



HAL
open science

L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIIIe siècle

Laetitia Pierre

► **To cite this version:**

Laetitia Pierre. L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIIIe siècle. Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours, 2018. halshs-03215909

HAL Id: halshs-03215909

<https://shs.hal.science/halshs-03215909>

Submitted on 5 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNE HISTOIRE DESSAVOIR-FAIRE

*Création et vie artistique à Paris
du grand siècle à nos jours*

VOLUME 1

Études rassemblés et présentées par Christophe HENRY

Sur une idée de Martine DEBIEUVRE, première adjointe au Maire du 11^e, chargée de la culture, de la mémoire et du patrimoine

En partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM).

SOMMAIRE

Introduction	4
Pensée académique et géographie des métiers	6
<i>Les mondes de l'art et de l'artisanat parisiens au XVIII^e siècle</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	7
<i>Les artistes actifs à Paris hors de l'Académie royale de peinture et sculpture</i> Maël TAUZIEDE-ESPARIAT – Université de Bourgogne UMR 7366 / Centre allemand d'histoire de l'art, Paris	24
<i>Sensualité de la main et sens de l'Histoire chez le Comte de Caylus</i> Markus A. CASTOR – Centre allemand d'histoire de l'art, Paris	36
<i>Jean-Baptiste Lemoyne, portraitiste de Louis XV</i> Cécilie CHAMPY – Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Petit Palais	42
Peinture, culture et société	54
<i>L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle</i> Lætitia PIERRE – Istituto Marangoni & université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	55
<i>Un cabinet ministériel de nudités savantes</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	64
<i>Se promener dans le paysage. La fabrique de la nature et le 'vrai rhétorique' chez Joseph Vernet</i> ÉmilieBECK SAIELLO – Université Paris 13	76
<i>La condition de peintre d'histoire à la fin de l'ancien régime</i> Frédéric JIMENO – Comité Historique de la Ville de Paris	87
<i>« Tous acteurs » : l'intérieur des salles de spectacle à Paris au XVIII^e siècle et pendant la Révolution</i> Hadrien VOLLE – Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / GRHAM	96
Imaginer et concevoir le décor	105
<i>Les ébénistes allemands à Paris au XVIII^e siècle</i> Miriam SCHEFZYK – Université de Münster / EPHE / Gerda Henkel Stiftung	106
<i>Imaginer et concevoir le décor : Jean-Siméon Rousseau de la Rottière</i> François GILLES (E.N.S. Cachan) & Jean-Baptiste CORNE (E.P.H.E. et École du Louvre)	114
<i>Les meubles à plaques de porcelaine de Martin Carlin</i> Patricia LEMONNIER – Docteur en Histoire de l'art, expert près la Cour d'appel de Paris	124
<i>Tisser l'Histoire à la manufacture des Gobelins</i> Christophe HENRY – Académie de Lille	135

L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle

Lætitia PIERRE

La fin du règne de Louis XIV est regardée comme une période où la sociabilité parisienne connaît un essor nouveau. L'ouverture progressive et régulière d'expositions d'œuvres d'art organisées dans le salon carré du Louvre par l'Académie royale de peinture et de sculpture, dans les salles du couvent des Grands Augustins par l'Académie de Saint-Luc ou plus ponctuellement dans les demeures des collectionneurs et des amateurs de la capitale dressent le panorama d'une sociabilité nouvelle où les artistes venus étudier et travailler dans la capitale, jouent désormais un rôle déterminant. La dénomination de ce comportement apparaît pour la première fois dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, à l'article « Sociabilité », rédigé par le chevalier Louis de Jaucourt en 1765¹⁷¹. Il fait l'objet deux ans plus tard d'une étude de l'abbé François-André-Adrien Pluquet, intitulée *De la sociabilité*, en 1767. Son emploi usuel est un indice du changement profond des comportements culturels qui se répand désormais au sein de la capitale avant de devenir un modèle à travers l'Europe.

Les termes de *société*, *cercle* et *salon* n'apparaissent cependant que vers la fin des années 1770-80 dans les *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier et le dictionnaire de Trévoux¹⁷². Les études faisant cas de ce phénomène s'appuient toujours sur les travaux publiés dès 1978 par Daniel Roche qui considère l'étendue du phénomène, de ses causes et de ses conséquences sur les mentalités et la politique¹⁷³. Roche expose les facteurs concourant dès les années 1730 à l'indépendance progressive des élites sociales et intellectuelles vis-à-vis des institutions littéraires et scientifiques¹⁷⁴. Elle correspond à l'apparition : « d'un public (...) dont les choix, les jugements ne sont plus dictés uniquement par les normes de la société de cour ou traduits par les institutions intellectuelles de la monarchie »¹⁷⁵. Au

¹⁷¹ DIDEROT Denis, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, entrée « Sociabilité », 1751, vol. 15, p. 250-251.

