



HAL
open science

Sélectionner les jeunes artistes. Ce que le XVIIIe siècle nous apprend sur les logiques inégalitaires à l'entrée des formations artistiques.

Séverine Sofio

► To cite this version:

Séverine Sofio. Sélectionner les jeunes artistes. Ce que le XVIIIe siècle nous apprend sur les logiques inégalitaires à l'entrée des formations artistiques.. Agone - Histoire, Politique et Sociologie, 2021, 10.4000/edso.1821 . halshs-03480674

HAL Id: halshs-03480674

<https://shs.hal.science/halshs-03480674v1>

Submitted on 14 Dec 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.

Séverine Sofio, CNRS (Cresppa-CSU)

Severine.sofio@cnsr.fr

Sélectionner les jeunes artistes. Ce que le XVIII^e siècle nous apprend sur les logiques inégalitaires à l'entrée des formations artistiques.

(version preprint de l'article paru dans le dossier « Sous le talent : la classe, le genre, la race » coordonné par Marie Buscatto, Marine Cordier et Joël Laillier, paru le 5 février 2021 dans la revue *Agone*, n° 65, 2020, pp.83-104, dont le sommaire peut être consulté en ligne : <https://agone.org/livres/agone65>)

L'étude des inégalités dans les systèmes d'enseignement recouvre, en pratique, l'étude de deux phénomènes distincts : d'une part, l'existence de barrières - plus ou moins explicites et formalisées - au seuil d'un ensemble spécifique de formations, empêchant certaines catégories de personnes d'y avoir accès, ce qui pose la question de la sélection, c'est-à-dire des « droits d'entrée » (symboliques ou matériels) à acquitter¹ ; d'autre part, le fait que, même une fois admis·es, tou·te·s les élèves peuvent ne pas y bénéficier des mêmes conditions de formation, l'identification comme membre d'un certain groupe social (de classe, de race, de sexe, etc.) impliquant, par exemple, de se trouver systématiquement relégué·e dans des spécialités moins prestigieuses ou des secteurs moins porteurs, ou d'être confronté·e au quotidien à des comportements infériorisants, excluants voire clairement discriminatoires².

¹ Sur cette notion : Gérard Mauger (dir.), *Droits d'entrée : modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, MSH, 2006.

² Sur les inégalités dans le système scolaire, voir la synthèse de Marie Duru-Bellat, *Les inégalités sociales à l'école. Genèse et mythes*, Paris, PUF, 2015, en particulier p. 1-6 (introduction). Sur les processus de naturalisation, par l'École, des différences socialement construites : Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *La reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970 ; Christian Baudelot et Roger Establet, *Allez les filles ! Une révolution silencieuse*, Paris, Seuil, 2006.

Pour ce qui concerne les formations aux arts plastiques, qui vont nous intéresser en particulier ici, ce second ensemble d'inégalités générées *durant* l'apprentissage a fait l'objet de différents travaux qui ont bien montré comment les différences de traitement vécues par les étudiant·e·s en écoles d'art, se réfractent ensuite directement, et pour longtemps, tant sur le marché de l'emploi artistique que dans les circuits de valorisation des œuvres³.

En revanche, la logique de sélection qui est à l'origine de la première catégorie d'inégalités - celles qui s'actualisent à *l'entrée* des formations - a bien été étudiée aujourd'hui dans ses manifestations concrètes (par exemple à travers l'analyse des modalités de sélection aux concours d'entrée en écoles supérieures d'art⁴), mais a fait l'objet de moins de recherches. L'examen de ces inégalités est essentiel pour comprendre qui *in fine* peut accéder au marché du travail artistique, mais elles n'en restent pas moins difficiles à étudier. Pour les appréhender dans leur totalité, en effet, il faudrait pouvoir prendre en compte, outre les échecs au seuil des formations (relativement aisés à objectiver en cas de concours d'entrée), non seulement toutes les non-tentatives liées à des *autocensures* de la part de candidat·e·s potentiel·le·s qui renoncent à passer le concours faute de se sentir légitimes à le faire, mais également toutes les non-tentatives liées à des *défauts d'information* (X aurait eu la possibilité d'entrer dans cette formation s'il/elle avait su qu'elle existait)⁵.

Or, pour saisir ces logiques complexes et multiformes de sélection inégalitaire, qui plongent leurs racines dans les représentations collectives et opèrent en réalité bien en amont des épreuves d'entrée en écoles d'art, on peut

³ Voir, entre autres, Magali Danner et Gilles Galodé, « L'orientation professionnelle des diplômés des beaux-arts : étude des stratégies de positionnement », *L'orientation scolaire et professionnelle*, 2006, 35/1, p. 69-81 ; Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox, « La relation formation/carières artistiques : le paradoxe des mondes de l'art », *Formation emploi. Revue française de sciences sociales*, 30 décembre 2011, n° 116, p. 35-49.

