
Artistes graveurs académiciens

French Royal Academy of Painting and Sculpture: Engraved Reception Pieces, 1672-1789 / *Les morceaux de réception gravés de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1672-1789*. Une exposition présentée à l'Agnes Etherington Art Centre, Kingston, 29 août – 3 octobre 1982, puis à Montréal, London, Regina et Kitchener.

Catalogue bilingue du même titre, rédigé par le professeur W. McAllister Johnson. Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1982. x et 210 p., env. 250 illus. \$20 (broché).

Fondée en 1648 et placée sous la protection royale, cette assemblée d'artistes éminents qu'est l'Académie royale de peinture et de sculpture se devait de contribuer au lustre de la monarchie en travaillant au relèvement général des arts en France; elle devait aussi veiller à la formation de nouvelles générations d'artis-

tes au moyen d'un enseignement rigoureux, le tout appuyé par des conférences et des discussions. Si les débats académiques du 17^e siècle sont largement entachés de considérations littéraires (que dire aujourd'hui de l'empire et de l'emprise du modèle linguistique sur la critique d'art?) cela tient d'abord au mode de pensée du temps, à l'importance de la chose littéraire en France et au sentiment qu'avaient les académiciens de ne pas jouir de la même considération que leurs collègues de l'Académie française. Aussi le volet intellectuel de leur activité pouvait-il contribuer à la revalorisation de leur statut. Sur ce point et plusieurs autres, la théorie de l'art en France s'articule sur celle de l'Italie au siècle précédent.

C'est précisément dans le cadre des conférences prescrites par Colbert que se dessine l'origine lointaine des morceaux de réception en gravure, qui ont fait l'ob-

FIGURE 1. *French Royal Academy of Painting and Sculpture: Engraved Reception Pieces, 1672-1789*. Vue de l'installation à l'Agnes Etherington Art Centre, Kingston (Photo: Kathleen Dawson).



jet, grâce au travail acharné du professeur McAllister Johnson, d'une fascinante exposition (Fig. 1), de même que d'une première étude exhaustive. Très tôt on éprouvera le besoin de recourir à des illustrations, donc à des gravures, pour accompagner le texte des conférences prononcées à l'Académie; ainsi en 1686 on enjoignit aux artistes de fournir avec le tableau qu'ils soumettaient à l'Académie pour y être admis, un dessin de cette même œuvre, lequel était destiné à être gravé et à illustrer les commentaires (cf. fig. 20 de l'Introduction du catalogue). Si l'obligation de déposer une œuvre s'appliquait d'abord aux peintres et aux sculpteurs, au milieu du 17^e siècle les graveurs, quant à eux, étaient reçus après que les académiciens se fussent penchés sur l'ensemble de leur production et l'aient estimée d'une qualité satisfaisant à leurs exigences. La première gravure qui corresponde à l'idée d'un morceau de réception est celle (cat. 10) qu'en 1672 Sébastien Leclerc exécuta d'après un dessin de Le Brun, directeur de l'Académie, et qui représente le catafalque érigé pour le service funèbre du chancelier Séguier, protecteur de cette même Académie.

Vers le dernier quart du 17^e siècle on voit graduellement se réunir les conditions qui vont régir (presque) tous les morceaux de réception pour plus d'un siècle. C'est le directeur qui assigne à l'aspirant académicien un sujet; le plus souvent il s'agira de graver le portrait d'une personne rattachée à l'Académie: un protecteur, un directeur ou bien un membre, peintre ou sculpteur, mais *jamais* un graveur. L'artiste doit *reproduire* en gravure un tableau qui fut le morceau de réception d'un peintre académicien. Afin de respecter la nature de leur talent, des artistes sont affectés à la gravure de tableaux d'histoire ou de mythologie (cat. 12, 16, 60, 80, 93 et 99). Un règlement du 25 octobre 1704 vient uniformiser les dimensions de la plaque de cuivre, adopte un encadrement ovale debout pour les portraits (cat. 21), qui avait été déjà mis au point par Gérard Edelinck (cat. 14), et obligation est faite aux graveurs de présenter deux portraits comme morceaux de réception (p. 14, doc. 16; p. 47, doc. 71). C'est un peu tout cela et plus encore qui était énoncé, dans une forme très téléscopée, extraite du commentaire placé à l'entrée de l'exposition à Kingston: «*This exhibition shows how artists created their own image as professionals with artists engraving artists previously painted by artists*».

