6 septembre, était annoncée le 9 juillet précédent⁵⁰.

Les frais et bénéfices engendrés par l'édition des livrets méritent attention. À Toulouse, entre 1775 et 1788, entre deux-cent soixante-cinq et sept cent trente-quatre catalogues étaient vendus, à un prix oscillant entre 3 et 4 sols, ce qui n'empêchait pas l'institution d'être systématiquement déficitaire de plusieurs dizaines de livres⁵¹. À supposer qu'une brochure était achetée par un visiteur sur deux, la fréquentation peut être évaluée entre cinq cent et mil cinq cent visiteurs⁵², nombres qui témoignent de l'importance de ces expositions ouvertes une semaine durant dans une ville d'environ 60 000 habitants⁵³. Certains livrets étaient distribués gratuitement, comme aux capitouls de Toulouse ou aux seigneurs des États du Languedoc. Ils l'étaient aussi aux fondateurs de la Société des arts à Montpellier quand le public payait 12 sols pièce. Les frais et bénéfices revenaient à la Société des arts, et le concierge recevait aussi des exemplaires pour en tirer un revenu personnel⁵⁴.

Le registre des délibérations de l'École de dessin de Poitiers témoigne, quant à lui, de la circulation de ces documents imprimés⁵⁵. L'École ouvrait son salon après avoir obtenu

48 Sur ce personnage, au rôle majeur au sein de l'École de dessin de Poitiers, se reporter à la notice de Gilles Feyel, « Jouyneau Desloges » dans *Dictionnaire des journalistes (1600–1789)*, éd. par Philippe Régnier, notice 424, URL : <https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/424-rene-jouyneau-desloges> [dernier accès : 05.02.2023].

49 René-Alexis Jouyneau-Desloges, *Explication des tableaux, esquisses et dessins de MM. les professeurs académiciens et amateurs de l'École Royale Académique de Poitiers [...]*, Poitiers 1777. Aucune annonce n'est ensuite publiée dans les *Affiches du Poitou* à ce propos.

50 *Journal de la ville de Troyes*, 1784, 22 septembre ; 1788, 9 juillet, p. 116. À Amiens, les *Affiches de Picardie* passaient une annonce analogue le 4 juin (Cité par Émile Delignières, dans *Choquet [Pierre-Adrien], peintre abbevillois*, Paris 1904, p. 743).

51 A.D. de Haute-Garonne, 1 E 577, Registre des comptes de l'Académie de peinture. Pour 1775, 480 catalogues à 4 sols l'unité, 1779, 627 catalogues vendus, 1781, 582 catalogues vendus, 265 en 1783, 565 à trois sols l'unité en 1785, 734 en 1786, 515 en 1788.

52 À titre comparatif, Van de Sandt, pour Paris, estime qu'il faut multiplier par trois le nombre de livrets vendus pour obtenir une estimation fiable du nombre de visiteurs. Udolpho van de Sandt, « La fréquentation des salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire » dans *Revue de l'art* 73, 1986/3, p. 44-45.

53 Jean-Luc Laffont l'estime à 64 000 habitants à la veille de la Révolution. Jean-Luc Laffont, « Relecture critique de l'évolution de la population toulousaine sous l'Ancien Régime », dans *Histoire, économie & société* 17/3, 1998, p. 455-478.

54 B.M. Montpellier, Ms. 247, 1779, 23 décembre, p. 28 ; 1780, 26 novembre, p. 56-57.

55 Une remarque liminaire à ce document indique qu'un autre « grand registre », aujourd'hui perdu, contenait les délibérations de 1773 à 1776, ce qui empêche de connaître les raisons ayant motivé l'ouverture du premier salon, en 1776 (A.D. de la Vienne, 16 J 185).