⁴ Mathilde Provansal, « Au-delà de la vocation artistique : un recrutement sexuellement différencié des candidat·e·s à une carrière de plasticien·ne ? », *Éducation et socialisation. Les Cahiers du CERFEE*, [En ligne], 42, 2016, mis en ligne le 22 octobre 2016, consulté le 14 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edso/1821> ; DOI : 10.4000/edso.1821

⁵ Les difficultés méthodologiques liées à la mesure de l'autocensure ou du défaut d'information en matière d'orientation professionnelle pourraient sans doute être rapprochées de celles que suppose l'évaluation du non-recours aux aides sociales (Marie-Odile Simon et Michel Legros, « Le non-recours chez les plus pauvres : une approche empirique », *Revue des politiques sociales et familiales*, 1996, vol. 43, n° 1, p. 51-58 ; Philippe Warin, « Mesurer le non-recours aux prestations [La recherche d'indicateurs] », *Revue des politiques sociales et familiales*, 2003, vol. 73, n° 1, p. 90-96.)

tenter de les analyser non pas à travers leurs manifestations ou leurs effets (dont on voit combien ils sont difficiles à circonscrire), mais à travers leurs causes, c'est-à-dire en tentant de comprendre le système idéologique dans lequel elles prennent sens⁶. Pour cela, il n'y a d'autre choix que de recourir au recul de l'analyse sociohistorique.

Ainsi, pour ce qui concerne les arts, les logiques de la sélection à l'entrée des formations susceptibles de donner accès aux carrières artistiques, apparaissent étroitement liées à ce qu'on estime être le rôle social de l'art et des artistes. En d'autres termes, si, comme c'est le cas en notre début de XXI^e siècle, « l'amour de l'art » relève d'un processus de distinction sociale, et si l'art, dans son versant le plus autonome, est avant tout une « production pour producteurs »⁷, la sélection à l'entrée des formations aux professions artistiques se fonde sur des qualités censément « naturelles », qui, en quelque sorte, redoublent des principes de sélection sociale préexistants. Par exemple, concrètement, si les recrutements des élèves en écoles d'art s'opèrent en principe sur leur *créativité* et la *singularité* de leur profil (la « fibre artistique », le « projet », la « personnalité », etc.⁸), ces critères, qui restent difficilement objectivables, sont *de facto* indexés, en particulier à l'entrée des écoles d'art les plus prestigieuses (donc les plus sélectives), au critère de la réussite scolaire. En conséquence, le recrutement au seuil des écoles d'art se trouve plus fondé que jamais sur des critères sociaux et sexués préalablement naturalisés par le système scolaire : si, depuis le début des années 2000, cet état de fait tend à jouer *temporairement* en faveur des filles (qui, en moyenne, réussissent mieux à l'école que les garçons)⁹, et au net

⁶ Sur l'idée que chaque système éducatif repose sur un ensemble dominant de valeurs, voir Pierre Bourdieu et Luc Boltanski, « Le titre et le poste : rapports entre le système de production et le système de reproduction », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1975, vol. 1, n° 2, p. 95-107.

⁷ Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 164-165.

⁸ Onisep, « Écoles d'art : comment réussir les concours ? » (11/09/2018). <http://www.onisep.fr/Choisir-mes-etudes/Après-le-bac/Principaux-domaines-d-etudes/Les-ecoles-d-art/Ecoles-d-art-comment-reussir-les-concours> (lien consulté le 12/02/2019)

⁹ Cet avantage est purement numérique : les filles représentent 65% des effectifs en écoles d'art (à comparer aux 55% d'étudiantes dans l'ensemble de l'enseignement supérieur. Cf. DEPS, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, Ministère de la culture et de la communication, 2018, p. 46). Surtout, fondé sur des critères jugés illégitimes par la suite, il ne se maintient ni pendant les études (M. Provansal, « Au-delà de la vocation artistique », art. cit.), ni après la sortie de l'école, sur le marché du travail artistique. Ainsi, en

détriment des classes moyennes et surtout des classes populaires, fort peu représentées dans les effectifs en écoles d'art¹⁰.

L'art a toujours été l'affaire des élites, pourrait-on se dire. Ces logiques inégalitaires de sélection dans les formations artistiques ne seraient-elles pas immuables ? Il semblerait que non, pour peu que l'on considère le temps long de l'histoire de l'apprentissage des arts¹¹. On se propose donc d'examiner ici la manière dont une autre perception du rôle social de l'art que celle que nous connaissons aujourd'hui a pu produire d'autres logiques de sélection à l'entrée des formations artistiques, en revenant à la fois sur la multiplication des écoles de dessin à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, et sur le contenu des enseignements destinés aux futur·e·s artistes, selon leur sexe et leur milieu social. On verra, pour finir, ce qu'apporte l'historicisation des débats autour de la formation des artistes, à la compréhension de la situation présente.

