

französisches Rezensionjournal für Kunstgeschichte und Ästhetik, 4 (2015), S. 22-31
[http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/Regards%20croises/Regards%20croises_4/02_2_RC_4_Castor_fr.pdf ; abgerufen am 04.09.2017]

Markus A. Castor (traduction française de Florence Rougerie)

Politique artistique et liberté académique. Un état des lieux à partir du cas de l'Académie Royale de peinture et de sculpture

L'institution d'une Ecole des Beaux-Arts, créée en conformité avec les idéaux de la Révolution en matière de libéralité et de raison d'Etat, signe certes la fin de l'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris, mais fait perdurer une histoire alternant entre rejet et stimulation. Elle s'inscrit de ce fait dans un champ de forces dans lequel restauration et avant-garde impriment un mouvement de balancier entre expansion et stagnation des institutions. L'histoire de l'art et les sciences historiques n'échappent pas à cette dialectique. À l'intérêt suscité en histoire de l'art par l'académie du tournant du siècle aux modernes classiques, succéda à nouveau une attitude de rejet (Salon des Refusés, Société des Artistes Indépendants, Sécessions)¹. On peut comparer le récent regain d'intérêt et l'attention nouvelle que porte l'histoire de l'art au phénomène des académies, avec les discussions portant sur la postmodernité et la phase de déconstruction qui surviennent après des décennies de virulente critique institutionnelle depuis 1968. Cependant, cette dialectique entre célébration et attaques est plus ancienne que cela. *L'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris* fut en effet de manière répétée la cible de prédilection de jugements tranchés. On voit avec l'histoire de sa réception qu'elle fut régulièrement la victime d'erreurs d'appréciation des traditions, qui sous la critique purement académique, laissent toujours affleurer une critique de l'Absolutisme, qui en fait un jugement avant tout d'ordre politique. Il faut également y lire [*ex negativo*] une conséquence du succès des académies.

Aucune autre institution n'a aussi profondément marqué la vie artistique européenne de la première époque moderne que l'*Académie Royale de peinture et de sculpture* fondée en 1648, que ce soit en matière de réflexion sur l'art, de jugement de goût, ou de production artistique aux XVII^e et XVIII^e siècles². L'Académie de Paris, refondée d'après le modèle italien, deviendra par la suite le modèle de référence pour toutes les nouvelles créations d'académies en Europe. On ne peut prendre la mesure réelle de son importance, que ce soit pour les artistes, les commanditaires, pour la politique comme pour la société, et *in fine* pour l'art, que si l'on considère d'une part sa constitution interne et d'autre part son origine historique. Si l'« Académie » doit être vue comme étant à l'origine le regroupement institutionnalisé d'une élite savante et comme un lieu concentrant des potentialités créatrices qui ne peuvent

se passer de nouvelles libertés, alors son histoire fait partie des matrices originelles de l'Occident³. Le modèle antique (Athènes, Alexandrie) et le contexte littéraire et philosophique dans lequel il s'ancre, renvoient aussi dans le cas des académies d'art à la problématique débattue depuis la Renaissance de la position sociale et de la stratégie de pouvoir de l'artiste, telle qu'elle s'exprime ensuite en particulier dans le parangon moderne. Cette stabilité proprement étonnante d'une institution qui perdure jusqu'à aujourd'hui, semble indiquer qu'en dépit de la dialectique entre refondations et prises de distance des avant-gardes avec le canon de la formation artistique, elle répond de fait à un besoin fondamental, que ce soit du point de vue de l'artiste, du public ou de la société. C'est sur cet arrière-plan que l'intérêt de spécialité que porte l'histoire de l'art au phénomène des académies d'art, qui fait figure d'exception depuis les débuts de la discipline, doit nous interpeller. Car il devrait faire partie intégrante de notre propre épistémologie.

