

--> **Voir l'erratum** concernant cet article

## La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789)

Isabelle Pichet

Volume 26, 2007

Imitation et invention au siècle des Lumières  
Imitation and Invention in the Eighteenth Century

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1012065ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1012065ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian Society for Eighteenth-Century Studies / Société canadienne d'étude  
du dix-huitième siècle

ISSN

1209-3696 (imprimé)

1927-8284 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pichet, I. (2007). La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789). *Lumen*, 26, 127–141. <https://doi.org/10.7202/1012065ar>

## 9. La réutilisation de conventions artistiques par le Tapissier du Salon (1750-1789)

Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, bisannuel à partir de 1751, devient dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle un événement «profondément ancré dans la vie sociale et culturelle des Parisiens<sup>1</sup>». Éclairée par la muséologie<sup>2</sup>, c'est-à-dire par l'étude du pouvoir discursif de l'exposition, l'analyse des dispositifs du Salon révèle qu'un discours de comparaison, d'opposition et d'affrontement prend forme au cours du siècle, témoignant ainsi de l'émergence de l'opinion publique<sup>3</sup> et de l'évolution de la société française de cette époque.

L'accrochage des tableaux dans le Salon carré ne ressemble guère à la mise en exposition proposée de nos jours au regard du public (Figures 1 et 2) ; en revanche, la volonté de construire un parcours visuel et sémantique à l'intention des visiteurs n'a pas beaucoup évolué. Comme

- 
- 1 Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 41.
  - 2 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 1999.
  - 3 L'opinion publique, dont il est question dans ce texte, se développe dans le monde culturel et artistique et non en lien direct avec le monde politique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette opinion est à la fois plurielle et singulière et renvoie à un sentiment propre à l'individu qui est guidé par des conventions sociales et morales. Voir Keith Michael Baker et Roger Chartier, « Dialogue sur l'espace public », *Politix. Travaux de science politique*, vol. 26, 1994, 5-22, ainsi que Laurence Kaufmann, «Entre fiction et réalité. L'opinion publique dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle», dans Joëlle Chassin et Javier Fernandez Sebastian (coord.), *L'avènement de l'opinion publique : Europe et Amérique, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherches et documents. Espagne », 2004, 91-107.

l'ont proposé d'autres théoriciens, dont Jean Davallon<sup>4</sup>, toutes expositions ou mises en exposition, dans leur disposition générale, tel un espace et un lieu construits, sont porteuses de sens et proposent un discours. Ce texte traite des conventions utilisées dans l'élaboration de l'accrochage des Salons, dans la construction de centres d'intérêt et de moments porteurs de sens qui, mis en relation les uns avec les autres, permettent l'émergence d'un discours muséographique spécifique.

Il est possible de porter un tel regard sur les Salons grâce aux quelques œuvres de Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780)<sup>5</sup> et de Pietro-Antonio Martini (1739-1797)<sup>6</sup> qui offrent une précieuse illustration de la réalité de ces expositions, en reproduisant l'accrochage des tableaux dans le Salon carré. Elles deviennent en quelque sorte les dépositaires des caractéristiques muséographiques des Salons tout en mettant en évidence la conception de l'artiste qui les a peintes (Figure 1)<sup>7</sup>.

## Les conventions

Au-delà du nombre étonnant de toiles exposées<sup>8</sup> et de l'espace limité du Salon carré, quelles sont les règles utilisées par le Tapissier dans la

- 4 Voir Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., et J. Davallon (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers : La mise en exposition*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1986.
- 5 Peu reconnu en son temps, Gabriel de Saint-Aubin, artiste dessinateur, peintre, graveur et poète, se passionnait pour les chroniques de la vie quotidienne parisienne; scènes de la rue, spectacles, petits événements du jour ou nouveaux monuments. Il est surtout connu pour les nombreuses illustrations et les minuscules croquis esquissés dans les marges des catalogues de ventes, des livrets de Salons ou des guides. Pour les fins de ce texte, nous aborderons deux œuvres de Gabriel de Saint-Aubin, celles des Salons de 1767 et 1779. L'artiste a aussi représenté les Salons de 1753, 1757, 1765, 1767, 1769 et 1779. Voir Émile Dacier, *Gabriel de Saint-Aubin : peintre, dessinateur et graveur (1724-1780)*, Paris, G. van Oest, 1929-1931, 2 volumes, et *L'œuvre gravé de Gabriel de Saint-Aubin: notice historique et catalogue raisonné*, Paris, Imprimerie Nationale, 1914.
- 6 Cet artiste d'origine italienne a gravé des illustrations des Salons de l'Académie de Paris de 1785 et 1787, ainsi que de l'exposition de l'Académie royale de Londres de 1787.
- 7 L'œuvre de Gabriel de Saint-Aubin représentant le Salon de 1779 est un bel et rare exemple de ces illustrations que l'on retrouve des Salons. Voir Marie-Catherine Sahut, «Vue du Salon du Louvre en 1779», dans Jean-Pierre Cuzin (dir.), *Nouvelles acquisitions du département des peintures : 1991-1995*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1996, 135-145.
- 8 124 tableaux en 1759 et 232 en 1781. Pour une étude complète, voir le texte de Udo