La formation artistique en pleine(s) Lumière(s)

Jusqu'aux années 1770 en France, la pratique professionnelle des arts est un métier comme un autre, intégré dans le système des corporations¹². Or, au milieu du XVIIIe siècle, les arts, les sciences et les techniques passionnent les élites lettrées et leur semblent une affaire bien trop importante pour être laissés à la seule responsabilité des corporations. Parallèlement, ces mêmes élites s'intéressent de près non seulement à l'éducation et à la pédagogie, mais encore aux questions économiques dans un contexte de concurrence internationale

2009, parmi les cotisant·e·s à la Maison des artistes [MDA], les femmes étaient en plus grande proportion dans la catégorie des *assujetti·e·s* (54%) que dans celle des *affilié·e·s* (42%). (Les artistes *assujetti·e·s* cotisent à la MDA, c'est-à-dire ont une activité artistique, mais sans atteindre le niveau de revenus qui leur permet de bénéficier du régime de sécurité sociale des artistes.) Voir Marie Gouyon, « Peintres, graphistes, sculpteurs... Les artistes auteurs affiliés à la Maison des artistes en 2009 », *Culture Chiffres*, 2011, n° 4, p. 6-7.

¹⁰ Pour l'origine sociale de leurs élèves, les écoles d'art sont plus proches des classes préparatoires aux grandes écoles [CPGE] que de l'Université, avec, par exemple, 43% d'enfants de professions libérales et de cadres supérieurs, vs. 51% en CPGE et 30% à l'Université. Voir Gilles Galodé et Christophe Michaut, « Le cheminement des étudiants dans les écoles supérieures d'art », *Revue française de pédagogie*, 2003, vol. 143, n° 1, p. 81.

¹¹ Sur l'intérêt du recours au temps long, voir Norbert Elias « Le repli des sociologues dans le présent (1987) », *Genèses*, 2003, vol. 52, n° 3, p. 133-151.

¹² À cette époque, en dehors des médecins, des juristes et des théologiens qui sont formés à l'université, tous les apprentissages se font « sur le tas ». Bert DeMunck, Steven Kaplan, Hugo Soly, eds., *Learning on the Shop Floor. Historical Perspectives on Apprenticeship*, New-York, Oxford, Berghahn Books, 2007.

accrue, notamment avec l'Angleterre, sur le marché des produits de luxe issus des manufactures. Sur le plan esthétique enfin, se diffuse progressivement, dans ces mêmes fractions cultivées des élites économiques, un goût nouveau pour une esthétique sobre et linéaire inspirée de l'antique, en fort décalage avec le style rococo alors à la mode à la Cour ; de ce décalage découle une impression généralisée que l'art « officiel » est en décadence et qu'il faut donc instamment en réformer la production¹³.

Pour toutes ces raisons, durant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, on voit se multiplier, avec le soutien des élites privées et des autorités locales, des dizaines d'écoles gratuites de dessin dans tout le royaume, réservées aux garçons d'abord, avant que certaines ne soient créées pour les filles (on y reviendra). Investir massivement dans les écoles de dessin se justifie alors, en effet, par la conviction que ces formations sont triplement utiles : utiles pour le pays (le département, la ville) en ce qu'elles produisent artistes et artisans de talent qui œuvreront à diffuser sa renommée ; utiles pour les métiers et les manufactures, qui ont besoin de main d'œuvre qualifiée, au fait des dernières techniques, pour concurrencer les productions étrangères sur le marché international ; utiles sur le plan moral, car, par les vertus de l'activité manuelle, elles éduquent la jeunesse et la détournent de l'oisiveté¹⁴. Le réseau des écoles du royaume devient rapidement un très efficace « système de repérage en province des talents nécessaires à la capitale »¹⁵, les meilleurs éléments étant envoyés à Paris pour parfaire leur formation. Dans ce cas, un système de bourses locales, alimentées par des fonds

¹³ Sur tous ces points Roger Chartier, Dominique Julia et Marie-Madeleine Compère, *L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976, chap. VII ; Daniel Roche, *Les républicains des lettres: gens de culture et lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988 ; Francis Haskell, *La Norme et le caprice: redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 ; Thomas E. Crow, *La peinture et son public à Paris au dix-huitième siècle*, Paris, Macula, 2000 ; Arnault Skornicki, *L'économiste, la cour et la patrie: l'économie politique dans la France des Lumières*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

¹⁴ Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2006, p. 282-283. Le lien entre le développement des écoles de dessin et le rayonnement national est explicitement fait par Diderot en 1781 : «Une nation où l'on apprendrait à dessiner comme on apprend à écrire l'emporterait bientôt sur toutes les autres dans tous les arts de goût. » cité in Frédéric Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIIIe siècle*, Thèse d'histoire, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Saint-Denis, 2010, p. 89.

¹⁵ F. Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen, op. cit.*, p. 325.

privés et/ou publics selon les cas, permettait aux élèves (garçons et filles) d'assurer les frais liés à une installation à la capitale¹⁶.

FIG 1.