¹⁷² Le terme de *salon* au sens de lieu de réunion et de conversation apparaît pour la première fois dans l'édition de 1783 du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien MERCIER au chapitre intitulé « Comédies clandestines de la petite bourgeoisie », t. XII, chap. CMLXXXIII. Par contre Trévoux emploie le terme de *cercle* avant Mercier en 1771 à l'article « Cercle » de son dictionnaire ; Mercier fera apparaître cette expression dans le tome X de l'édition du *Tableau de Paris*, dans l'article consacré au Palais royal. Le terme de *société* et plus particulièrement de *société littéraire* est employé dès le début des années 1750, le premier à en faire usage est Duclos dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, paru en 1751, chapitre 12.

¹⁷³ ROCHE Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Librairies Arthème Fayard, 1993, chap. XIII, « De la sociabilité culturelle à la culture artistique nouvelle », p. 390-403.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 390 (« leur action est d'autant plus forte qu'elle se situe dans une moindre dépendance par rapport à l'état et débouche sur l'émergence d'une sphère culturelle autonome »).

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 390.

cours de cette étude, j'aurai l'occasion de revenir sur la relation que les artistes entretiennent désormais avec le public : celui qui fréquente l'Académie royale de peinture et de sculpture, les salons, les sociétés libres, les sociétés artistiques qui disposent dans les mentalités d'un statut semi-officiel ainsi que les différentes loges politiques. Il nous sera donné l'occasion de revenir aussi sur certains évènements et exemples ponctuels qui ont illustrés la situation des peintres au cœur de ces réseaux¹⁷⁶.

La réception des artistes dans les lieux de sociabilité parisienne

La réception des artistes dans la société parisienne au XVIII^e siècle renvoie à une vision confuse des sources et études relatives aux activités de ses acteurs. L'acte de se réunir, de partager – en dehors ou non des institutions de pensée officielles – ses opinions et ses connaissances, est indubitablement une des préoccupations majeures de tous les membres de cette société. Ces activités ne sont plus réservées aux lettrés et intellectuels, les mémorialistes du XVIII^e siècle sont également des hommes de cour, bourgeois appartenant à l'élite financière du pays ainsi que des femmes tenant une place prépondérante dans ces assemblées, dès le début des années 1730. L'envergure de ce phénomène reste cependant mal défini car peu étudié encore malgré le développement progressif des recherches qui tentent de définir ce que Marc Fumaroli appelle « l'esprit de société »¹⁷⁷, régnant dans les appartements privés, les locaux réservés aux membres de chambres de lectures, aux diverses sociétés littéraires et scientifiques...

Ce phénomène de sociabilité est considéré comme atteignant son apogée entre la Régence et le règne de Louis XVI, mais même s'il « perd en énergie et en compréhension, même si son épiscentre se déplace d'un quartier à un autre, [...] il se démultiplie, selon les saisons, de la ville elle-même aux résidences périphériques, plus ou moins proche de Paris. Il est lié aux loisirs, (...) l'aristocratie et les gens de lettres y jouent un rôle déterminant. C'est un phénomène non seulement urbain mais laïc »¹⁷⁸.

Afin de distinguer la situation des peintres vis-à-vis de leurs interlocuteurs dans les cercles de sociabilité parisienne, il serait en effet utile de pouvoir définir les origines culturelles et intellectuelles de ceux qui tiennent et fréquentent ces réunions. Les protagonistes de cette « conversation parisienne »¹⁷⁹ sont pour la plupart instruits et éduqués selon les principes de l'Église, au sein des collèges, couvents féminins ou par des précepteurs ecclésiastiques ou laïcs formés eux-mêmes par ces institutions. Le goût pour la lecture et la diffusion du savoir et de la culture dans la noblesse découle d'une discipline de formation et d'éducation qui permet au second ordre de maintenir ses prérogatives politiques, « Les familles nobiliaires veillent à l'instruction de leurs enfants qui tous ou presque reçoivent le bagage des humanités classiques auxquels ils ajoutent, selon la vocation qu'on leur destine, l'apprentissage spécialisé des arts militaires ou des disciplines juridiques et administratives »¹⁸⁰.

L'étude des comportements littéraires des membres de la classe financière et nobiliaire atteste du moins que chacun de ses membres bénéficiait d'une culture littéraire de base¹⁸¹. Les artistes quoique victimes d'un discrédit intellectuel entretenu par des critiques et amateurs avides d'imposer un contrôle sur l'évolution des arts, reçoivent chacun une instruction élémentaire lorsqu'ils entrent dans les ateliers de formation des artistes et bénéficient dès 1747 des moyens d'étendre leur culture générale tout en étant largement encouragés dans cette voie par les institutions officielles. L'échange culturel entre les artistes et le public des salons est tout à fait recevable d'autant que le public montre

¹⁷⁶ Sur le phénomène de sociabilité en France au XVIII^e siècle, cf. FRANÇOIS Etienne & REICHARDT Rolf, « Les formes de sociabilité en France au milieu du XVIII^e et au milieu du XIX^e siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1987, p. 453-472.

¹⁷⁷ FUMAROLI Marc, préface de l'étude de Jacqueline HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société, cercles et salons parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, éditions Garnier, 2000, p. VII à XX.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. XV.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. XVI.

¹⁸⁰ ROCHE Daniel, *Les républicains des Lettres, gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1988, p. 88.