distribution des œuvres qui lui permettent de construire un tel arrangement discursif ? Puisque toute convention sert à définir et à cerner les spécificités liées à un domaine particulier, il semble opportun de connaître les provenances, les significations et les implications des conventions, et ce d'un point de vue théorique, pratique et social. Nous verrons que le Tapissier puise ces conventions dans le monde de l'art<sup>9</sup>, plus précisément dans le domaine de l'architecture, dans la mesure où, si « l'exposition est un art du temps et de l'étendue<sup>10</sup> », le déplacement du corps du visiteur et de son regard dans l'espace suggèrent une analogie entre architecture et exposition.

Dans les textes relatifs à l'architecture, il existe de nombreuses différences entre les règles de l'aménagement et de la distribution du lieu d'exposition des tableaux, le cabinet de peintures, et le reste de la demeure. L'architecte Jacques-François Blondel précise à ce sujet qu'

on devrait réserver la peinture, qui en soit est très-estimable, pour les plafonds & pour orner un cabinet, encore faut-il éviter qu'un appartement ressemble à la boutique d'un marchand de tableaux ; cette profusion ne semble permise dans une ou plusieurs pièces destinées à rassembler les ouvrages des grands maîtres, & alors elles doivent composer un appartement particulier<sup>11</sup>.

Ce sont précisément ces conventions utilisées dans la distribution des tableaux dans les cabinets de peintures au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'aborde Colin Bailey, en s'attachant surtout à *La Première idée de la curiosité*, un traité inédit, écrit en 1749 par Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt (1719-1794), amateur, collectionneur d'art et fils du grand collectionneur Blondel de Gagny<sup>12</sup>. Dans ce traité, Blondel d'Azincourt décrit les conventions que devraient respecter tous les connaisseurs dans la présentation de leur collection d'œuvres d'art. Ces conventions sont celles

---

van de Sandt, « Le Salon de l'Académie de 1759 à 1781 », dans *Diderot et l'art de Boucher à David*, Paris, Éditions de la Réunion de musées nationaux, 1984, 79-93.

9 Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, trad. J. Bouniart, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire et société », 1988.

10 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre, op. cit.*, p. 171.

11 Jacques-François Blondel, *Architecture française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels et édifices les plus considérables de Paris*, Paris, Chez Charles-Antoine Jombert, 1752-1756, vol. I, p. 119-120.

12 Colin Bailey, « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux : Blondel d'Azincourt's *La Première idée de la curiosité* », *Art Bulletin*, 69, 3, septembre 1987, 431-447.

de l'accrochage à «touche-touche<sup>13</sup>», de la symétrie, de l'harmonie, du goût, de caractères et de la hiérarchie des genres.

Ces considérations permettent de construire des liens directs entre l'aménagement de cabinets de peintures et la mise en exposition des Salons, tel un lieu, un espace où sont présentés, rassemblés et mis en relation divers types d'œuvres d'art. Andrew McClellan confirme cette parenté : «The quest for perfect conditions caused ideas about what constituted ideal conditions to crystallize ; and as the concept of the Louvre as a museum became more conscious the "cabinet" mentality was lost<sup>14</sup>». De fait, l'élaboration du projet du *Museum* modifie la conception idéologique de l'espace d'accrochage des œuvres, le dessein qui y préside consistant à mettre en évidence la richesse de la collection en évacuant tout élément décoratif qui pourrait obstruer le regard du visiteur. De ce point de vue, l'espace accordé à chacune des œuvres prend toute son importance et ne permet plus cet accrochage à «touche-touche» si particulier des cabinets de peintures et des Salons.