Couverture de l'ouvrage de Jean-Baptiste Descamps, *Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers. : Discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie françoise, en 1767*, Paris, Imprimerie royale, 1789. (source : BNF-Gallica - <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10542245m.image>)

Floraison d'écoles de dessin

Les premières écoles gratuites de dessin, réservées aux garçons de toute origine sociale, sont d'abord créées dans les villes manufacturières (Rouen, Lyon...) dans les années 1740-1750. Celle de Paris ouvre en 1766, sous l'impulsion de Jean-Jacques Bachelier, peintre de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

FIG.2

Anonyme, Dessin de la salle de l'École royale gratuite de dessin de Paris, s. d., Paris, Musée Carnavalet. (source : Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2006, cahier d'illustrations - <https://books.openedition.org/pur/7002>)

On n'a évidemment pas d'informations précises sur l'origine sociale des élèves : on suppose que les enfants d'artisans étaient majoritaires¹⁷, mais les niveaux de revenus des parents étaient manifestement fort disparates - la mise en place d'un système efficace de bourses témoigne du fait que certains élèves de l'école de Bachelier n'avaient même pas les moyens de payer le matériel nécessaire au dessin (papier, crayons et gravures servant de modèles à la copie). Créée grâce au soutien de nombreux particuliers, l'École gratuite de dessin de

¹⁶ L'idée est d'ailleurs si bien installée que, par la suite, au début du XIXe siècle, certains parents de milieux modestes, conscients de l'opportunité unique que représentait pour leur fille l'accès à un atelier d'élèves parisien, n'hésitent pas à venir s'installer à la capitale avec elle pour lui permettre de suivre sa formation. Voir Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, 18e-19e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016, pp. 166-167, 291- 292.

¹⁷ C'était, du moins, le cas à l'école de la corporation de peinture et de sculpture (dite Académie de Saint-Luc) à Paris, qui est supprimée en 1776. Voir Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2002, vol. 49, n° 3, p. 54-68.

Paris est reconnue et soutenue financièrement par le pouvoir, et peut donc se dire *royale* dès 1767. Deux fois deux heures par semaine, sur des créneaux qui se succèdent de sept heures du matin à huit heures du soir, ce sont 500 élèves par jour, âgés de sept à quinze ans, qui viennent y apprendre les bases du dessin dans tous les domaines - de l'architecture à la figure humaine, en passant par les plantes ou les ornements¹⁸.

FIG. 3

Affiche, Liste des élèves de l'École Royale gratuite de dessin ayant reçu un Prix en décembre 1779, Paris, Musée Carnavalet (source : <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/liste-des-eleves-de-l-ecole-royale-gratuite-de-dessin-ayant-recu-un-prix-en#infos-principales>)

Toutes les écoles gratuites de dessin sont conçues sur cette même volonté de proposer un niveau élémentaire d'apprentissage autant du dessin géométrique ou linéaire (ce qu'on appelle aujourd'hui le dessin technique) que du « dessin d'imitation de la nature »¹⁹. À leur sortie de l'école, les élèves peuvent entrer directement dans certains métiers ou approfondir leur formation, soit dans son versant le plus technique (si l'élève se destine aux métiers de l'architecture ou de l'ingénierie, par exemple) soit dans son versant le plus artistique. Dans cette seconde option, les élèves peuvent se rendre à l'école de l'Académie royale de peinture et de sculpture, lointain ancêtre de l'École des Beaux-Arts. Dans les années 1770, d'ailleurs, la formation proposée par l'Académie connaît, elle aussi, plusieurs réformes. Ouverte elle aussi à tous les garçons sans distinction sociale, mais dans l'optique claire de les former aux beaux-arts (contrairement à l'École gratuite de dessin, qui offre une formation basique et des débouchés vers les arts industriels), l'école de l'Académie propose traditionnellement des séances de dessin d'après le modèle - séances supervisées, de manière tournante, par chacun des professeurs de l'Académie, dont l'assiduité est alors étroitement contrôlée par

¹⁸ Ulrich Leben, « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris », *Journal de l'ENSAD*, numéro spécial : *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941*, 2004, p. 11.

¹⁹ Renaud D'Enfert, *L'enseignement du dessin en France: figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003.

la direction de l'Académie, tant leur devoir de perpétuer et diffuser les « bonnes pratiques » artistiques était jugé important.

Toutes les écoles de dessin sont alors conçues comme complémentaires à un apprentissage pratique et à une socialisation professionnelle précoce en atelier : aucune des écoles créées à cette époque n'occupe plus que quelques heures dans la journée sur une partie de la semaine. L'apprentissage pratique en atelier est lui-même fondé sur le principe de la copie qui est à la base de toute formation artistique.