l'autorisation du directeur des Bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller⁵⁶. En 1776 et 1777, elle lui adressait une lettre à laquelle elle joignait le livret⁵⁷, qu'elle envoyait en même temps à Paris, au maître des requêtes Charles Esprit Marie de la Bourdonnaye de Blossac, fils de l'intendant du Poitou et protecteur de l'institution⁵⁸. Utilisé comme justification du travail effectué, les brochures circulaient également entre académies. Ainsi celles de Poitiers étaient envoyées à Bordeaux⁵⁹, peut-être en hommage aux modèles qu'avaient constitués les catalogues bordelais. Le commissaire montpelliérain Fontanel savait, pour sa part, l'existence d'autres expositions académiques, et disait y avoir puisé son inspiration⁶⁰. Les livrets supposaient donc des enjeux tant de promotion, de description que de témoignage, à l'instar de catalogues de ventes⁶¹.

Le but des expositions : entre apprentissage du jugement de goût et enjeux commerciaux

À Bordeaux et Poitiers, la production des élèves et des académiciens était la seule à être montrée, au risque de menacer la tenue l'événement. Ainsi le salon poitevin ne connut que deux éditions en 1776 et 1777, « faute d'avoir assés d'ouvrages nouveaux à y montrer »⁶². Ailleurs, l'ajout de tableaux issus d'artistes et de collectionneurs extérieurs en assurait la pérennisation. Abraham Fontanel en donne une certaine idée à Montpellier :

[...] je m'occupe de me pourvoir d'un nombre suffisant de tableaux pour orner ce premier sallon d'exposition [...] Je furetois dans toutes les maisons, tous les cabinets. Je me procurais [...] ce qui me manquait; je le chariois moi-même en grande partie et m'obligeois de le soigner et rendre au bout d'un mois⁶³.

56 René-Alexis Jouyneau Desloges, *Explication des tableaux et dessins exposés pendant quinze jours [...]*, Poitiers 1776.

57 Archives nationales, O1 1933 B, Poitiers, 1777, 3 septembre, lettre de Jouyneau Desloges au comte d'Angiviller : « J'ay l'honneur de vous adresser [...] le livret des tableaux et dessins [...] exposés au salon de cette année. En le comparant à celui de l'année dernière, vous y trouverés du progrès pour le nombre des ouvrages ».

58 A.D. de la Vienne, 16 J 185, 1777, 5 septembre, compte-rendu de séance académique.

59 B.M. de Bordeaux, Ms. 1541, cité par Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745-1814), le peintre, le maître et le théoricien*, thèse inédite, Bordeaux III, 2008, p. 67.

60 A.D. de l'Hérault, L 2495, 1796, 19 mai, f° 35v, cité dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 208.

61 Michel, 2007 (note 41), p. 238.

62 A.D. de la Vienne, 16J 185, f° 54, 1783, 4 février.

63 Archives de l'Hérault, L 2495, Mémoire d'Abraham Fontanel, transcrit dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 208.

Le salon, dont l'ouverture coïncidait avec celle des États de Languedoc, semble avoir été apprécié des artistes locaux, au point qu'il fut nécessaire d'en limiter l'accès : « Messieurs les artistes de la ville seroient informés qu'on ne recevroit de leur part que deux tableaux de chevalet, qu'il n'en seroit reçu qu'un au lieu de deux s'ils étoient d'une forme plus grande »⁶⁴.

Le commissaire provincial embrassait au nom de l'institution la supervision de l'ensemble des acteurs du marché local, plaçant l'Académie en position de réguler ce dernier. À Lille, le salon organisé sous l'égide de l'Hôtel de Ville se tenait en concomitance avec la foire annuelle⁶⁵. Dès la première exposition, le livret montrait la volonté de différencier les artistes des amateurs par le recours à différentes sections, à l'instar de Paris, où les livrets montraient la hiérarchisation des individus (du simple agréé au premier peintre)⁶⁶, sans que cela ne se répercute sur la présentation des œuvres⁶⁷. Après la création de l'Académie de peinture lilloise en 1775, sa prise de contrôle sur l'évènement fut davantage perceptible : « les ouvrages des académiciens doivent [...] occuper les premières places ; ceux des autres ont été rangés dans l'ordre où ils ont été apportés au sallon »⁶⁸. Cette distinction spatiale opérait une différenciation entre le corps académique et les artistes extérieurs. À Toulouse, en 1778, l'avertissement publié en tête du livret montrait une hiérarchisation basée non plus sur les artistes, mais sur la qualité des œuvres :