### L'accrochage à «touche-touche»

La première similarité apparente entre les dispositions utilisées dans les cabinets de peintures et dans les Salons, l'accrochage à «touche-touche», propose une mise en exposition où les encadrements des œuvres sont juxtaposés les uns aux autres. De cette pratique résulte justement le titre de «Tapissier», lequel couvrait littéralement les murs du Salon carré avec les œuvres. L'huile sur papier de Gabriel de Saint-Aubin représentant le Salon de 1779 (Figure 1) montre à quel point le Tapissier appliquait cette convention d'accrochage.

À propos de l'accrochage à «touche-touche», Colin Bailey rappelle que «The overall effect of the ensemble is clearly the guiding principle of arrangement<sup>15</sup>». Cette convention devient ainsi la norme et l'élément fondateur dans l'arrangement des œuvres au XVIII<sup>e</sup> siècle, autant dans les cabinets de peintures que dans les Salons ou les autres expositions.

---

13 Bien que cette expression n'apparaisse dans le dictionnaire qu'en 1920, il semble que la réalité de ce type d'accrochage existait déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle.

14 Andrew McClellan, «The Politics and Aesthetics of Display : Museums in Paris 1750-1800», *Art History*, 7, 4, décembre 1984, 438-464, p. 453.

15 Colin Bailey, «Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux [...] », *loc. cit.*, p. 437.

## Symétrie

La symétrie en architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle est un des éléments fondateurs qui guident l'élaboration des ouvrages tant dans la distribution des plans que dans celle des façades. Les théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle associent la symétrie à une perception oculaire, elle est une sorte d'évidence visuelle, «un jugement naturel instinctif<sup>16</sup>». Elle permet à l'œil, qui cherche naturellement à la recréer, de détecter les différences et les inégalités de chacun des éléments. Elle fait partie de ces conventions qui construisent la vision occidentale, et elle règle la perception de l'équilibre. Le respect de cette convention au XVIII<sup>e</sup> siècle est tel que les architectes en viennent à construire de fausses ouvertures sur les façades pour conserver et appliquer la symétrie dans toute conception architecturale.

Le texte de Blondel d'Azincourt exprime ce rôle constitutif de la symétrie dans la mise en exposition des œuvres dans un cabinet de peintures : «L'arrangement des pendants et l'assortiment des formes méritent beaucoup de soin<sup>17</sup>». Il poursuit en donnant un exemple : «Si un milieu est en hauteur, il faut que les pendants qui l'accompagnent soient en long<sup>18</sup>». Dans la mise en exposition du Salon de 1779 (Figure 1), nous retrouvons un bel exemple de cette proposition, puisque le Tapissier y place au centre un tableau en hauteur avec des pendants en longueur pour construire un axe qui attire l'attention et qui est porteur de sens. Cette notion d'axe central et de symétrie axiale teinte également les propos de Le Camus de Mézières dans *Le génie de l'architecture* qu'il publie en 1780 : «La symétrie ou plutôt les répétitions & les vis-à-vis sont essentiels ; si d'un côté il se trouve une glace, il [en] faut une de l'autre qui ait les mêmes dimensions & les mêmes encadremens. On suivra le même principe pour les tableaux<sup>19</sup>». La symétrie, dans l'esprit français du XVIII<sup>e</sup> siècle, rappelle donc un rapport d'égalité entre deux parties.

---

16 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère : Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550-1800*, Paris, Picard, 1986, p. 63.

17 Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, *La Première idée de la curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un cabinet, les noms des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail*, dans Colin B. Bailey, «Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux [...]», *loc. cit.*, p. 446.

18 *Ibid.*, p. 446.

19 Nicolas Le Camus de Mézières, *Le Génie de l'architecture : ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 47.

Dans la *Vue du Salon de 1767* de Saint-Aubin (Figure 2), la symétrie axiale du mur central ressort clairement. De part et d'autre, les œuvres sont disposées de façon presque symétrique, cet axe s'affirmant donc comme une jonction et un signe égalitaire entre deux parties. Déjà, Vitruve affirmait que ce type de symétrie repose sur «une vision du monde [...] sur la distribution régulière des forces naturelles<sup>20</sup>» qui s'organise autour d'un centre géométrique, mettant l'accent sur ce centre.

Le Tapissier<sup>21</sup> met en pratique cette théorie dans sa mise en exposition du Salon de 1767 (Figure 3). Il place de part et d'autre d'un axe central le tableau de Gabriel-François Doyen *Le Miracle des Ardents*<sup>22</sup>, à gauche, et celui de Joseph-Marie Vien, *Saint Denis prêchant la foi en France*<sup>23</sup>, à droite — tableaux qui s'interpellent pour construire une paire où le premier est le pendant de l'autre. Ces deux parties, qui forment un tout, construisent un axe central fort et signifiant. La paire est toujours accrochée dans les chapelles latérales de l'Église Saint-Roch à Paris, site qui leur était destiné.