FIG. 4

Gravure représentant l'atelier d'un peintre, avec au premier plan l'élève dessinant d'après des modèles en plâtre. Il s'agit d'une des rares représentations de l'activité des apprentis dans un atelier. La planche est tirée de l'ouvrage de Odoardo Fialetti, *Il vero modo e ordine per Dissegnare tutte le Parti e Membra del Corpo Humano*, imprimé par Justus Sadeler à Venise en 1608, Londres, Victoria & Albert Museum (source : <http://collections.vam.ac.uk/item/O697522/etching-fialetti-odoardo/>)

Dans cette logique qu'on pourrait dire « prémoderne », l'excellence est acquise par *l'incorporation* des gestes, des techniques, des codes et des styles par la reproduction et l'étude assidue des maîtres²⁰. L'art de la composition, c'est-à-dire la combinaison des modèles classiques en un style singulier, n'en est que la toute dernière étape. Ainsi, les plus jeunes dessinent d'après des gravures, puis d'après des objets en trois dimensions, puis - ultime étape - d'après « la nature » (c'est-à-dire d'après le modèle)²¹. Il s'agit là du sommet de l'apprentissage du dessin : *l'académie*, c'est-à-dire le dessin du modèle vivant mis en attitude par un maître auquel ne parvient de fait que la minorité de celles et ceux qui se destinent aux arts les plus prestigieux.

²⁰ Audrey Millet, « La manufacture de Sèvres ou les stratégies de l'imitation. Entre acquisition d'un savoir-faire et marqueur d'identité (XVIIIe-XIXe siècles) », *Entreprises et histoire*, 2015, n° 78, p. 36-48.

²¹ Le choc de la confrontation avec le modèle vivant est considérable pour les jeunes artistes, ainsi que l'expliqua le peintre Chardin à Diderot : « On nous met à l'âge de sept ou huit ans, le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner, d'après l'exemple, des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds, des mains. [...] Après avoir séché des journées et passé des nuits à la lampe devant la nature immobile et inanimée, on nous présente la nature vivante ; et tout à coup le travail de toutes les années précédentes semble se réduire à rien » (A. Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 17.)

FIG. 5

L'atelier de l'académie, planche I de la notice « Dessein », Gravure de Benoît Louis Prévost, d'après un dessin de Charles Nicolas Cochin, in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, Briasson, David, Lebreton, Durand, 1751-1771. (source AKG : <https://www.akg-images.fr/archive/L%E2%80%99atelier-de-l%E2%80%99academie-2UMDHUNEBBFF.html>)

Les futures plasticiennes, ou l'artiste comme bien commun

Outre toutes ces formations destinées aux garçons, d'autres s'ouvrent à la même époque pour les filles, qui ne sont pas laissées à l'écart de ce grand mouvement de réflexion sur l'apprentissage dans les beaux-arts. Rappelons, pour commencer, que des femmes travaillent depuis toujours dans les ateliers familiaux ; elles y sont invisibles cependant, comme les autres employés des ateliers, dans la mesure où les œuvres sont signées du maître, même si l'exécution en est collective, dans la tradition corporative. En outre, les plasticiennes sont traditionnellement et dans leur immense majorité, nées dans des familles d'artistes. La nouveauté des réformes de l'apprentissage artistique au milieu du XVIIIe siècle, du côté des femmes, consiste ainsi à ouvrir les formations, mais aussi les carrières et les instances de reconnaissance, à celles qui *ne sont pas* filles d'artistes²². Ce sont d'abord les jeunes femmes nées dans les franges privilégiées de la société qui, dès les années 1780, intègrent les ateliers d'élèves des artistes les plus en vue.

FIG. 6

Marie-Anne Lavoisier, *Académie*, dessin à la sanguine exécuté pendant sa formation auprès de Jacques-Louis David (le dessin est annoté et daté par David : « *Jusqu'à présent je suis on ne peut plus content. David, ce 2 mars 1786* »), Musée des arts et métiers (source : Madeleine Pinault Sorensen, « Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre », *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, n° 6, mars 1994, p.24)

Mais pour les jeunes filles d'origine plus modeste, un projet d'école gratuite de dessin est bientôt envisagé par Jean-Jacques Bachelier, peu après la fondation

²² Sur ce phénomène, et le mouvement de mise en visibilité des artistes femmes à partir du dernier tiers du XVIIIe siècle, voir S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.* chap. 2 et 4.

de l'École royale gratuite de dessin pour les garçons, afin de fournir aux ateliers et aux manufactures des dessinatrices compétentes, tout en procurant à cette fraction de la population un moyen de gagner sa vie honorablement.

Le projet d'école de dessin pour les filles manque de peu d'aboutir avant que la Révolution n'éclate. Il est ensuite repris par la portraitiste et académicienne Adélaïde Labille-Guiard, qui s'en fait la porte-parole et obtient qu'il soit intégré au *Rapport sur l'instruction publique* présenté par le député Talleyrand devant l'Assemblée nationale en septembre 1791²³. Mais la guerre et les bouleversements politiques repoussent encore ce projet. Il faut attendre 1803 pour que « l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes » soit enfin fondée à Paris sur fonds privés, avant d'être nationalisée en 1810.