Bien que l'histoire de l'art se concentre, cela va de soi, plus particulièrement sur la peinture d'histoire, on note dans les dernières décennies un intérêt nouveau pour le phénomène de l'art académique et pour l'ensemble de ses productions⁴. On peut l'observer fort heureusement dans le cadre d'une redécouverte du baroque dans les années 80 du siècle dernier. Et il ne faut pas s'étonner que cela aille de pair avec une préférence marquée pour la peinture, de sorte que perdure un manque d'études d'histoire de l'art consacrées à la sculpture, manque que l'on déplore régulièrement et depuis longtemps déjà⁵. Cela a aussi à voir avec la prédominance moderne de la peinture et la préférence toute aristotélicienne accordée à sa puissance narrative, l'*Ut pictura poesis* permettant à la peinture de montrer patte blanche pour entrer dans la ronde des *artes liberales*. La dimension intrinsèquement langagière des instances académiques, particulièrement tournées vers une réflexion sur leur pratique, ne fit que renforcer la concurrence entre les arts. Mais comment expliquer ce regain d'intérêt pour l'histoire d'une institution que les avant-gardes avaient pourtant étiquetée comme étant un lieu où l'on dispensait un enseignement dogmatique, et donc précisément « académique » ? L'intérêt récemment porté à leur propre histoire par les académies de Munich et de Düsseldorf, à l'occasion de leurs jubilés respectifs, prouve lui aussi l'importance d'une forme institutionnelle pérenne, s'il ne l'affirme pas à nouveau. Et l'histoire de la discipline, si l'on considère son évolution à l'intérieur et à l'extérieur des académies d'art, permet elle aussi d'apporter son éclairage. De par son origine et sa définition, l'académie est en elle-même source de controverses (*disputatio*) et de critiques.

L'ACADÉMIE D'ART EN TANT QUE SUJET DE L'HISTOIRE DE L'ART – L'EXEMPLE DE PARIS

On pourrait s'étonner de ce que les membres de l'Académie aient depuis Jean-Baptiste Colbert, documenté eux-mêmes, quasiment à la manière d'archivistes, l'histoire de leur institution. Le travail et l'évolution de l'Académie ne sont donc pas seulement retranscrits dans une perspective historiographique par les procès-verbaux d'assemblée (soit dix tomes dans l'édition d'Anatole de Montaiglon), les conférences

d'artistes et d'*Amateurs honoraires* (plus de 500 *Conférences* projetées, 388 effectivement tenues), mais avant tout par les secrétaires et les historiographes de l'Académie (Henri Testelin, Nicolas Guérin, Guillet de Saint-Georges), ainsi que quelques amateurs dans leurs notes préparatoires et leurs abrégés, comme ceux du Comte de Caylus.

Le degré variable d'intérêt avec lequel on se consacra au sujet des *Académies Royales* après la dissolution révolutionnaire de la corporation en 1793, fut fonction des aléas de l'histoire politique, d'abord conditionné par l'intérêt restaurateur porté à l'Ancien Régime puis faisant au contraire l'objet d'une mise entre parenthèses républicaine. Ainsi le XIX^e siècle fournit-il une série de sources qui éclairent l'histoire de l'Académie de manière panoramique. L'approche des frères Edmond et Jules de Goncourt⁶, d'abord motivée par un intérêt biographique, livrait une image sociale de l'histoire de l'art et des mœurs⁷. Que ce soit les premières éditions d'Henry Jouin⁸ et d'André Fontaine⁹ d'une sélection de conférences de l'Académie, l'édition des *Vies d'artistes* de Louis Étienne Dussieux¹⁰ ou bien les dix tomes des *Procès-verbaux*¹¹ de l'Académie établis par Anatole de Montaiglon à partir de 1875 : tous les travaux du XIX^e siècle n'en proposaient qu'une vue partielle ou ne se focalisaient que sur un type spécifique de textes¹². L'exploitation des protocoles d'assemblée de l'Académie ne permettait que de reconstituer une histoire factuelle, dont la connaissance isolée recelait le danger de ne forger qu'une image réduite, technocratique de l'Académie¹³. Ceci favorisait *in fine*, et non sous la seule bannière de la critique de l'absolutisme, une vision partielle de l'Académie comme temple supposé du dogmatisme et de la restriction de la liberté artistique, d'autant qu'autour de 1900, la modernité souscrivait au geste de libération antiacadémique¹⁴. Si l'on met de côté les classicismes des décennies de guerres mondiales et le recours qui y est fait à la propagande, ce n'est que dans les dernières décennies du XX^e siècle, donc tardivement, que le regain d'intérêt en histoire de l'art pour le fait académique commença à produire ses effets dans la recherche¹⁵. Les tout premiers travaux allemands ont été reconnus comme insuffisants. *L'histoire de la critique d'art (Geschichte der Kunstkritik)* d'Albert Dresdner (1915), qui passait encore jusque dans les années 70 pour être l'ouvrage de référence de la recherche sur l'Académie, dans un contexte de critique de principe des institutions, constituait progressivement une entrave à une approche plus libre de l'Académie française, la marquant avec emphase du sceau du dogmatisme. De même que l'ouvrage *Academies of Art: Past and Present* (1940) que Nikolaus Pevsner écrivit depuis la perspective de l'exil, ces travaux honorables restent cependant marqués par leur temps et donnent aujourd'hui une image imprécise, sinon biaisée de leur sujet.