À travers cet ensemble de règlements, d'usages et de contraintes il apparaît que le graveur ne jouissait que d'une étroite marge de liberté; l'indignation qui pourrait nous en venir paraîtrait bien suspecte à l'artiste du 18^e siècle. Ajoutons qu'il y eut d'innombrables accommodements, exceptions, dérogations, nouvelles assignations de sujet, extensions des délais et relâchements, qui ont certes accru le travail du professeur McAllister Johnson, mais qui augmentent d'autant l'intérêt de son étude. Pour nous, il importe de garder à l'esprit que l'idéal défendu par Le Brun à l'effet qu'on ne saurait produire de beauté sans se plier à des règles a certes été nuancé à travers les ans, mais qu'il demeure la pierre angulaire de l'Académie et de l'idéologie

qu'elle véhicule. Ainsi le graveur n'est pas mis au service de ses confrères peintres et sculpteurs; outre les considérations d'habileté et de maîtrise de la technique de la gravure, le graveur trouve sa renommée dans et par l'association de son nom à celui d'artistes et d'œuvres célèbres. Une telle conception nous est devenue totalement étrangère, voire incompréhensible.

À cause ou en dépit des contraintes citées, le portrait d'apparat en gravure connaît son apogée au 18^e siècle. Pareil essor coïncide avec ce qui se dessine en filigrane dans les activités de l'Académie. Bien que de nouveaux discours soient prononcés, les anciennes conférences sur la doctrine ou la technique, relues à quelques années d'intervalle, même retouchées pour les mettre au goût du jour, ne soulèvent guère plus de passion. Pour la réunion du 20 septembre 1732 le secrétaire note avec indifférence: «N'ayant eu rien à lire, la séance a fini» (André Fontaine, *Les Doctrines d'art en France* [Paris, 1909], p. 158). Pour une part, l'intérêt des académiciens se déplace vers l'apologie de la profession et le panégyrique du corps; on lit en assemblée la *Vie* des membres décédés, commandée à quelqu'un de la compagnie. Le 5 février 1707 commence la lecture – qui dura toute l'année – de la *Relation de ce qui s'est passé en l'établissement de l'Académie*.

D'autre part les morceaux de réception s'accumulent au fil des ans et constituent un véritable corpus iconographique des académiciens; alors la direction s'applique à combler les lacunes. Un exemple aussi éloquent qu'extrême: le graveur von Müller exécute le portrait du sculpteur Lerambert qui était mort un siècle auparavant, en 1670 (cat. 87). L'idée germe aussi de réunir ces portraits en volume; à cet effet le directeur Louis de Boullongne, fils, conçoit en 1724 une allégorie destinée à servir de frontispice et H.-S. Thomassin la grave (cat. 42), mais le projet n'a pas de suite. Toujours dans la même veine, en 1760 le comte de Caylus propose à l'Académie d'entreprendre une ambitieuse *Vie des peintres de l'École française* pour laquelle il nous reste une préface manuscrite et une liasse de documents. Comme plusieurs autres qui n'ont pas abouti, de telles initiatives sont révélatrices du sentiment corporatif qui refait sporadiquement surface et sous-tend les activités d'une institution soucieuse de questions historiographiques, jusqu'à la veille de sa dissolution dans la tourmente révolutionnaire.