FIG. 7

Prix de l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes, 1807, Paris, Archives nationales (source : A.N., F/17/1067, dossier 5)

L'établissement est installé dans l'ancien collège des Cordeliers, mitoyen de l'École gratuite de dessin pour les garçons qui occupait depuis 1775 l'ancienne École de médecine de Paris (dans l'actuelle rue du même nom). Sous l'égide d'un corps professoral féminin pour l'essentiel, les filles, souvent issues de milieux fort modestes, y apprennent le dessin de la figure, de l'ornement, du paysage, des fleurs et des animaux. Bien que les élèves des écoles gratuites soient d'abord destiné·e·s aux arts appliqués, l'enseignement se fait selon le système académique pour les deux sexes, ce qui facilite le passage des meilleurs éléments, identifié·e·s grâce aux concours régulièrement organisés, dans les ateliers d'élèves des peintres célèbres. Pour les jeunes femmes en particulier, la maîtrise du dessin donne accès à un grand nombre de métiers (dans les manufactures du luxe ou de porcelaine, la mode, la gravure, l'enseignement, etc.), le plus prestigieux d'entre eux étant le métier de peintre. Celui-ci offre la particularité, pour une femme à cette époque,

²³ L'idée est cependant appliquée en province, puisqu'une école gratuite de dessin, pour garçons et filles, est fondée à Annecy en 1793. A. Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle*, op. cit., p. 256. Sur Labille-Guiard, voir Laura Auricchio, *Adélaïde Labille-Guiard: Artist in the Age of Revolution*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2009.

de la mettre dans une position de créatrice tout en gardant un statut social tout à fait honorable, voire des perspectives significatives d'ascension sociale²⁴.

FIG. 8

On a peu de représentations des métiers artistiques occupés par les femmes dans les manufactures du luxe aux XVIIIe et XIXe siècles. Ces métiers existaient cependant toujours au début du XXe siècle. Carte postale ancienne, atelier de brunissage des décors à la Manufacture Nationale de Porcelaine de Sèvres, 1913 (source : collection privée).

Grâce à ces nouvelles formations artistiques, en effet, nombre d'entre elles, issues du bas ou du haut de l'échelle sociale, font leur chemin dans les sphères les plus consacrées des beaux-arts : la peinture d'histoire d'inspiration néoclassique, qui implique à la fois une importante culture historique et une maîtrise technique absolue de la représentation du corps humain nu. Dans les années 1790-1800, les jeunes femmes peuplent les cours théoriques et les ateliers mixtes de dessin d'après le modèle vivant ou mort (les cours de myologie - l'étude des muscles - notamment impliquant l'étude des écorchés et la dissection anatomique)²⁵.

FIG. 9

Une illustration tardive de ces ateliers mixtes de dessin d'après le modèle vivant est fournie par Jean-Henri Marlet, *Académie de Dessin*, extrait des *Tableaux de Paris*, recueil de lithographies parues entre 1821 et 1824, Melbourne, National Gallery of Victoria (source :

<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/57553/>)

Quelques voix s'en émeuvent dans la presse, mais elles restent isolées, face à la politique d'ouverture du pouvoir révolutionnaire dans ce domaine. La logique mise en œuvre par les autorités est, en effet, celle que le peintre et académicien Antoine Renou avait exposée dans un article paru dans la presse en 1785 : il y répondait par une question à ceux qui proposaient d'interdire la peinture du nu aux

²⁴ Il s'agit vraiment là d'une particularité de cette période allant de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle environ, que j'ai pu qualifier pour cette raison de « parenthèse enchantée » (S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.*), les peintres femmes étant à ce moment épargnées par le stigmata social qui frappe au même moment les écrivaines (considérées comme des « bas bleus »), les chanteuses ou les danseuses (soupçonnées d'être de moralité douteuse).

²⁵ Margaret Ann Oppenheimer, « 'The Charming Spectacle of a Cadaver': Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », *Nineteenth Century Art Worldwide*, Spring 2007, vol. 6, n° 1, art. en ligne.

femmes : « dans une pépinière, quel jeune arbre osez-vous arracher de préférence ? Ne craignez-vous point d'en détruire un qui aurait fait l'honneur du verger ? »²⁶ Autrement dit, la nation française n'est pas alors si riche en peintres remarquables qu'elle puisse se permettre de tuer dans l'œuf des talents potentiels, d'où qu'ils ou elles viennent dans la société. C'est ainsi que le même Renou, devenu « surintendant des Écoles nationales de peinture et de sculpture » sous le Directoire, autorise officiellement, au nom du ministère de l'Intérieur, l'ouverture de cours *mixtes* de dessin d'après le modèle. Il s'agit là d'une décision radicale et audacieuse, mais légitimée par la raison d'État : si le but est de fournir les meilleur·e·s artistes à la France, le devoir des autorités est de mettre en place les conditions d'étude les plus propices, d'employer les plus excellents maîtres, et... de laisser les élèves faire leurs preuves. La sélection des plus doué·e·s se fait ensuite à travers les concours officiels (sélection par les pairs) et le Salon²⁷ (sélection par le public et la critique), chacune de ces instances étant gérée par l'État, et ouverte à qui veut y participer.