UNE NOUVELLE HISTOIRE DE L'ART DE L'ACADÉMIE

Dans les dernières décennies se sont ajoutées un certain nombre de nouvelles publications. Les premières analyses de Christian Michel datent des années 1980 et se consacrent aux manuscrits de ce que l'on nommait les « Conférences », à savoir les exposés de théorie de l'art tenus à l'Académie Royale de peinture et de sculpture, qui se trouvent pour la plupart dans les archives de la bibliothèque de l'École des

Beaux-Arts de Paris. Il n'existait jusqu'alors aucune recension exhaustive, ni même approximative, pas plus que de simple présentation des centaines de conférences tenues par les professeurs et « amateurs honoraires » sur des questions tant théoriques que relatives à la pratique, portant essentiellement sur la peinture d'histoire. Le mérite en revient à Alain Mérot qui publia d'abord un corpus des Conférences les plus importantes en 1996, en renvoyant à leur importance fondamentale sur le plan de l'histoire de l'art (*Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, Paris 1996). Quelques années auparavant à peine, furent publiées les contributions au colloque initié par June E. Hargrove, *The French Academy – Classicism and its Antagonists*¹⁶. La perspective historique transversale soulignait la fonction essentielle des académies pour la pérennité de l'art ; elle mettait cependant d'autant plus en évidence le fait que la majeure partie des discussions effectivement menées à l'époque était encore largement méconnue. En se concentrant de manière systématique sur les premières Conférences correspondant aux débuts de l'Académie – plusieurs fois éditées par André Félibien, et aux dires des Anciens, contaminées par sa plume – on ne produisit du discours académique qu'une image de seconde main, pour ainsi dire. Lorsque Jutta Held assigne à raison aux versions de Félibien la fonction de décrire le pouvoir, elle mesure alors la discussion académique à l'aune de l'auto-représentation de l'institution initiée par le pouvoir d'État¹⁷. Stefan Germer étudiait déjà le rôle de Félibien dans son étude *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV*¹⁸. Et la thèse d'Alexandra Bettag (*Die Kunstpolitik Jean-Baptiste Colberts*, Weimar 1998) s'inscrit dans cet intérêt pour la politique artistique du Grand Siècle, pour laquelle l'Académie était un instrument de pilotage essentiel¹⁹. Mais ce faisant, on n'appréhende qu'un seul aspect, et ne donner à voir la vie académique que sous cette seule perspective nous conduit à manquer la discussion très vivante et parfois polémique des Académiciens.

Si l'on considère le grand nombre de monographies d'artistes de l'époque moderne parues ces derniers temps, en France notamment²⁰, une série de travaux thématiques approche jusqu'à aujourd'hui le débat académique sous les angles les plus divers, qu'il s'agisse des problèmes formels, pratiques ou stylistiques, de questions portant sur les modèles à imiter ou bien sur des thèmes concernant la perpétuation de l'art français en soi : l'étude menée d'un point de vue historique plutôt large sur la théorie de l'art française par Hans Körner, les travaux sur la peinture d'histoire de Thomas W. Gaehtgens, Uwe Fleckner, Thomas Kirchner ou Peter J. Schneemann, l'étude de Dietrich Erben sur la concurrence entre les métropoles que sont Rome et Paris, ou bien le travail de 2008 consacré par Charlotte Guichard aux *Amateurs*, ainsi que la vue d'ensemble offerte par l'ouvrage d'Ekkehard Mai sur les académies d'art du XIX^e siècle²¹. Tous ces livres concernent les caractéristiques qui définissent le siècle sur le plan artistique, à savoir la théorie de l'art et la politique artistique, leurs prémices et leurs conséquences. Manquait jusqu'à il y a peu une étude générale au sujet de l'Académie et de ses mécanismes institutionnels, ainsi que son effet sur l'art. La difficulté à réaliser une telle étude réside dans l'équilibre susceptible d'une part de décrire de manière concrète les détails de l'argumentation, non sans dûment vérifier

leur application aux œuvres, et d'autre part, de donner à comprendre l'instance de l'Académie comme institution dans son entier, avec ses mécanismes et dans son évolution historique.