Cette académie expose les ouvrages non seulement de ses artistes mais encore des morceaux choisis de toutes les écoles, soit originaux, soit bonnes copies, afin de mettre sous les yeux du public des pièces de comparaison, d'après lesquelles il puisse mieux juger du mérite des travaux des académiciens⁶⁹.

Il s'agissait, dans un premier temps, de défendre les fondements pratiques de jugements de goût dans une perspective théorique, tels qu'ils avaient été développée par de Piles, Richardson, Batteux ou du Bos⁷⁰, à savoir évaluer les œuvres par comparaison. Le visiteur, livret en main, disposait d'un outil susceptible de le familiariser à l'exercice de l'expertise artistique. Un numéro était attribué à chaque tableau dans le catalogue et sur les cimaises. Le livret offrait, à Paris comme en province, des renseignements sur le titre des œuvres et des explications usant d'un vocabulaire spécifique. Elles permettaient d'identifier le sujet,

64 BM de Montpellier, Ms. 247, *Registre des délibérations de la Société des arts de Montpellier*, 1782, 14 novembre, p. 96-97.

65 Maës, 2004 (note 6), p. 22.

66 Ruth Legrand, « Livrets des salons : fonctions et évolutions (1673-1791) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1995, p. 242.

67 Gaëtane Maës remarque que la proportion d'œuvres d'amateurs, quoique stable, y est restreinte (Maës, 2004 [note 6], p. 35).

68 Ibid., p. 132.

69 « Avertissement [au catalogue de l'exposition de 1777] » dans Mesuret, 1972 (note 22), p. 307.

70 Sur ces questions, voir notamment Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814. De la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris 2014.

puis les qualités d'une peinture, la plupart du temps pour en montrer les beautés suivant des normes esthétiques (composition, dessin, coloris, *etc.*). Une mention indiquait si l'objet était en vente⁷¹. Discrète dans les documents parisiens, car juste tolérée, l'indication était explicite en province : « à vendre ». Les enjeux marchands étaient donc admis avant même l'accrochage, quand bien même le statut du commissaire ne l'indiquait pas explicitement. En 1763, cette préoccupation incitait Louis de Mondran à offrir à l'académie toulousaine *Le Dictionnaire des monogrammes*, livre acheté afin de « conoitre le nom des peintres dont les tableaux seroient exposés dans le sallon », et ainsi doter les commissaires d'un outil propre à légitimer leur jugement⁷². Autrement dit, suivant une approche économique, le commissaire jouait un rôle visant à résoudre un problème d'asymétrie d'information entre vendeur et client⁷³. L'expertise prit une place croissante dans une perspective marchande⁷⁴. Dix ans après, cette attribution semble avoir été problématique tel qu'il en ressort de l'*avis* du salon toulousain de 1773 :

L'Académie, en recevant les tableaux dont le zèle décore ses expositions, s'impose la loi de les présenter au public sous le nom des auteurs que les propriétaires leur attribuent. Elle se doit à elle-même, et plus encore à la sensibilité dont la propriété est toujours accompagnée, de ne point juger une nomenclature dont, au fonds, la vérité est très difficile à éclaircir. Ainsi, elle ne garantit ni l'originalité des ouvrages, ni les noms des auteurs⁷⁵.

Cette justification visait à se dédouaner en cas de litige commercial, afin d'éviter de compromettre la réputation de l'Académie. Du reste, en 1777, une double médiation s'observait : aux numéros présents dans le livret répondaient des « écriteaux » sur les cimaises pour repérer les tableaux à vendre, informations susceptibles d'être relayées par la presse locale⁷⁶.