Avantages et inconvénients d'un État protecteur des artistes

Ce système de formation, progressivement élaboré dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, repose en fait sur deux principes : d'une part, la complémentarité entre arts « mécaniques » (ou « industriels », « appliqués », etc.) et arts « libéraux » (ou beaux-arts), dont on a conscience qu'ils participent d'un même corpus de savoirs et de techniques ; d'autre part, l'utilité sociale des artistes (tant des ateliers que des manufactures), dont on attend qu'ils et elles instruisent les citoyen·ne·s par leurs œuvres, tout en incarnant la prospérité et le génie de la nation. L'utilité des artistes justifie, par conséquent, non seulement que l'État les protège et garantisse un statut à celles et ceux qui sont jugé·e·s les meilleur·e·s, car elles et ils sont un élément indispensable à son rayonnement, mais cette idée justifie également un investissement massif du pouvoir dans les arts - que ce soit à

²⁶ *Journal de Paris*, n° 190, 9 juillet 1785, p. 787-789. Voir aussi S. Sofio, *Artistes femmes*, op. cit., p. 196 sqq.

²⁷ Il s'agit de l'exposition régulièrement organisée au Louvre où les artistes présentent leurs dernières productions, après sélection par un jury. Rendez-vous unique et incontournable pour les artistes comme pour le public, le Salon est au centre de l'espace des beaux-arts jusqu'aux années 1860. Il est aussi un espace de vifs débats parmi les artistes, en raison de la contradiction inhérente à ses deux rôles d'instance de professionnalisation et de consécration.

travers la formation des artistes, ou à travers de grands programmes nationaux de commandes et d'acquisitions d'œuvres. C'est pourquoi l'État révolutionnaire nationalise quasiment toutes les écoles de dessin créées dans le pays depuis 1750, en province comme à Paris, dont celle qui, enlevée à la tutelle de l'Académie, prendra plus tard le nom d'École des Beaux-Arts, ou encore les deux Écoles gratuites de dessin de Paris (celle pour les filles, et celle pour les garçons) qui, fusionnées, deviendront, bien plus tard, l'École nationale des Arts décoratifs.

Toutefois, protéger les artistes, favoriser leur formation par des écoles et des bourses, leurs carrières par des aides et des commandes, leur reconnaissance par des médailles, des postes ou des acquisitions pour les collections nationales, c'est aussi évidemment les contrôler et faire peser sur eux et elles une autorité qui nourrit la contestation. Dans les années 1820-1840, celle-ci prend plusieurs formes, de la plus esthète à la plus politisée, mais elles ont en commun de s'insurger contre l'idée d'un art utile, c'est-à-dire de revendiquer une autonomie du statut de créateur (la communauté des artistes devant être seule maîtresse de son destin, le marché apparaissant comme un espace de liberté) puis, en poussant la logique encore plus loin et en s'appuyant sur le monde littéraire qui avait connu une évolution comparable, une autonomie de la création (l'art n'ayant de but et de justification que lui-même).

Ainsi, dans le domaine de la formation, on passe lentement vers un tout autre système, sous l'influence de plusieurs phénomènes imbriqués, tels que la séparation progressive entre arts appliqués et beaux-arts, l'individualisation des carrières et la disqualification de l'utilité de l'art. Constatant l'efficacité des écoles gratuites de dessin, en effet, les autorités révolutionnaires avaient voulu systématiser l'apprentissage du dessin en en faisant une partie intégrante de l'enseignement général. Dans nombre de départements, les écoles de dessin fusionnent ainsi avec les écoles centrales (qui sont les écoles créées dans chaque chef-lieu par la Révolution, puis remplacées par les collèges et les lycées sous l'Empire). Cependant, la fin des écoles de dessin supprime, de fait, l'étape commune aux carrières artistiques et techniques²⁸. Parallèlement, le maintien d'un

²⁸ La création des Expositions des arts industriels, distinctes du Salon, actualise d'ailleurs cette séparation. Jean-Pierre Leduc-Adine, « Les arts et l'industrie au XIXe siècle », *Romantisme*, 1987, vol. 17, n° 55, p. 67-78.

apprentissage pratique, qui était un principe fondamental de la formation artistique jusqu'au début du XIXe siècle, cesse progressivement avec la diffusion du modèle de « l'atelier d'élèves »²⁹, distinct de l'atelier du maître où il/elle travaille au jour le jour. Il s'agit là d'un effet de l'individualisation des carrières, c'est-à-dire de la fin des ateliers traditionnels où le travail était collectif et où l'apprentissage se faisait dans la production-même et dans le contexte de la division du travail en atelier. La réforme de l'École des Beaux-arts en 1863, qui intègre, pour la première fois, *l'originalité* parmi les critères d'évaluation de la production des élèves, achève ce mouvement en consacrant l'école (*versus* l'atelier professionnel) comme lieu principal de formation pour les artistes³⁰.