¹⁸¹ *Ibid.*, chap. III : « Les lectures de la noblesse dans la France du XVIII^e siècle », p. 85-102.

un intérêt croissant à la pratique des arts et de la musique, considérées comme des matières indispensables à une bonne instruction¹⁸².

Les artistes bénéficient-ils d'une réception favorable au sein de ces sociétés indépendantes ? L'art de la discussion découle d'un code de bonne conduite devenu une manière de faire valoir la finesse plus que la profondeur de sa pensée. Un exemple fameux inscrit les artistes au cœur de ce phénomène: le salon de Madame Geoffrin que sa célébrité européenne fait passer pour le lieu exemplaire de cet art de la sociabilité où se côtoyaient les hommes de toutes conditions et dont les conversations étaient aussi divertissantes qu'instructives. Ce salon relève en fait d'une conception différente¹⁸³. S'il contribue à valoriser cet art de vivre célébré dans toute l'Europe après la Révolution, il a permis aux artistes de trouver dans la société parisienne une aire de réception adéquate à la continuation de leurs échanges avec les connaisseurs, mécènes et intellectuels en dehors des institutions officielles. A la différence des salons qui se distinguaient comme des cercles littéraires tel que celui de la marquise de Lambert, mesdames de la Popelinière, du Bocage, de Tencin, femmes spirituelles et distinguées, Madame Geoffrin fait se rencontrer officiellement dans son salon, les hommes de lettres qui constituaient son premier entourage et les artistes, peintres, sculpteurs et musiciens, « gens que la coutume tenait à l'écart des réunions mondaines »¹⁸⁴. La société de Madame Geoffrin est considérée de son temps comme une réunion de penseurs appartenant à la sphère des arts et lettres, à l'égalité des sociétés philosophiques et scientifiques de Madame Helvétius ou plus tard encore de Mademoiselle de Lespinasse. Les « gens du monde »¹⁸⁵ admis dans ses réunions ont la possibilité de connaître personnellement les artistes et peuvent se déterminer plus facilement à employer leurs talents ; pareille compagnie est donc très tôt recherchée par les artistes. L'exemple des lundis de Madame Geoffrin ne permet pas d'affirmer que les artistes tenaient une place dans la société parisienne qui privilégiait l'agrément et la conversation. Toutefois, le salon de Madame Geoffrin est bien plus qu'une société artistique comme il en a existé à l'époque. La maîtresse de maison a su mêler le charme des conversations à l'amour des arts et des lettres. Un de ses intimes, l'abbé Morellet, résume ainsi les motivations des gens qui fréquentent son salon: « les gens du monde qui ont quelque instruction, ou seulement de l'esprit et du goût, sentent trop bien le vide des conversations communes, pour ne pas chercher quelque empressement dans les sociétés d'hommes à talents et des gens de lettres qui ayant fait de la culture des arts [...] l'occupation d'une vie, ont nécessairement un plus grand fond d'idée et des principes de goût plus assurés »¹⁸⁶.

Mais les artistes participent-ils tout de même à la vie mondaine ? Des témoignages ponctuels attestent de la présence des peintres – du moins des officiers de l'Académie royale de peinture et sculpture – aux dîners des dignitaires aristocratiques et à la cour. Les associés libres de l'Académie royale invitent même des artistes à fréquenter cette école du savoir-vivre. En 1763, le chevalier de Valory, associé-libre de l'Académie royale, prononce un discours intitulé « S'il est avantageux aux artistes de vivre dans la retraite ou dans le commerce du monde »¹⁸⁷. L'artiste aurait tout intérêt à fréquenter le monde, il y gagne des mœurs et des manières distinguées ainsi que la reconnaissance de ses talents puisque selon l'avis de Valory, les progrès de l'esprit humain rapprochent dorénavant les « conditions », sous-entendues sociales. Si les artistes sont invités à fréquenter les grands et la cour, ils ne semblent pourtant pas aussi convaincus de cette mise à égalité des conditions par la seule valeur de leur talent. Le témoignage sincère de Gabriel-François Doyen dans sa correspondance avec le marquis de Voyer d'Argenson (ami intime de l'artiste depuis l'enfance) sur les mœurs de la cour est d'autant plus précieux que le peintre d'histoire, fort de sa haute condition dans la hiérarchie des arts, montre

¹⁸² Cf. CHARTIER Roger, JULIA Dominique, COMPERE Marie-Madeleine, *L'éducation en France du XVI^e siècle*, Paris, Sté d'édition d'enseignement supérieur, 1976, chap. VI : « Les stratégies éducatives au XVII^e et XVIII^e siècles », p. 175-207.

¹⁸³ Sur le déroulement et la renommée du salon de Madame Geoffrin, cf. l'ouvrage de SEGUR Pierre de, *Le royaume de la rue Saint-Honoré, madame Geoffrin et sa fille*, Paris, Calmann Levy éditeur, 1897 et celui de HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société...*, *op. cit.*, note 157, p. 97-158 et p. 267-282.

¹⁸⁴ *Ibid.*, note 163 ; SEGUR, *Le royaume de la rue Saint-Honoré...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁵ Cette expression désigne la société parisienne aisée et plus particulièrement la noblesse, cf. HELLEGOUARC'H, *L'esprit de société...*, *op. cit.*, note 157.