LES FONDEMENTS D'UNE HISTOIRE DE L'ACADÉMIE

Le projet d'une édition critique rassemblant toutes les Conférences de l'Académie, entamé en 2002, était un travail de longue haleine qui ne pouvait être réalisé qu'au prix de coopérations multiples ; on est enfin parvenu ces dernières années à fournir une base solide à l'analyse du discours académique sur l'art sur près d'un siècle et demi. Cette édition initiée par Thomas W. Gaehtgens, conduite par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel et ayant abouti en 2015 à la publication de douze volumes²² ne se contente pas de présenter les sources de manière critique, mais permet de replacer la dispute sur l'art dans le cadre d'une histoire de l'Académie qui fournit une base de recherche pour plusieurs décennies. Cette édition permet de réévaluer les apports de l'Académie, mais aussi d'envisager l'art académique sous un jour nouveau.

Le fait que l'École nationale supérieure des beaux-arts (déjà associée en tant que partenaire de l'édition critique des sources), institution ayant succédé à l'Académie Royale, ait lié ce regain d'intérêt à la contemplation des œuvres en exposant en 2009–10 la production académique d'Ancien Régime, vise une approche désormais plus englobante, ciblant la multiplicité des aspects de l'activité de l'Académie. Cette exposition d'œuvres issues de ses propres collections, et donc des collections académiques, portant le titre quelque peu ouvert, sinon trompeur de « l'École de la liberté », s'intéressait aussi à des questions d'ordre administratif et financier, ainsi qu'aux contenus des cours dispensés dans le cadre de l'enseignement général ou encore à l'interaction ou à la coexistence des genres²³.

Le volume *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert* de Barbara Marx et Christoph Oliver Meyer, paru la même année, interrogeait le rapport de tension entre liberté académique et contraintes académiques. Il ambitionnait de proposer une phénoménologie des académies européennes balançant entre individualité de l'artiste et histoire des institutions, interrogeant leur rôle en tant que forme symbolique dans l'entrelacs des pouvoirs en matière de politique artistique²⁴. Les questions posées ici au sujet de la libération des contraintes de la « Maîtrise » et de ses règles corporatistes, à l'aide du contre-modèle de l'Académie, avec son habit de pouvoir nouvellement revêtu, trouvent en Allemagne un complément avec l'ensemble des recherches portant sur l'histoire sociale des artistes et avec le contexte du projet ERC de l'Université de Trêves, *Redefining Boundaries: Artistic Training by the Guilds in Central Europe up to the Dissolution of the Holy Roman Empire*.

La mise en scène programmatique de l'Académie de Paris par elle-même arguait dans les premières années de sa fondation du fait que seul le débat théorique sur l'art qu'elle proposait pouvait prétendre valoir comme science et que l'Académie devait se démarquer de la « Maîtrise », qui se cantonnait à une dimension uniquement

pratique et était régie par des critères extra-artistiques²⁵. Aujourd'hui encore, on éprouve de la fascination devant le fait que la création, la réflexion et la politique artistiques se retrouvent pour ainsi dire réunies dans un même espace discursif. Ce n'est qu'avec le XVIII^e siècle, à compter de la Régence, avec ses cercles de débats extra-académiques et ses journaux, que se développe une réflexion sur l'art, en particulier sous forme écrite (!), mettant en cause les positions internes à l'Académie et se muant dans la seconde moitié du siècle en une critique politique de plus en plus prononcée de l'institution elle-même. Son évolution vers la critique d'art semble cependant déjà être en germe dans la réflexion que l'institution porte sur elle-même. Mais en dépit de toutes les nouvelles approches critiques, il manquait jusqu'à présent une présentation générale et un tant soit peu complète de l'institution et de son histoire se basant sur les faits. Gudrun Valerius l'a entreprise en 2010 pour un public germanophone avec son ouvrage *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648–1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*²⁶. Avec sa connaissance approfondie des sources, la monographie de 2012 de Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648–1793)* va plus loin qu'une simple histoire de l'Académie et interroge l'institution sous de multiples aspects. Outre sa portée pour l'évolution du discours sur l'art et de la critique, l'ouvrage analyse également le statut social de l'artiste, les missions de l'Académie dans le cadre de la représentation de l'État, ou bien son rôle pour le système européen des Académies, tout du moins en esquisse-t-il l'analyse²⁷. Cette somme incite à une vision plus globale, qui replacerait par exemple l'Académie d'art dans le contexte du paysage des académies de Paris (Académie française, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, des Sciences, de la Musique, de l'Architecture), ou bien qui prendrait en compte son origine et ses répercussions (sur les académies italiennes, voire les autres créations d'académies dans les pays européens). L'état de la recherche actuel sur l'académie française, incluant les études sur l'Académie de France à Rome, doit nous inviter à étendre les questions posées au réseau des académies de province, comme par exemple les académies de Toulouse, Lyon, Bordeaux ou Marseille, dirigées depuis Paris et rarement autonomes. Il existe certes des études de cas pour certaines d'entre elles²⁸, il manque cependant un tableau un tant soit peu complet du réseau que constitue le paysage des académies européennes. Si l'Académie de Vienne, une académie privée fondée par le peintre de cour Peter Strudel en 1692, est encore tributaire du modèle romain de l'*Accademia di San Luca*, avant d'être transformée en 1705 sous Joseph I^{er} en une école d'art impériale qui aboutit en 1725 à la *Königlich Kaiserliche Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst*, elle apparaît au début d'une longue série de fondations d'académies émaillant le XVIII^e siècle dans toute l'Europe et doit encore affronter la concurrence avec les intégrations et adaptations du modèle français qui ont fondamentalement encore cours aujourd'hui²⁹.