Or, tandis que les artistes qui ne se reconnaissent plus dans l'idée d'une utilité de l'art, investissent peu à peu de nouveaux espaces de reconnaissance développés indépendamment du Salon, l'État lui-même a du mal à maintenir cette appréhension de la création qui sous-tendait totalement son investissement dans la formation et la protection des artistes. Si l'art s'autonomise, sans plus de considération pour la nation ou le bien commun, comment justifier le maintien de coûteuses structures nationales de professionnalisation, elles-mêmes concurrencées par le marché ? La fin du monopole public sur le Salon est entérinée en 1881 : désormais gérées par des sociétés d'artistes indépendantes, les expositions se multiplient et perdent leur rôle professionnalisant, tout en actualisant définitivement la distinction entre art « du passé » (le patrimoine) et art « du présent » (art dit moderne, puis actuel ou contemporain) dont les critères d'appréciation et les lieux de diffusion sont nettement différents³¹. Les formations artistiques restent nationales, mais quittent progressivement les rives de l'enseignement professionnel pour s'affilier à celles de l'enseignement supérieur :

²⁹ Alain Bonnet et France Nerlich (eds.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2013.

³⁰ Sur cette réforme, qui contient évidemment bien d'autres éléments notables, voir Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne [MNAM]*, 1987, n° 19-20, p. 6-19. Il n'y aura pas de femmes à l'École des beaux-arts avant la toute fin du XIXe siècle : elles recourent donc aux académies et ateliers privés pour se former. Voir Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts: 1880 - 1923*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1990.

³¹ Voir notamment Pierre Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 1987, n° 19-20, p. 6-19 ; Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

elles deviennent ainsi officiellement, après 1959, une filière sélective ordinaire de l'enseignement supérieur, ouverte de préférence aux hommes des classes moyennes et supérieures³². La voie officielle d'accès au métier d'artiste se réduit alors drastiquement - et pour longtemps - pour les femmes (de toute origine sociale) et pour les hommes des classes populaires.

Conclusion : sélection par élection vs. sélection par élimination

Pour saisir les logiques des inégalités à l'orée des formations artistiques, on a choisi d'examiner le système idéologique qui leur donne sens : on est donc remonté au milieu du XVIIIe siècle, à un moment où le rôle social accordé à l'art et aux artistes était différent. En effet, à un moment où l'État (royal, puis révolutionnaire, puis impérial) considère l'art comme un des piliers de sa légitimité, la formation et la protection des artistes étant perçues comme un devoir national, il est impensable de tuer des vocations dans l'œuf, de peur que le pays n'y perde de grand·e·s artistes. La logique de sélection des jeunes artistes en aval de l'entrée dans la formation (écoles de dessin, ateliers) est alors *l'élection* : la sélection de celles et ceux qui poursuivraient vers un parcours spécifique de perfectionnement artistique, s'opère progressivement parmi de nombreux·ses élèves admis·es par défaut au niveau élémentaire de l'apprentissage du dessin et soutenu·e·s si besoin par un système fort efficace de bourses et de recommandations. Ce système a rendu possible, pendant quelques décennies, non seulement une mixité sociale inédite parmi les futur·e·s artistes, mais encore la professionnalisation et la reconnaissance d'une proportion inouïe de femmes dans les beaux-arts³³. À l'inverse, héritières des contestations de l'idéologie de l'utilité de l'art, et du changement de perception du rôle social des artistes à la fin du XIXe siècle, la plupart des formations artistiques aujourd'hui se caractérisent par une

³² Sur les conséquences dans la détermination des « vocations » artistiques, de cette transition qui arripe définitivement, au milieu du XXe siècle, la formation artistique au système éducatif général, voir Annie Verger, « L'artiste saisi par l'École. Classements scolaires et "vocation" artistique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1982, vol. 42, n° 1, p. 19- 32.

³³ Sur l'hétérogénéité sociale de la population des artistes à cette époque, voir Frédéric Morvan-Becker, « Le « trompe-l'oeil » des beaux-arts : la formation des dessinateurs au XVIIIe siècle », *Artefact*, 2014, n° 2, p. 17-27. Sur cette ouverture (temporaire) de l'espace artistique aux femmes, voir S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.* ; Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008, vol. 19, n° 1, p. 23-39.

sélection *par élimination* en amont de l'entrée dans des écoles - soit par autocensure des candidat·e·s potentiel·le·s, soit par un système d'entrée sur dossier ou sur concours, qui tend à creuser des inégalités (de classe et de genre, pour ne parler que de celles-ci) préexistantes.

Si l'analyse sociohistorique montre que ces logiques n'ont rien d'immuable, elle montre aussi que la mise en place d'un système plus égalitaire dépend d'une volonté politique forte dans le cadre d'une évolution globale de la perception du rôle de l'art et des artistes dans la société.