¹⁸⁶ MORELLET André, *Portrait de Madame Geoffrin, par M. L. M.*, Paris, s.e., 1777, p. 26.

¹⁸⁷ JOUIN Henry, *Conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture, recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains*, Paris, Quantin, 1883, note 28, p. 217.

qu'il n'est pas dupe des apparences¹⁸⁸. Doyen est régulièrement à Versailles, il a ses entrées chez Madame du Barry, qui l'a introduit directement auprès du roi. Cependant il se défie de ces faveurs éphémères et des comportements des gens de la cour: « Nous sommes dans ce monde-ci comme dans une grande ménagerie où on laisse aux animaux de notre espèce plus de liberté qu'aux autres, nous avons la liberté de tenir société avec ceux de notre plumage et qui entendent notre ramage [...] ce que l'on appelle les faveurs de la cour à peine elles durent un jour [...] les artistes n'ont pas ce temps-là, leurs occupations les en empêchent... »¹⁸⁹. Relevant au passage son commentaire d'une formule poétique empruntée à la fable du *Corbeau et du Renard* de Jean de La Fontaine, Doyen exprime sa fierté d'être admis auprès du roi mais dénigre le rôle de courtisan, vain et superficiel. Il s'inscrit ostensiblement dans la société formée par les intellectuels et préfère prendre des distances vis-à-vis de celle des hommes du monde.

Les artistes empruntent-ils progressivement les affects de leurs riches interlocuteurs ? Ce comportement est notamment observable au travers des portraits d'artistes, dont l'étude de l'évolution au cours du siècle est instructive. Ils reflètent de plus en plus la personnalité de l'homme et ne se contentent plus de mettre seulement en valeur l'honorabilité de son statut. Tandis que les portraits de Charles-Joseph Natoire [Fig 1], François Boucher [Fig 2] et Jean-Baptiste Massé [Fig 3] sont concentrés sur leur personnalité et les présentent comme des gentilshommes plutôt que des artistes, les portraits de Sébastien Leclerc [Fig 4] et d'Edmé Bouchardon [Fig 5] mettent en valeur leurs qualités intellectuelles et pédagogiques, ils tentent de saisir la profondeur de leur réflexion. Celui de Gabriel François Doyen [Fig 6] fixe l'inspiration créatrice qui anime toute sa physionomie tandis que Jean-Baptiste Oudry [Fig 7] semble tenir une conversation sur son art de la même façon qu'il tient un discours devant l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture¹⁹⁰. L'artiste est dépeint comme un homme de talent, aux mœurs raffinées, capable d'exprimer un discours sur son art.

Je reviens sur une figure caractéristique de ce comportement, Jean-Baptiste Massé [Fig 3]¹⁹¹. Moins réfractaire que Doyen aux conditions de la vie mondaine, il se signale par ses discours et écrits dans lesquels il engage les élèves à se cultiver et s'intégrer dans les sociétés aimables¹⁹². Ce miniaturiste reconnu et estimé dans le milieu artistique comme dans la société incarne l'idéal du chevalier de Valory. Académicien zélé, défenseur de la condition des artistes, lié par une amitié sincère avec Cochin, Massé est complimenté par Voltaire et recherché dans les milieux de cour¹⁹³. Massé compte sa clientèle parmi les gens de la finance et de l'aristocratie. Il laisse un testament dans lequel il rend compte des liens qu'il cultivait avec ces dignitaires et de quelle manière ils avaient participé aux projets de publications artistiques qu'il avait mis en place¹⁹⁴.

Les commentaires sur son intégration dans les milieux cultivés foisonnent. Mariette proclame que « jamais il n'y eut homme de mœurs plus douces et de meilleure société »¹⁹⁵ ; Cochin résume

¹⁸⁸ LECLAIR Anne, « Lettres d'un artiste à un amateur : la correspondance de Doyen avec le marquis de Voyer d'Argenson », 1770-1772, p. 139-158. *Curiosités, études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper*, réunies par BONFAIT Olivier, GERARD-POWEL Véronique, SENECHAL Philippe, Paris, Flammarion, 1998.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁹⁰ Voir les conférences de J-B. Oudry dans JOUIN, *Conférences de l'Académie royale...*, *op. cit.*.

¹⁹¹ Jean-Baptiste Massé (1687-1767), fils d'une famille de joailliers parisiens, miniaturiste de renom, il est élu conseiller par l'Académie royale en 1740.

¹⁹² MASSE Jean-Baptiste, « Sur les élèves et leurs devoirs », 4 janvier 1749, publié dans LICHTENSTEIN Jacqueline et MICHEL Christian (dir.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, ss. dir., Paris, EnsBa, 2016, t. V., vol. 1, (1747-1752), p. 234-247, note 88. Voir aussi : PIERRE Laëtitia, *Une émancipation intellectuelle et sociale des peintres de l'ancienne Académie royale (1730-1780) : réalités et enjeux politiques*, Diplôme d'Etudes Approfondies sous la direction de D. Rabreau, université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2001, p. 27.