ACADÉMIE ET AFFIRMATION DE SOI – SYMPTÔME ET CRITIQUE

On peut lire ce regain d'intérêt actuel pour le fait académique, ce regard porté sur l'histoire académique respective, que ce soit à Düsseldorf, Berlin ou Munich, comme

une pétition de principe³⁰. Interpréter la tentative des académies de rendre compte de manière exhaustive de leur propre histoire comme un simple geste symbolique réservé à l'occasion de leur jubilé ne suffit pas. Les nombreux travaux de Walter Grasskamp, Birgit Jooss, Christian Fuhrmeister entre autres, sur l'Académie de Munich témoignent d'un intérêt plus large, qui lie compréhension des faits historiques et réflexion sur le lieu actuel d'implantation³².

Le travail actuel des historiens d'art au sujet des académies peut aussi en grande partie être considéré comme un prolongement des recherches sur les cabinets de curiosité, sur l'histoire des collections et des musées. La renaissance du fait académique (aussi bien dans la recherche que dans la création artistique elle-même) tient peut-être à la conclusion que l'on peut aussi tirer des travaux précédemment cités : on constate combien peu l'art se soumet à la vision qu'en donne la représentation d'une succession de jalons ou qu'en offre une évolution linéaire. La prise de distance croissante entre artiste et critique, leurs intérêts divergents et l'emploi différent qu'ils font respectivement du langage, les rendant souvent si inconciliables, s'annoncent cependant déjà dans les débats de l'Académie du XVIII^e siècle.

Le nouveau regard porté sur les académies et leur histoire ne signifie pas que l'on se détourne de la réflexion théorique, bien au contraire. L'académie est en elle-même le lieu idéal du dialogue. Si le fait académique – même après avoir subi des réformes émanant de l'extérieur et notamment en fonction de l'évolution du terrain politique – doit être interrogé aujourd'hui pour lui-même, le dialogue académique ne doit pas se dérober à la critique du fait langagier académique en particulier. Le discours sur l'art, parlé ou écrit, semble toujours obéir au besoin irréprouvable qu'éprouve le sujet d'une formulation auto-poïétique et d'une affirmation de soi (à l'exemple de Félibien), dont les causes véritables n'apparaissent clairement qu'*a posteriori*. Cela a aussi à voir depuis les débuts des académies avec l'absence d'une méthode (académique donc) qui soit définie de manière canonique et avérée. Ce caractère expérimental toutefois, cette obligation nécessairement déconstructiviste peut-être, ne peut passer que par la recherche récurrente de points de repère au sein d'un paysage offrant une régulation qui restreint les libertés en les définissant selon des critères extra-artistiques. Elle menace cependant de s'affranchir trop promptement de la tradition (au sens de transmission), de l'art comme artefact et des faits historiques, une configuration qui valut déjà au cours du XVIII^e siècle aux peintres de l'Académie de Paris d'entrer en conflit avec les représentants de la critique d'art non académique. La réflexion et la reformulation des choses, en particulier dans les espaces discursifs de ces centres d'innovations académiques, sont simultanément un devoir constant et une source d'insécurité. Le fait que l'histoire de l'art et l'esthétique, en tant que discipline philosophique, aient constitué deux traditions historiques séparées n'est pas le fruit du hasard et prend sa source dès l'époque moderne. Cela vaut aussi pour l'apparition et la prolifération de la littérature d'art qui fut étudiée à l'aune de ses protagonistes les plus célèbres (Denis Diderot, Johann Gottfried Herder), de manière plus ou moins exhaustive. Ce travail de réflexion interne à l'académie sur les arts, ainsi mis de plus en plus clairement en évidence, constitue l'arrière-plan sur lequel on peut lire les