## Harmonie

Le terme «harmonie» est défini dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert comme «l'ordre qui règne entre les diverses parties d'un tout. Elle est celle qui résulte de l'exacte proportion des différentes parties d'un ouvrage de l'art<sup>24</sup>». L'harmonie fait ainsi référence à l'équilibre obtenu dans la distribution spécifique et globale des éléments d'une composition. Les quelques représentations du Salon qui sont dis-

---

20 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, op. cit., p. 63.

21 Jean-Baptiste Siméon Chardin est titulaire de ce poste de 1761 à 1773. Le poste est d'abord occupé par Jacques-André Portail (1741 à 1759), puis par Joseph-Marie Vien (1775), Lagrenée l'Ainé (1777 à 1781) et, enfin, Amédée Vanloo (1783 à 1789).

22 L'œuvre mesure 22 pieds de haut par 12 pieds de large. Le sujet est décrit dans le «Livret» du Salon de 1767 (Horst Woldemar Janson (dir.), *Paris Salons*, New York, Garland, 1977-1978, 60 vol., p. 22) : «L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du Ciel tomba sur la Ville de Paris, et dévorant les entrailles de presque tous les habitants, leur faisant éprouver la mort le plus cruelle ; par l'intercession de Sainte-Geneviève, ce fléau cessa tout à coup».

23 L'œuvre mesure 21 pieds 3 pouces de hauteur par 12 pieds 4 pouces de largeur (Horst Woldemar Janson (dir.), *Paris Salons*, op. cit., p. 7.

24 Article «Harmonie», dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, document électronique, Marsanne, Redon, 1999.

ponibles (Figures 1 et 2), permettent de constater que le Tapissier a tenté d'instaurer un certain ordre et un certain équilibre entre les diverses parties et les tableaux de l'ensemble.

L'harmonie est le résultat exigé pour qu'une composition soit reconvenue comme une réussite. Selon Blondel d'Azincourt, «il faut nécessairement pour arriver à la perfection et à cet assemblage agréable [...] que chaque pièce qui compose un cabinet soit d'accord avec la totalité et qu'elle soit parfaite en son genre<sup>25</sup>» ; il ajoute, un peu plus loin : «Il faut que le tout soit d'accord et c'est cette harmonie qui est le comble de la perfection<sup>26</sup>». Pareille convention devient dès lors le degré supérieur de la perfection, le résultat que doit se proposer d'atteindre toute distribution d'espaces ou d'objets. De même, Jacques-François Blondel affirme en 1752, dans son traité d'*Architecture française* : «C'est par l'harmonie qu'un architecte se distingue dans l'ordonnance des édifices [...] en tâchant d'accorder la distribution avec la décoration, le goût avec la symétrie, & en observant cette uniformité des proportions qui met chaque partie à sa place<sup>27</sup>». Ainsi, la distribution des éléments et de toutes les conventions est toujours soumise ou subordonnée à ce résultat.

## Goût

Pour concevoir un arrangement harmonieux, toute personne, qu'elle soit artiste, architecte ou collectionneur, doit posséder un goût particulier. Werner Szambien définit le goût au XVIII<sup>e</sup> siècle « comme un critère du jugement, et non comme la caractéristique reconnue de la beauté. Il trahit encore ses origines dans une conception globale du comportement social<sup>28</sup> ». Szambien poursuit un peu plus loin en précisant que «[...] le plaisir étant aussi subjectif que le goût, seule une élite peut en disposer<sup>29</sup> ».

Cette attitude élitiste transparaît dans la conception que Blondel d'Azincourt se fait du goût, concept qu'il associe aux qualités que doit posséder tout amateur du moment où il entend distribuer les œuvres

25 Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, *La Première idée de la curiosité*, op. cit., p. 446.

26 *Idem*.

27 Jacques François Blondel, *Architecture française*, op. cit., vol. I, p. 23, note de bas de page.

28 Werner Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, op. cit., p. 100.

29 *Ibid.*, p. 104.



de sa collection. Il commente ainsi : « Toutes ces choses [en parlant des divers types de curiosités] sont satisfaisantes, mais il y a beaucoup de choix à faire et on ne peut y parvenir que par la connaissance que donne [sic] l'étude et le goût naturel<sup>30</sup> ». De cette proposition émergent donc deux facettes du goût, celle de l'étude et de la culture étant appelées à éduquer celle du goût naturel que l'on posséderait comme une qualité innée.