¹⁹³ Les miniatures de Massé étaient très appréciées et reconnues pour leur grâce et leur finesse, Voltaire complimente Massé à deux reprises dans la scène IV de *l'Indiscret*, comédie en un acte, représentée en 1725, au théâtre français: « Regarde ce portrait mon cher ami Clitandre; ça dis-moi si tu vis jamais de tes deux yeux rien de plus agréable et de plus gracieux, c'est Massé qui l'a peint; c'est tout dire... ». Vingt trois ans plus tard, en 1748, dans l'Épître au duc de Richelieu à qui le sénat de Gênes avait érigé une statue, Voltaire cite encore Massé : « Les traits du Richelieu coquet, de cet aimable créature [sic]se trouveront en miniature dans mille boîtes à portrait [sic]ou Massé mit votre figure », cf. CAMPARDON Emile, *Un artiste oublié, Jean-Baptiste Massé, peintre de Louis XV*, Paris, Charavay frères éditeurs, 1880, p. 7.

¹⁹⁴ *Ibid.* Seul Campardon a consacré à la vie de Massé un ouvrage, qui publie son testament.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

l'homme par une phrase: « de rares talents réunis aux qualités les plus estimables et à toutes les vertus sociales »¹⁹⁶. L'aisance matérielle de Massé lui permet d'emprunter les mœurs de sa riche clientèle: « Il s'habillait magnifiquement et du meilleur goût, il était même quelque fois d'une propreté si délicate et si recherchée qu'elle lui attirait les plaisanteries de ses amis. C'était une suite naturelle de ses liaisons qui lui donnait son aisance et ses accès à la cour. Il voyait la compagnie la plus agréable et la plus distinguée et en avait pris le ton de la plus grande politesse »¹⁹⁷. Cochin affirme explicitement que les mœurs et la culture de Massé ont pourvu à son intégration sociale et à sa fortune : « Les artistes qui sont ordinairement surtout entre eux plus unis et plus simples y trouvaient quelque affectation, mais elle n'était en lui que l'effet d'une habitude délicate et sensible, perfectionnée par l'usage du monde »¹⁹⁸.

L'intégration sociale de Massé est donc jugée rare, mais Cochin la désigne comme une réussite et un modèle. Car s'ils ne peuvent briguer les marches de la hiérarchie des ordres, les académiciens revendiquent très tôt la qualité de gentilhomme. Même si elle n'a pas de valeur d'un point institutionnel, cette qualité confère aux artistes une éthique et donc une reconnaissance sociale. Les artistes se sentent en effet obligés de revendiquer la bienséance de leur profession et de leur mœurs tandis que divers témoignages discréditent leurs qualités morales et intellectuelles.

Une émancipation délicate

Malgré le soutien et la protection qu'il accorde aux artistes de l'Académie, le célèbre comte de Caylus ne se considère pas, en tant qu'amateur et savant, sur le même pied d'égalité. Il importe selon lui de délimiter pour chaque parti un rôle précis dans le déroulement de l'activité créatrice: « à l'homme de lettre, l'histoire et le costume, à l'homme d'esprit les expressions, à l'homme de l'art l'exécution »¹⁹⁹. Or le discours des artistes vers la fin des années 1770-1780 tend à revendiquer ouvertement leur autonomie et leur indépendance dans le processus de création. Mais avant de parvenir à cette prise de position clairement revendiquée, les artistes ont du faire valoir en premier lieu la dignité intellectuelle et morale de leur activité, en réaction contre les avis désobligeants de leur entourage et notamment les membres des salons. Les premières interventions officielles se manifestent très tôt, vers la fin des années 1740, lors de la reprise des conférences de l'Académie. François Desportes et Jean-Baptiste Massé revendiquent la qualité d'honnête homme et placent le sujet au centre d'un débat où se joue la question de la quête identitaire de l'artiste dans la société²⁰⁰.

La réaction de certains critiques semble assez décourageante. Si l'on considère les commentaires de Marmontel, on entrevoit les raisons de cette désobligeance à l'encontre des artistes. Ses avis sur les artistes les plus célèbres ont dressé un portrait peu flatteur de leur comportement. La postérité garde de ces commentaires une image des peintres de l'ancien régime maladroits en public, manquant de savoir-vivre et de culture²⁰¹. Mais il faut se pencher plus avant sur le contexte dans lequel Marmontel formule ses critiques et comprendre surtout le point de vue de l'auteur quand il juge ainsi les artistes.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ CAYLUS comte de [Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis de Caylus], *Description d'un tableau représentant le sacrifice d'Iphigénie peint par Carle Van Loo*, Paris, édition posthume, 1777, p. 5-6.

²⁰⁰ Cf. PIERRE Laetitia, *Enseigner l'art de peindre : l'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783)*, thèse de doctorat nouveau sous la direction de Daniel Rabreau, Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, en particulier la première partie consacrée à la relance des conférences académiques, p. 25-28.