distances et les interactions voulues entre différents types de textes, d'espaces de pensée et de formes de dialogues selon leur évolution historique. L'Académie Royale de peinture et de sculpture, rayonnant à l'échelle de l'Europe tout entière, donne à ce projet le point de départ le plus fécond que l'on puisse imaginer. L'art et ses conditions de production courent toujours le risque de se voir régulés selon des critères extra-artistiques, que ce soit par des instances de contrôle économique ou bien par des mécanismes stratégiques d'asservissement, que ce soit par les règles d'usage relatives au marché en vigueur dans le paysage des galeries et des musées, ou bien en ce qui concerne l'écriture sur l'art, sous la forme d'une censure déguisée en simple recension. L'expertise scientifique et les œuvres d'art sont transformées en valeurs. Lorsque ce sont les potentialités de l'art qui sont en jeu, il y a beaucoup d'intérêts et de techniques qui menacent la liberté de son exercice. Cela a toujours eu cours. De ce point de vue, il revient à l'histoire des académies d'art une pertinence toute particulière. En tant qu'institution, à la fois laboratoire expérimental et sanctuaire, l'académie est le lieu tout désigné pour garantir ces libertés.

¹ Voir Elisabeth Mylarch, *Akademiekritik und moderne Kunstbewegung in Deutschland um 1900. Zum Verständnis der ideengeschichtlichen, kulturideologischen und kunstmarktpolitischen Implikationen*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 1994, ainsi que Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants*, préface de Serge Lemoine, Dijon : Échelle de Jacob, 2003 et Jean Monneret, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884-2000 – les Indépendants dans l'histoire de l'art*, Paris, 2000. La Société des Artistes Indépendants existe encore aujourd'hui en France.

² Le « modèle italien », en particulier le modèle de l'Académie de Florence et encore plus de celle de Rome, resta pertinent aussi pour des cours moins prestigieuses, comme lorsqu'à Gotha, Friedrich Wilhelm Döll, de retour d'Italie, fonda en 1787 une académie de dessin inspirée du modèle italien.

³ Sur le phénomène des académies depuis la Renaissance, et leur histoire inspirée de l'esprit platonicien, voir Daniel-Odon Hurel et Gérard Laudin (éds.), *Académies et Sociétés savantes en Europe (1650-1800)*, Paris : Honoré Champion, 2000 ; Frances A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres : Warburg Institute, 1947, ainsi que pour les provinces françaises : Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province – Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris : Editions de l'EHESS, 1978. Pour une présentation synoptique, voir Gérard Michaux, « Naissance et développement des académies en France aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, Metz : Académie nationale, 2007, p. 73-86. Pour l'espace germanophone : Klaus Garber et Heinz Wismann (éds.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1996.

⁴ Comme exceptions dignes d'intérêt, on peut citer : Ursula Ströbele, *Die Bildhaueraufnahmestücke der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris 1700-1730*, Petersberg : Michael Imhof Verlag, 2012, et en ce qui concerne le dessin : Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau : Monelle Hayot, 2004.

⁵ Le sujet de la sculpture continua à faire figure d'exception. Sur le contexte des académies, voir Martina Hansmann, « La preuve de l'excellence – les antécédents italiens du morceau de réception », dans Jean Galard et Matthias Waschek (éds.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre?*, Paris : Gallimard, 2000, p. 155-195.

⁶ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art au XVIII^e siècle*, à partir de 1859.

⁷ Voir l'ouvrage récent : Pamela Warner, *Word and Image in the Art Criticism of the Goncourt Brothers*, Newark : University of Delaware, 2004.

⁸ En tant que Secrétaire de l'École nationale supérieure des beaux-arts, voir entre autres : *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris : A. Quantin, 1883.

⁹ Entre autres : *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*, Paris : A. Fontemoing, 1903.

¹⁰ *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris : J.-B. Dumoulin, 1854.