## Caractères

La conception élitiste de la notion de goût, qui permet de saisir les particularités et les caractéristiques du monde de l'art, nous amène à définir ce qu'est la convention de caractères, à cette époque.

Dans son *Cours d'architecture* publié en 1771, Jacques-François Blondel fournit une description assez globale du concept de caractère. Il écrit :

[...] il est essentiel d'observer à plusieurs reprises et sous différentes faces, dans toutes les productions de notre Art, cette poésie muette, ce *colori suave*, intéressant, ferme ou vigoureux ; en un mot, cette mélodie tendre, touchante, forte ou terrible qu'on peut emprunter de la Poésie, de la Peinture, ou de la Musique, et qu'on peut rapporter aux diverses compositions qui émanent de l'Architecture<sup>31</sup>.

Cette définition renvoie clairement au concept d'*ut pictura poesis* emprunté à l'*Art poétique* d'Horace<sup>32</sup> et reformulé au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les théories de Germain Boffrand<sup>33</sup> et de Jacques-François Blondel<sup>34</sup>.

---

30 Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, *La Première idée de la curiosité*, op. cit., p. 446.

31 Jacques François Blondel, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*, Paris, Desaint, 1771-1777, t. I, p. 376.

32 Voir le livre de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis : humanisme et théorie de la peinture : XV-XVIII<sup>e</sup> siècles*, trad. et mise à jour par Maurice Brock, Paris, Macula, coll. « La littérature artistique », 1991.

33 Germain Boffrand, *Livre d'architecture : contenant les principes généraux de cet art, et les plans, élévations et profils de quelques-uns des bâtiments faits en France & dans les pays étrangers*, Paris, Chez G. Cavelier père, 1745.

34 Jacques François Blondel, *Cours d'architecture*, op. cit., t. I.

Le concept de caractère est lié aux diverses qualités esthétiques et poétiques des ouvrages d'art et permet de proposer des relations entre les œuvres, leurs qualités et leurs caractéristiques. Blondel d'Azincourt fait la proposition suivante : «si c'est un tableau qui représente un sujet on y place les attributs qu'exige l'idée du peintre<sup>35</sup>» ; il poursuit : «Quand on est parvenu à compléter les hauts on place au-dessous avec la même méthode un cordon de petits tableaux fins dont les détails soutiennent la loupe<sup>36</sup>». Le message ou la «poésie muette» qui découle de ces arrangements suggère l'idée de compléter la distribution des grands tableaux par «un cordon de petits». La mise en exposition du Tapissier du Salon de 1767 (Figure 3) place sous les deux grands tableaux d'histoire de Vien et de Doyen six petites allégories représentant la Sculpture (au centre à gauche), la Peinture (au centre à droite)<sup>37</sup>, et les Quatre États (de part et d'autre)<sup>38</sup>.

Cette proposition installe entre les œuvres un jeu et un dialogue qui tournent autour des caractères spécifiques de chacune et qui construisent un moment fort porteur de sens. À ce moment s'amorce un échange fait d'oppositions, de comparaisons et d'analyses entre les différents caractères liés à la composition, la couleur, la lumière, la poésie et l'expression des personnages présents dans les œuvres. Ces échanges favorisent l'émergence du discours proposé par le Tapissier.

## Hiérarchie des genres

La hiérarchie des genres est la seule véritable valeur sur laquelle s'établit la construction d'une élite artistique aux yeux de l'Académie royale de peinture et de sculpture à cette époque. C'est Félibien qui, dans la «Préface» des *Conférences de l'Académie*, décrit le plus précisément les divers genres ou sujets que les artistes doivent respecter pour

---

35 Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, *La Première idée de la curiosité*, *op. cit.*, p. 446.

36 *Idem*.

37 Les allégories de la Peinture et de la Sculpture sont de Charles-André van Loo (1705-1765). Elles mesurent 3 pieds 8 pouces de large par 3 pieds 1 pouce de haut (Horst Woldemar Janson, *op. cit.*, p. 1).