Bien que des considérations d'ordre historique viennent s'y greffer, une juste appréciation des morceaux de réception gravés passe nécessairement par leur dimension esthétique. Le graveur est non seulement astreint à rendre la ressemblance du modèle, qui va de soi dans le portrait, mais il doit *interpréter* le tableau d'un peintre. D'une part, il doit faire la démonstration de son propre sens de la composition en adaptant à l'ovale prescrit une composition conçue pour le format rectangulaire du tableau; il n'est justifié qu'en dernier recours de modifier un geste ou la pose du modèle; il doit respecter l'angle de vision (cat. 27; Fig. 2), la qualité de l'éclairage et les valeurs tonales entre les parties



FIGURE 2. Antoine Trouvain, *Jean Jouvenet*, d'après un autoportrait. Morceau de réception du 30 juillet 1707. Burin, 328 × 351 mm. (Photo: Museum).

du tableau; un peu de liberté est permise dans l'ordonnance des draperies et de quelques accessoires. Pour bien apprécier les nuances de ces transpositions il suffit de comparer attentivement le tableau – reproduit au catalogue – avec la gravure. Et lorsqu'ils nous sont parvenus, les dessins préparatoires et les états successifs de la planche nous permettent de suivre le travail de l'artiste.

Dans les gravures anciennes ou conservatrices le personnage est représenté en buste sur un fond neutre, tout juste derrière une ouverture ovale qui s'apparente à un travail de maçonnerie plus ou moins altéré et fissuré par le temps. Artifice fréquent, un pan de manteau débordé de cet œil-de-bœuf et relie entre eux les plans. Au bas de la composition, une console soutient l'ovale et reçoit l'inscription; souvent les attributs de la peinture et de la sculpture viennent meubler et animer les écoinçons. Ailleurs il est intéressant de voir l'ovale devenir un octogone allongé (cat. 44, 50) ou se transformer en encadrement de fenêtre (cat. 34, 51, 65). Et à côté d'œuvres austères on trouve ce portrait de Rigaud, gravé par Jean Daullé (Fig. 3), riche d'invention et d'une technique éblouissante (cat. 59).

D'autre part, c'est l'éventail des ressources techniques du graveur qui est déterminante dans l'appréciation de ces œuvres. C'est déjà une prouesse de traduire au burin tous les imperceptibles renflements et dépressions qui composent un visage, de respecter la ressemblance du modèle et surtout de lui transmettre caractère et expression. Pour y parvenir le graveur dispose d'un répertoire de traits courbes et parallèles, plus ou moins larges, progressivement espacés et de contre-



FIGURE 3. Jean Daullé, *Hyacinthe Rigaud peignant sa femme Elizabeth Gouy*. Morceau de réception du 30 juin 1742, état IV/IV. Burin, 438 × 331 mm. (Photo: Museum).

tailles appropriées. Même difficultés pour rendre le foisonnement et la légèreté des perruques, créer l'illusion d'un relief en marbre (Fig. 4; cat. 19), le lustre d'une armure (cat. 36), la patine d'un bronze et la texture des étoffes (cat. 45, 59). C'est précisément dans ces infimes et ultimes raffinements qu'on distingue le grand art. Par exemple, le portrait de Largillière (cat. 46) dont la planche a été retouchée à une époque probablement ancienne. Si rien de cette métamorphose n'est discernable dans les illustrations du catalogue, à l'exposition deux agrandissements photographiques nous montraient comment les yeux gagnent en vivacité et comment le traitement du visage par petites « piqûres » confèrait de la dureté à l'expression, tandis que l'emploi de traits plus fluides vient l'adoucir. Dans ses *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait* (conférence du 7 mars 1750, reprise le 9 avril 1763), le peintre Louis Tocqué réaffirme: « Ne vous écartez jamais des formes, quelque désavantageuses qu'elles soient, la beauté du pinceau peut leur prêter des grâces ... C'est la touche qui donne la vie et le mouvement. » La discrète touche didactique de l'exposition rappelait au visiteur attentif qu'il existe aussi une beauté du burin.