²⁰¹ MARMONTEL Jean-François, *Mémoires*, présentés par John Renwick, Clermont-Ferrand, Collection écrivains d'Auvergne, 1972. Chez Marmontel le terme de vulgarité est entendu dans toutes ses acceptions morales et sociales. Quand il s'agit des artistes Carles Vanloo, Vernet, Soufflot, Boucher, Lemoyne, et La Tour, le jugement porté sur eux est accablant. Tout d'abord, se sont des hommes qui bien qu'ayant par nature, de l'esprit, « [manquent] presque tous d'instruction et de culture », p. 168. Carle Vanloo est dépourvu d'inspiration, et, pour y suppléer, « a peu fait de ces études qui élèvent l'âme », et qui remplissent l'imagination de grands sujets et de grandes pensées. Vernet quoique assez gai, est un homme du commun. Soufflot dont la pensée [est] inscrite dans le cercle de son compas, est borné. Boucher, hélas, manque de noblesse ; il [peint] Vénus et la Vierge d'après les nymphes des coulisses et son langage se [ressent], ainsi que ses tableaux, des mœurs de ses modèles et du ton de son atelier. Lemoyne parle peu, il est trop timide. Tandis que Latour, tout en croyant régler les destins de l'Europe, est ignare et ne fait que pontifier. Tous sont bornés », p. 168.

En effet, Marmontel donne une définition du gentilhomme, confondue avec le comportement idéal de l'homme des Salons et des « bureaux d'esprit », ceux-là même que Rousseau considérait comme des hommes maniérés, sophistiqués et faux. Pour Marmontel, dont toute la carrière est intimement liée à son évolution dans ces sociétés, la vie dans les salons était une seconde nature, dont il maîtrisait les règles et les codes de comportements. Ne pas se conformer à ces lois est une marque d'incivilité et de grossièreté qui interdit la qualité de gentilhomme. Pour maîtriser ces codes de sociabilité, il faut par conséquent être issu de ce milieu et c'est le principal reproche que Marmontel fait aux artistes qui pour la plupart sont de condition commune: « C'est la noblesse qui leur fait défaut »²⁰². Le jugement de Marmontel corrobore l'opinion de certains amateurs distingués qui ne reconnaissent pas chez des hommes issus de conditions modestes les qualités intellectuelles et la culture que leur éducation n'a objectivement pas pu leur apporter. Les reproches de Marmontel sont peut-être aussi motivés par la rivalité qui se joue entre les académies littéraires (Académie Française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) et les académies artistiques, en particulier l'Académie royale de peinture et sculpture.

Dans son étude sur la psychologie de Marmontel, John Renwick résume le caractère de l'écrivain: « L'honnête homme qu'est Marmontel se méfie de tous les sentiments outrés, que ce soit les transports de l'amour, de la jalousie, de la haine, de l'orgueil, de l'ambition ou de la vulgaire passion de gagner au jeu. Bref, tous ce qui dépasse la mesure et menace l'équilibre n'est pas convenable »²⁰³.

Plusieurs critiques fustigent le comportement des peintres au nom de leur manque d'éducation, se traduisant par leurs emportements, leurs impatiences. Ils soulignent en fait l'antagonisme qu'il y a pour un peintre dont le tempérament, le génie de nature impétueuse, s'oppose avec la notion de convenance sociale tel que l'entend Marmontel. « Pour lui, comme l'écrit Renwick, la qualité majeure de l'homme qui sait vivre est bien la modération [...] il faut savoir dialoguer et non pas, comme l'abbé Raynal dominer la conversation. L'honnête homme, lui, cause avec foi et bonne grâce, varie le débit et le rend intéressant. Chez Madame de Tencin, le plaisir est moindre, puisque les habitués de ce salon sont de beaux esprits[...] : Marivaux, Montesquieu, Mairan, Astruc et Hélvétius arrivent chez elle prêts à se faire valoir [...] Marmontel entend les condamner. Son attitude donne à réfléchir. Peut-on vraiment condamner de façon si légère des hommes aussi accomplis que Marivaux, Montesquieu ou Helvetius ? [...] Ces gens sont tout simplement trop originaux, intelligents voir intellectuels pour Marmontel »²⁰⁴.

L'artiste parisien et l'aisance : aux sources de la Bohème

Renwick prend l'exemple d'hommes de lettres issus de la même discipline que Marmontel mais il pourrait dans une certaine mesure reprendre également les noms des peintres cités plus hauts. Les commentaires de Marmontel ne dénie en rien les aptitudes littéraires et ne dénigre pas plus l'ouverture culturelle des peintres. Il détermine un profil d'homme de société, qui ne privilégie aucun domaine de réflexion en particulier. Dans ces conditions, il était naturel que les artistes investissent des sociétés plus scientifiques que mondaines. Leur originalité littéraire et scientifique, la nature du raisonnement déterminé par leurs travaux artistiques, ainsi que l'éthique attachée à leur comportement ne s'accordent pas avec la souplesse et la légèreté d'esprit que prônent les sociétés fréquentées par Marmontel.

Cette question introduit le problème de la condition sociale des artistes alors souvent tributaire de leur situation pécuniaire. Les rapports de l'artiste avec l'argent – et plus particulièrement du peintre d'histoire voué au grand genre – est un sujet délicat à documenter à cette période. Les artistes faisant étalage de leur aisance sont aussitôt critiqués ; Madame d'Épinay fustige par exemple Fragonard car il s'est rendu coupable d'avoir « abandonné le grand genre; il a rencontré la gloire, il a fait des petits portraits, mais les petites sources font de grandes rivières et puis on jouit toujours d'une petite

²⁰² *Ibid.*, p. XXXI.