38 «Le Clergé, par la Religion & la Vérité / l'Épée, par Bellone, présentant à Mars les rênes de ses chevaux / La Magistrature, par la Justice, que l'Innocence désarme ; la Prudence l'en félicite / Le Tiers-État, par l'Agriculture & le Commerce qui amènent l'abondance» (Horst Woldemar Janson, *op. cit.*, p. 9). Ces œuvres de Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) mesurent environ 4 pieds par 2 pieds et demi.

y être admis. Il écrit : «C'est pourquoi comme dans cet Art il y a différents Ouvriers qui s'appliquent à différents sujets ; il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'anoblissent par un travail plus illustre<sup>39</sup>». Il poursuit en donnant une définition de chacun des genres et précise que «l'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entreprises. C'est en quoi consiste la force, la noblesse et la grandeur de cet Art. Et c'est particulièrement ce que l'on doit apprendre de bonne heure, et dont il faut donner des enseignements aux élèves<sup>40</sup>». Cette convention imposée au Tapissier par l'Académie permet une répartition par genre qui facilite la mise en place de centres d'intérêt s'organisant autour de différents concepts.

La hiérarchie des genres règle également, selon Blondel d'Azincourt, la répartition des tableaux dans les cabinets de peintures : «On doit chercher pour les hauts, des grands tableaux moins fins que ceux qui sont sous la vue, mais qui tirent à l'effet, qui soient noblement composés<sup>41</sup>». Cette idée de noblesse et de grandeur rappelle les caractéristiques des tableaux appartenant aux grands genres : histoire, allégorie ou religieux.

Dans son *Tableau de Paris*, Sébastien Mercier, vers 1780, remet en question le respect de la hiérarchie des genres dans la mise en exposition du Salon de 1779 (Figure 1). Il remarque :

On y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse et des miniatures larges comme un pouce, à hauteur d'appui. Le sacré, le profane, le pathétique, le grotesque, tous les sujets d'histoire et fabuleux y sont traités et pêle-mêle arrangés ; c'est la confusion même. Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplent<sup>42</sup>.

La mise en exposition reproduite dans la représentation du Salon de 1779 (Figure 1) semble au contraire montrer que la hiérarchie des genres est respectée et même mise en valeur. Les genres nobles sont placés au-

---

39 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes ; augmentée des Conférences de l'Académie royale de peinture & de sculpture*, Farnborough Hants, Gregg Press Limited, 1967 [1726], t. V, p. 14.

40 *Ibid.*, p. 15.

41 Berthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, *La Première idée de la curiosité*, *op. cit.*, p. 446.

42 Cité par Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, *op. cit.*, p. 42.

dessus des genres de second ordre. Les grands tableaux d'histoire, les allégories et les scènes religieuses surplombent l'espace, tandis que les tableaux de fleurs ou de rocailles, de plus petites dimensions, longent la bordure inférieure de la mise en exposition. À la faveur de cette démonstration, la hiérarchie des genres est donc respectée physiquement. Les genres nobles, par leur emplacement et la proximité du plafond (donc du ciel), semblent se rapprocher du sacré. L'œuvre de Saint-Aubin (Figure 1) met l'accent sur cette idée souveraine du céleste, par la présence, dans le haut de l'œuvre, d'un *sfumatto*<sup>43</sup> à la gloire du comte d'Angiviller, rappelant ainsi la communion entre hiérarchie des genres et hiérarchie sociale.

\* \* \*

Après cette courte mise en place des différentes conventions utilisées par le Tapissier, concluons sur les effets qu'elles ont sur la mise en exposition et, surtout, sur l'émergence d'un discours muséographique. La *Vue du Salon de 1767* de Saint-Aubin (Figure 2) permet de constater que toute la mise en exposition du mur central semble converger vers le centre, vers les deux tableaux d'histoire (Figure 3). L'application du principe de symétrie avec son axe central et le jeu des pendants, l'utilisation des différents caractères avec les Allégories et le respect de la hiérarchie des genres rendent légitime la construction de la mise en exposition du Tapissier. Ces conventions permettent à un discours de prendre forme et d'émerger grâce aux comparaisons, aux confrontations et aux oppositions, voire aux critiques, que suscite le spectacle des œuvres. Cela dit, les conventions d'harmonie et de goût sont plus difficiles à repérer dans l'accrochage car, bien qu'elles fassent partie intégrante de la vie culturelle française de l'époque, elles sont en même temps des qualités singulières liées au jugement, à l'érudition et au statut social de chacun. Une certaine stabilité dans l'utilisation de ces conventions a surtout permis, avec le temps, leur intégration à l'imaginaire et à la culture artistique d'un public très large. Elles sont devenues ce qu'Howard Becker appelle des conventions «familières», car elles permettent «à ceux qui