Une fois l'exposition démantelée, il nous reste un catalogue dont il faut dire d'emblée qu'il est appelé pour longtemps à faire autorité. Assurément il existait des listes des morceaux de réception et quelques monographies d'artistes les mentionnaient, mais il manquait toujours une étude exhaustive de la question. Selon l'usage, les notices situent historiquement les œuvres. Et c'est dans l'appareil critique qui les entoure



FIGURE 4. Jean Rouillet, *Edouard Colbert, Marquis de Villacerf*, 1698. Morceau de réception posthume d'après une sculpture de François Girardon exposée au Salon de 1699. Burin, 598 × 446 mm. (Photo: Museum).

qu'on peut le mieux apprécier la véritable dimension de cette étude. Pensons aux soixante-quatorze extraits des statuts et règlements ainsi que des *Procès-verbaux* de l'Académie, aux citations du *Manuel* de Huber, à l'ines- timable glossaire des termes de gravure au 18^e siècle, ainsi qu'aux tables qui nous proposent tous les recou- pements utiles. Loin des sèches compilations des histo- riens historisants, la méthode historique déployée ici en est une élargie, donc érudite, restituant dans leur dy- namique propre des préoccupations, concepts, faits et mentalités d'un autre temps, qui sont devenus étran- gers à l'homme d'aujourd'hui. Pour mieux s'en péné- trer, il convient, une fois le catalogue parcouru, de re- lire la longue et riche introduction.

Les quelques petites réserves que nous croyons pou- voir formuler sont d'ordre pratique et faites au béné- fice du lecteur ordinaire. Les notes de l'introduction

sont réunies à la fin du texte tandis que l'identification des figures, elle, est rejetée en fin de volume; à l'inté- rieur des notices, les tableaux ayant servi de modèle au graveur, ainsi que quelques œuvres de comparaison, ne trouvent leur identification qu'en toute fin et quelques-unes semblent s'être égarées en cours de route (cat. 22, 36, 66, 68, 71). Donc un va-et-vient in- cessant. Autant que possible, on souhaiterait les trouver dans le voisinage des illustrations. Néanmoins signa- lons l'excellente présentation de ce catalogue, due au maquettiste Richard Male.

Quant à la traduction française, hormis quelques im- précisions occasionnelles, sa belle tenue générale la rend d'une lecture agréable. Un seul (gros) regret, les trop nombreuses coquilles qui la déparent. Notre fierté souffre que la version française de cette importante contribution canadienne au patrimoine de la France n'ait pas pu être impeccable. D'un même élan, il convient de ne pas sous-estimer l'aptitude du public cultivé à pouvoir remonter au texte original anglais, le premier à faire autorité.

L'immense mérite de cette étude est d'avoir tiré de l'oubli où elles s'enlisaient une centaine d'œuvres qui occupent une place bien spécifique dans l'histoire de la gravure et qui constituent aussi une catégorie particu- lière dans le genre du portrait. À ce double titre, le professeur McAllister Johnson fait figure d'un Hip- parque pour avoir restitué et reconstitué un secteur de l'histoire de l'art dont le souvenir risquait de s'évanouir. Légataire de la tradition, l'Institut de France l'a bien compris, qui vient de lui décerner le prix Bernier 1982. Reconnaissance comparable, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale où on vient d'établir une nouvelle cote afin de rassembler un recueil de mor- ceaux de réception. Tout cela est de bon augure pour l'œuvre gigantesque que nous annonce l'auteur: les morceaux de réception en peinture et en sculpture. Rien moins que cela!

« C'est ainsi que sans les observations d'Hipparque, [les savants] ignoreraient aujourd'hui qu'il existait jadis une étoile de plus dans les pléiades, qui est disparue depuis ce fameux astronome. » (Xavier de Maistre)

GILLES RIOUX
Montréal