²⁰³ *Ibid.*, p. XXXIX ; John Renwick, *Marmontel, Voltaire and the «Bélisaire» affair*, Studies on Voltaire & Eighteenth Century, vol. CXXI., Oxford, Voltaire Foundation, 1974.

²⁰⁴ *Ibid.*

gloriole »²⁰⁵. Seroux d'Angincourt prend la défense d'Angelika Kaufmann: « Malheureusement pour elle, on savait qu'elle gagnait beaucoup d'argent ; elle devint donc le point de mire de cet espèce d'homme sans scrupules, qui recherche les artistes en vogue, beaucoup plus pour ce qu'ils gagnent que pour ce qu'ils peuvent valoir ». ²⁰⁶

Fragonard était connu pour avoir constitué une clientèle de financiers dont les œuvres décoraient les cabinets. Son aisance et sa fortune étaient bien entendu mal perçues, du fait qu'il ait renié la peinture d'histoire pour la peinture galante, mais aussi parce que son train de vie ne correspondait pas à l'idéal que doit incarner l'artiste, modeste et humble : il vit comme un bourgeois. L'artiste se trouve pris au sein d'une contradiction: s'il est entendu qu'il produit un objet de luxe, il ne saurait pour autant vivre dans le luxe. La valeur éthique de l'œuvre ainsi que l'image sociale de l'artiste dépendent d'un statut qui n'est pas somptuaire mais savant, libéral, lequel implique encore au XVIII^e siècle une forme de don de soi à l'étude et au labeur fût-il intellectuel et par conséquent un renoncement au luxe. Si l'éthique de l'artiste n'est pas tout à fait celle d'un gentilhomme des salons comme Marmontel, elle diffère encore par le comportement que l'artiste doit adopter par rapport à l'argent. L'humilité est une vertu essentielle rappelée par Diderot dans l'*Encyclopédie*, à l'article « Peintre » : « l'opulence détourne du travail et de l'exercice de la main: la fortune est plus nuisible aux talents qu'elle ne leur est utile »²⁰⁷. Le travail de l'artiste, assimilé à une activité intellectuelle, est noble. C'est cette condition paradoxale qui l'incite à se tenir à l'écart des ambitions matérielles. Si l'artiste s'adonne à la spéculation, il perd cette « noblesse » que lui confère sa qualité et que sa condition lui refuse. D'Angiviller sent la nécessité de rappeler en 1783, la fermeté de l'Académie, garante de cette éthique et donc de la dignité de ses membres:

« Dans les statuts donnés par Louis XIV à l'Académie de peinture, il est défendu à tout artiste de faire le commerce de tableaux, soit directement, soit indirectement. Le règlement a été confirmé par votre majesté en la manière la plus authentique et il est de la plus grande importance de maintenir une loi qui contribue à la gloire des arts, et, ce qui est bien plus important, les soutient, dans un *pais* où ils sont si utiles et si nécessaires pour le commerce à l'étranger »²⁰⁸.

Les mœurs des artistes sont en effet souvent remises en cause. Cette opinion largement répandue dans tous les milieux est encore un obstacle à la pleine intégration des artistes dans la société policée parisienne. Cette situation trouve une illustration exemplaire dans une anecdote mettant en scène le peintre Doyen, obligé de donner les garanties de sa moralité et de sa vertu dans deux lettres de 1785, adressées à l'oncle d'un de ses élèves, Morillion, qui refuse de soutenir financièrement ses études dans l'atelier du maître²⁰⁹. Le peintre est amené à défendre par-dessus tout son honnêteté. De cette notion clé dans la morale artistique classique découle un impératif de respectabilité pour le peintre, condition de sa reconnaissance sociale. Mais à en juger de la façon dont Doyen se sent obligé de la défendre, cette conception semble loin d'être partagée par l'opinion publique. L'oncle Morillion ne croyait pas plus aux mœurs d'un peintre qu'à la vertu d'une danseuse. La nudité du modèle plus particulièrement lui semblait une pratique étonnante. Ainsi mis en

²⁰⁵ Mme d'Épinay, lettre de l'abbé Galiani du 4 octobre 1771, publiée par ROTH Georges (éd.), *Correspondance de Diderot*, Paris, ed. de Minuit, vol. XI (1964), p. 203-204.

²⁰⁶ Propos repris dans l'ouvrage de DUMESNIL Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs et de leurs relations avec les artistes*, Genève, Minkoff, 1973, p. 156.

²⁰⁷ Diderot Denis, *L'Encyclopédie*, op. cit., entrée « Peintre », 1751, t. 12, p. 252-267.

²⁰⁸ D'ANGIVILLER Charles Claude Flahaut de la Billarderie comte, *Mémoires présenté au Roi par M. le Comte d'Angiviller le 14 mai 1783*, publié par MONTAIGLON Anatole de, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1889, IX, p.153.