---

43 «Au centre, des amours présentent un médaillon sculpté du comte d'Angiviller, identifié grâce aux armoiries qui l'accompagnent. Sur la nuée trône Apollon, la lyre à la main. Il est entouré des allégories des Arts. (La sculpture, la peinture et l'architecture). À sa droite, une sculpture symbolisant la Vérité [...] fait face au Temps [...]. Plus loin, [...] la Renommée agite ses trompettes». Pour une description complète, voir le texte de Marie-Catherine Sahut, «Vue du Salon du Louvre en 1779», *loc. cit.*, p. 137.

n'ont pas, ou presque pas, de formation classique dans l'art en question de former réellement un public<sup>44</sup>» habilité à une lecture du discours proposé par l'exposition. Au reste, toute tentative d'interprétation ou de lecture de ce discours demeure une «reconstitution<sup>45</sup>» qui positionne l'observateur en situation de réception. Cette «reconstitution» n'est et ne sera jamais la copie du discours d'origine du Tapissier, mais bien le résultat d'une rencontre entre ce discours et un récepteur.

Les suites de cette recherche porteront sur les réactions, les interactions et les discours critiques produits par cette rencontre et par la lecture de la mise en exposition. Les documents consultés à ce jour<sup>46</sup> confirment que la mise en exposition du Tapissier fonctionne et interpelle le public. Les éléments décrits, critiqués et jugés par les divers amateurs correspondent aux nœuds évocateurs construits par le Tapissier. Le commentaire que fait Diderot en 1767 d'un tableau de Machy, *Le Péristyle du Louvre, et la démolition de l'Hôtel de Rouillé*, est un bel exemple qui relie la mise en exposition construite par le Tapissier et la lecture qu'en fait le visiteur. Diderot écrit : «mais ce tableau, mis malignement à côté de la *Galerie antique* de Robert, fait sentir l'énorme différence d'une bonne chose et d'une excellente. C'est notre ami Chardin qui institue ces parallèles-là aux dépens de qui il appartiendra, peu lui importe, pourvu que l'œil du public s'exerce et que le mérite soit apprécié<sup>47</sup>». La construction de ces moments porteurs de sens dirige la lecture du discours muséographique et donne ainsi lieu à l'apparition d'une opinion plus personnelle liée aux intérêts et aux goûts particuliers de chacun, mais inévitablement associée aux concepts et à la réalité sociale de cette période. Par la suite, il s'agira de comprendre comment la lecture du discours proposé par le Tapissier participe à l'évolution et à l'émergence de l'esprit critique et de l'opinion publique, symptomatique de cette période sociale et historique.

ISABELLE PICHET

Université du Québec à Montréal

---

44 Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, op. cit., p. 69.

45 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre*, op. cit., p. 176.

46 Nous nous référons ici aux *Salons* de Diderot et à ceux, attribués à Bachaumont, de 1767. Voir l'ouvrage, en quatre volumes, de Jean Adhémar et Jean Seznec, *Salons*, Oxford University Press, 1957-1960-1963, ainsi que celui de Bernadette Fort, *Les Salons des «Mémoires secrets» 1767-1787*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