71 Van de Sandt, 2018 (note 37), p. 229-231.

72 Une des éditions de l'ouvrage de Johann Friedrich Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales [...]*, Paris 1750, rééd. Paris 1754 et Paris 1762. Louis de Mondran, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, 3^e cahier, p. 25.

73 « Terme utilisé pour désigner une situation où un individu détient plus d'informations qu'un autre sur un bien [...] ce qui peut limiter, ou même empêcher, les transactions entre eux », Bernard Guerrien et Ozgur Gun, « Asymétrie d'information » dans *Dictionnaire d'analyse économique*, éd. par id., Paris 2012, p. 19-41 ; Nathalie Moureau, « De l'œuvre à la démarche artistique : Le prix de l'authenticité », dans *Noesis* 22-23, 2014, URL : <http://journals.openedition.org/noesis/1905> [dernier accès : 05.02.2023].

74 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris 1987, p. 184.

75 Mesuret, 1972 (note 22), p. 233.

76 Les *Affiches* toulousaines du 9 juillet 1777 mentionnées par Robert Mesuret (Mesuret, 1972 [note 22], p. 307).

Cet aspect mercantile des expositions académiques organisées dans des centres artistiques provinciaux avait donc pour conséquence non pas de stimuler, mais bien de structurer un marché, en assurant l'identification, la différenciation, voire la hiérarchisation des auteurs et des biens impliqués. Il renforçait par ailleurs la position de l'institution en tant qu'« instance de légitimation de l'art »⁷⁷, détentrice d'un savoir et d'une expertise artistique. Les expositions temporaires n'en gardaient pas moins une action éducative forte en direction de ses élèves et de ses membres. Qu'elles aient été strictement internes ou collaboratives, c'est-à-dire ouvertes à des artistes extérieurs, ces expositions s'appuyaient sur les compétences multiples de commissaires, figures jusqu'ici peu étudiées. Ils se révèlent pourtant être des agents déterminants du processus académique, compris dans ses interactions avec la cité.

Les données actuelles témoignent de la quasi-exclusivité des académies artistiques dans l'organisation d'expositions d'envergure hors Paris. D'autres acteurs privés interviennent progressivement dans la capitale à partir des années 1770, parmi lesquels les entrepreneurs du Colisée et du salon de la Correspondance. Ce phénomène résulte de l'« hybridation des modèles académiques et mondains »⁷⁸. Des investigations similaires seraient à mener en province, où semble s'observer de pareilles mutations, comme à Lyon, où un *salon* s'organise en 1786 à l'initiative d'entrepreneurs privés⁷⁹. Il s'agissait vraisemblablement d'un club, similaire à l'entreprise parisienne du Colisée, initiée dix ans auparavant. À Amiens, le « Sallon » créé en 1782, se distinguait du « sallon de l'école [des arts] » habituellement organisé par son directeur, l'ingénieur Jacques Sellier⁸⁰. Cette exposition, dirigée par le maire et abritée dans l'Hôtel de Ville, semble avoir été organisée sur le modèle Lillois.

77 Suivant la terminologie utilisée par Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution, et le marché*, Paris 1992).

78 Charlotte Guichard, « Hors l'Académie : les amateurs et les expositions artistiques publiques Paris : le musée de Pahin de La Blancherie 1777-1788 » dans Katia Béguin et Olivier Dautresme (éd.), *La ville et l'esprit de société*, Paris 2004, p. 55-72.

79 Marie-Félicie Perez, « L'exposition du "Salon des arts" de Lyon en 1786 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1975, p. 109-206.

80 A.M. d'Amiens, BB 127, document n° 11, 1782, 25 décembre, N. Bourgeois, *Observation sur les ouvrages de peinture, sculpture, dessins et gravure exposés dans une des salles de l'Hôtel de Ville d'Amiens*.



ESTABLISHED
1850
NEW YORK