²⁰⁹ Publiées par GONCOURT Edmond et Jules, *Portraits intimes du XVIII^e siècle*, Paris, E. Dentu, Libraire-éditeur, 1857, p. 72-73 : « Monsieur, j'ai bien voulu faire pour le jeune Morillion quelque chose voyant que son père lui refusait les secours pour continuer ces études de la peinture [...] il lui retire tout par des raisons de son peu de fortune(...) J'ai entendu parler de vous comme d'une personne bien respectable et vertueuse ce qui est bien rare dans un temps où les mœurs sont dans le plus grand désordre ou la charité ne se fait que par vanité, ou l'on ne tire pour les pauvres des secours qu'en donnant des bals des comédies des concerts pour assister les malheureux, et tout va au diable par charité. Si vos principes monsieur qui sont bien différents vous engagent à assister votre neveu aux conditions qu'il ne fera jamais de tableaux scandaleux et qu'il étudiera avec soin vous pourrez lui donner de quoi étudier et ce qu'il faut pour acheter ce qui est nécessaire pour ce travail ce qui ne peut pas aller loin [...] ».

demeure de rappeler la sévérité et le zèle que l'Académie royale porte à défendre l'honorabilité de ses membres, le peintre va même jusqu'à citer l'Évangile :

« Monsieur, j'aurais l'honneur de vous répondre sur la demande que vous me faite avec la droiture d'un galant homme. Quoique les mœurs soient tout à fait perdues, le souverain et l'administration veillent à la décence publique et lorsque le roi est protecteur, né de notre Académie publique, il est plus que certain qu'il ne lui arrive rien qui ne soit dans l'ordre et dans la plus grande décence, les recteurs et les professeurs qui sont toujours des garants honorables qui devraient tranquilliser ceux qui ne sont pas instruits. Le modèle est la chose qui vous étonne, cela vous semble incompatible avec les mœurs. J'ai des principes de moral ainsi que vous monsieur et j'ai le plus grand respect pour la décence [...] ce n'est pas, dit l'Évangile, ce qui entre dans le corps qui souille l'âme, c'est ce qui en sort. Il n'y a pas un état qui ne soit tout à la fois un sujet de perdition ou de rédemption, que l'on purifie son âme et toutes les actions seront pures. [...] Il faut faire le bien et le faire avec justice si ce que j'ai l'honneur de vous écrire peut vous persuader, je n'aurais fait que le travail d'un galant homme »²¹⁰.

Ainsi les artistes du XVIII^e siècle, même s'ils ne semblent pas être tout à fait intégrés dans les salons à la mode, s'imprègnent désormais de cet esprit de société et font cercle parmi les femmes et les hommes d'esprit, académiciens, savants, libres et doctes penseurs issus d'univers et de disciplines intellectuelles et littéraires plurielles. Les Lumières ne pouvaient pas accomplir toutes les aspirations des artistes en un demi-siècle ; obtenir à tout le moins qu'ils ne soient plus tenus pour des artisans ou praticiens de savoirs mécaniques et qu'il soit reconnu à leur métier un statut libéral et savant constituait déjà une réelle évolution que l'on prête un peu hâtivement à la Renaissance et au grand Siècle. Avec la Révolution, l'aspiration au statut de parfait honnête homme ou d'aristocrate perdra de sa superbe et les artistes des enfants du siècle auront tout le loisir et le plaisir de se rendre compte que la noblesse qui convenait finalement le mieux à leur vocation était bien celle de l'esprit que leur avait acquise le siècle des Lumières.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 74.

Table des principales œuvres et documents cités

1. Gustaf Lundberg (1695-1786), Portrait de Charles-Joseph Natoire, v. 1750. Pastel ; H/L. 65 x 50 cm, Paris ; musée du Louvre, département des Arts graphiques (INV 30867, recto).
2. Gustaf Lundberg (1695-1786), Portrait de François Boucher, morceau de réception à l'Académie Royale de peinture, présenté le 28 janvier 1741. Pastel sur papier bleu ; H/L. 65 x 50 cm, Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques (INV 30 868, recto).
3. Jean-Georges Wille (1715-1808), Portrait de Jean-Baptiste Massé d'après Louis Tocqué, 1755, gravure à l'eau-forte.
4. John Sturt (1658-1730), Portrait de Sébastien Le Clerc, 1723-1724, gravure en manière noire.
5. Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797), Edme Bouchardon d'après François Hubert Drouais, 1776. Gravure à l'eau-forte ; H/L : 38,2 x 26 cm.
6. Antoine Vestier Portrait de Gabriel-François Doyen, morceau de réception présenté en 1786 à l'Académie royale de peinture et sculpture, Paris, musée du Louvre département des Peintures (INV 8413)
7. Jean-Baptiste Perronneau (1715-1783), Portrait de Jean-Baptiste Oudry, morceau de réception à l'Académie royale de peinture et sculpture, 1753, peinture à l'huile sur toile ; H/L : 131 x 105 cm, Paris, musée du Louvre, département des peintures (INV 7158).

Pour citer cet article

Laetitia Pierre, « L'artiste et la sociabilité parisienne au XVIII^e siècle », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, volume 1, études rassemblés et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 55-63 [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2018 URL : <https://www.mairien.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598>