47 Jean Adhémar et Jean Seznec, *Salons*, op. cit., vol. III, p. 174.

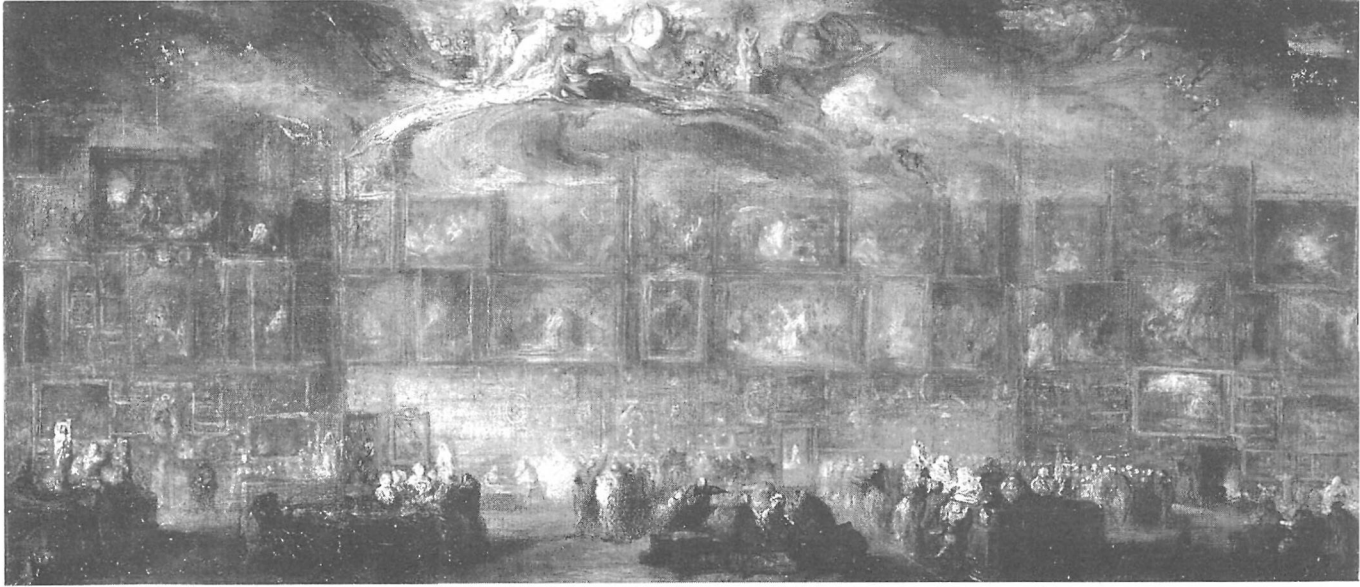


Figure 1



Figure 2

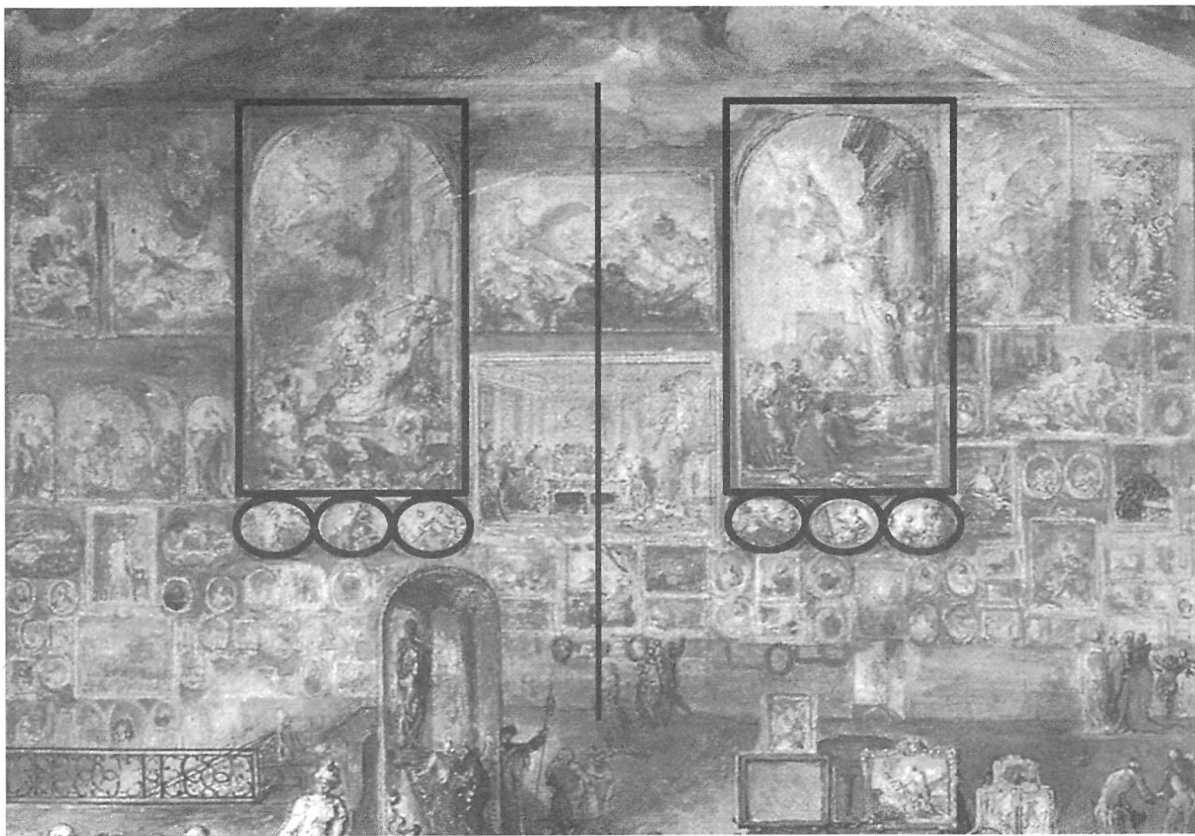


Figure 3