- ¹¹ *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris : J. Baur, 1875-1892. L'édition de Nicolas Guérin, *Descriptions de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1893.
- ¹² Avec un intérêt documentaire similaire et au mérite certain pour l'Académie de France à Rome, fondée en 1666 : Albert Lecoy de La Marche, *L'Académie de France à Rome: correspondance inédite de ses directeurs, précédée d'une étude historique*, Paris, 1874.
- ¹³ Voir Linda Walsh, « Charles Le Brun, "art dictator of France" », dans Colin Cunningham et Gill Perry (éds.), *Academies, Museums and Canons of Art*, New Haven : Yale University Press, 1999, p. 86-123.
- ¹⁴ Par comparaison avec les académies déjà liées en Italie au pouvoir du prince, le licenciement des artistes dans une corporation qui s'organise en partie elle-même comme c'est le cas pour l'Académie de Paris, constitue en effet un gain en matière de liberté. Au scénario d'une incorporation princière succède avec une grande régularité la fondation par une alliance d'artistes d'ordre privé ; voir Markus A. Castor, « Die Konferenzen der Académie Royale de Peinture et de Sculpture und die Autonomie der Kunst – Kunstdialog als Agens historischer Entwicklung », dans Barbara Marx et Christoph Oliver Mayer (éds.), *Akademien und/oder Autonomie. Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2009, p. 141-236.
- ¹⁵ On entend par là la période suivant les projets ambitionnant de faire entrer la compréhension de l'art dans le domaine de la vie quotidienne, par exemple celle des ouvriers ou bien sous la forme d'académies d'amateurs (Bazon Brock, Documenta 13).
- ¹⁶ June E. Hargrove (éd.), *The French Academy – Classicism and its Antagonists*, Newark : University of Delaware Press, 1990, avec des contributions d'Antoine Schnapper, Jacques Thuillier, Paul Duro (et al.) ; voir aussi Paul Duro, *The Academy and the Limits of Painting in Seventeenth-Century France*, Cambridge : University Press, 1997 ainsi que Anton W. Boschloo, *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, s'Gravenhage : SDU Uitgeverij, 1989.
- ¹⁷ Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat*, Berlin : Dietrich Reimer Verlag, 2001.
- ¹⁸ Stefan Germer, *Kunst – Macht – Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV.*, Munich : Wilhelm Fink, 1997. Voir Thomas Kirchner, « Stefan Germer und das 17. Jahrhundert », dans *Regards croisés*, n° 3, mai 2015, p. 24-29, <http://www.revue-regards-croises.org/> [consulté le 08.07.2015].
- ¹⁹ Les travaux qui ont vu le jour dans les universités françaises ne sont malheureusement pour la plupart pas faciles d'accès, comme par ex. la thèse de Sylvain Bedard, *Les académies dans l'art français au XVII^e siècle, 1630-1720*, thèse de doctorat, Univ. Paris IV, sous la dir. d'Antoine Schnapper, Paris, 1999.
- ²⁰ L'un des travaux les plus récents qui approche l'Académie au plus près : Bénédicte Gady, *L'ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.
- ²¹ Hans Körner, *Auf der Suche nach der wahren Einheit*, Munich : Wilhelm Fink, 1988 ; Thomas W. Gaehgtens et Uwe Fleckner, *Historienmalerei*, Berlin : Reimer, 1996 ; Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, Munich : Wilhelm Fink, 2002 (fr.: *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Passages/Passagen, t. 20, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2008) ; Peter J. Schneemann, *Geschichte als Vorbild – Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*, Berlin : Akademie Verlag, 1994 ; Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.*, Berlin : Akademie Verlag, 2004 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'Art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel : Champ Vallon, 2008 ; Ekkehard Mai, *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Cologne : Böhlau Verlag, 2010.
- ²² Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (dir.), *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, t. I à VI, 12 vol., Paris, 2006-2015, financé par la Fondation Gerda Henkel de Düsseldorf comme projet de recherche au DFK et dont l'impression est soutenue par l'Académie des Beaux-Arts de Paris.
- ²³ Anne-Marie Garcia et Emmanuel Schwartz (éds.), *L'École de la liberté – Être artiste à Paris 1648-1817*, Paris : ENSBA, 2009. Voir aussi Emmanuel Schwartz, *Les sculptures de l'école des beaux-arts de Paris*, Paris : ENSBA, 2003.
- ²⁴ Barbara Marx et Christoph O. Meyer (éds.), *Akademie und/oder Autonomie – Akademische Diskurse vom 16. bis 18. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Peter Lang, 2009. En 1989 déjà, Cathrin Klingsöhr s'était consacrée à la collection de l'Académie en s'appuyant sur l'abrégé de Nicolas Guérin : « Die Kunstsammlung der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1989, p. 556-578.

²⁵ Au sujet de la discussion sur la version corporatiste de l'Académie comme contre-modèle, voir Gerrit Walczak, « Altar gegen Altar : Aufstieg und Ende der Pariser Académie de Saint-Luc », dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 37, 2010, p. 219-264.

²⁶ Gudrun Valerius, *Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1793. Geschichte. Organisation. Mitglieder*, Norderstedt, 2010.

²⁷ Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève : Droz, 2012.

²⁸ Voir Marjorie Guillin, « L'anéantissement des arts en province » ? *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université Toulouse 2 – le Mirail, sous la direction de Pascal Julien et de Fabienne Sartre, Toulouse, 2013 ; voir aussi, Claude Bédât, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse : Le Mirail, 1974.

²⁹ À côté de Vienne, nous ne citerons ici que les principales : la *Preußische Akademie der Künste*, fondée en 1694 par Frédéric I^{er} et s'inspirant des modèles de Rome et de Paris ; l'*Académie Royale des Beaux-arts de Bruxelles*, issue en 1768 de l'alliance des Anciens de 1711 ; l'école de formation de Stockholm inspirée du modèle français, qui fut d'abord une académie de dessin fondée par Carl Gustav Tessin en 1735, avant d'être consacrée en 1773 par Gustave III sous le nom de *Kongl. målare- och bildhuggareakademien* ; la *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, fondée en 1752 sous Ferdinand VI à Madrid ; l'Académie danoise fondée en 1754 sous le nom de *Det Kongelige Danske Skildre-, Billedhugger- og Byggnings-Academie i Kiøbenhavn* ; l'*Academia de Bella Artes de Santa Bárbara*, fondée en 1759, rebaptisée en 1768 *Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos* ; la *Kaiserliche Kunstakademie* fondée en 1757 et implantée en 1764 à Saint-Pétersbourg par Catherine la Grande ; la *Allgemeine Kunst-Akademie der Malerei, Bildhauer-Kunst, Kupferstecher- und Baukunst* fondée sous Frédéric Christian de Saxe en 1764, ayant eu pour premier directeur l'ancien élève de Lemoine, Charles Hutin ; ainsi que la *Royal Academy of Arts* fondée en 1768 par Georges III.

³⁰ Cela va de pair avec les questions portant sur les différents types de formation des artistes, mais aussi avec les travaux les plus récents sur des académies privées. Voir Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp et Florian Matzner (éds.), *200 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Hirmer Verlag, 2008 ; Wolfgang Ruppert, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1998, ainsi que : France Nerlich et Bénédicte Savoy (éds.), *Pariser Lehrjahre – Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, t. 1 : 1793-1843, Berlin : De Gruyter, 2013.

³¹ Voir Kunstakademie de Düsseldorf (éd.), *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Berlin, 2014 ; Hans Gerhard Hannesen, *Die Akademie der Künste in Berlin. Facetten einer 300jährigen Geschichte*, Berlin : Deutscher Kunstverlag, 2005 ; 1696-1996. *Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen – 300 Jahre Akademie der Künste*, cat. d'expo. Berlin, Hochschule der Künste, Berlin : Henschel Verlag, 1996 ; *Académie des Beaux-Arts de Bruxelles – 275 ans d'enseignement*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles : Crédit Communal, 1987 et de manière très précoce, bien que sur une période amputée d'un siècle : *Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste 1764-1964*, cat. d'expo Albertinum de Dresde, Dresde : Staatliche Kunstsammlungen, 1964. Nous ne pouvons pas détailler ici plus avant les nombreuses fondations, comme celles des académies ou écoles de Karlsruhe ou de Francfort.

³² Voir par contraste les mélanges offerts pour le centenaire d'Eugen von Stieler (*Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München*, Munich : Bruckmann, 1909) : les travaux de Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp, Florian Matzner (éds.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste*, op. cit. ; Christian Fuhrmeister et Birgit Jooss (éds.), *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, Munich : Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 2008 ; Ibid., *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarde. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, Cologne, 2006, [en ligne] *Zeitenblicke. Online Journal Geschichtswissenschaft* 5 (2006), H. 2 ; Wolfgang Kehr, *Die Akademie der Bildenden Künste, Kreuzpunkt europäischer Kultur*, Munich : Akademie der bildenden Künste 1990 ; Thomas Zacharias, *Tradition und Widerspruch – 175 Jahre Kunstakademie München*, Munich : Akademie der bildenden Künste, 1985 ; Birgit Angerer, *Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik*, Munich : Stadtarchiv, 1984 et en particulier le travail méritant consacré aux sources par Birgit Jooss, *Die digitale Edition der Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste, Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik*, t. 4, Norderstedt, 2010.