

## Postface

En fondant l'Académie française en 1635, le cardinal de Richelieu, Premier ministre de Louis XIII, lui avait assigné deux missions : la création d'un dictionnaire de langue française et l'élaboration d'une poétique, d'une théorie littéraire analogue à celles qui existaient en Italie. Assurément, il souhaitait soutenir les écrivains français et leur donner une tribune, mais cette initiative n'était cependant pas exempte de considérations politiques. Bien qu'il n'ait pas envisagé la création d'une académie artistique, Richelieu n'excluait guère, de ses préoccupations, l'art : en 1627, il rappela à Paris Simon Vouet, alors à Rome, dans l'idée de développer un art typiquement français, qui serait indépendant des influences italiennes et flamandes. Il estimait qu'un État territorial moderne se définissait tout autant par son art et sa littérature que par sa langue. La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, dans le contexte tourmenté de la Fronde, par le cardinal Mazarin, successeur de Richelieu, assignait à la nouvelle institution des tâches plus complexes quoiqu'assez voisines de celles de l'Académie française. Il s'agissait non seulement de témoigner de la noblesse de la peinture et de la sculpture, mais également de prodiguer aux générations successives une formation leur assurant de réelles qualités artistiques.

Dès sa fondation, l'Académie fut donc poussée à élaborer une théorie de l'art qui fournirait des règles solides tant pour la production artistique que pour la formation des élèves. Les premières tentatives ne semblèrent pas avoir été vraiment concluantes et il revint au nouveau surintendant des Bâtiments du roi, Jean-Baptiste Colbert, d'encourager le zèle des académiciens. Depuis 1667 jusqu'à la suppression de l'institution en 1793, avec une intensité variable, se tinrent à l'Académie un ensemble de conférences au cours desquelles les artistes débattirent de questions artistiques et théoriques. Si Colbert avait pensé trouver en Charles Le Brun l'artiste capable de mener à bien la tâche de surpasser la toute puissante peinture italienne – et le tableau des *Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* (1660-1661) du Premier peintre du roi fut généralement considéré comme le symbole même de l'existence d'une nouvelle école indépendante –, un objectif similaire restait à poursuivre dans le champ de la théorie de l'art.

Les académiciens avaient certainement en tête l'exemple douloureux des difficultés qu'avaient rencontrées les membres de leur éminente sœur, l'Académie française, pour créer une nouvelle poétique, et la perte de prestige que cela lui valut : Nicolas Boileau n'intégra le corps des Immortels qu'en 1684, soit longtemps après la

parution de son *Art poétique* qu'il publia en son nom propre. Antoine Furetière publia son *Dictionnaire* bien avant celui de l'Académie, ce qui lui valut d'en être exclu. L'Académie royale de peinture et de sculpture rencontra un problème similaire, lorsque Roger de Piles publia en 1668 le poème didactique écrit entre 1635 et 1656, *De Arte graphica*, de Charles Alphonse Dufresnoy, et en fit une machine de guerre contre la Compagnie et son directeur Charles Le Brun.

L'intérêt que la politique culturelle royale portait à une théorie de l'art française se manifesta dans le choix d'André Félibien – et non du secrétaire de l'Académie Henry Testelin – comme responsable de la publication des conférences ; mais il ne publia que celles de l'année 1667. Les conférences des cent vingt-cinq années suivantes devaient rester inédites, à quelques exceptions près. Alors qu'on entreprit, à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, un important travail de publications de sources, les conférences, pourtant extrêmement riches et complexes, furent négligées. Les deux publications d'Henry Jouin et d'André Fontaine, respectivement en 1883 et en 1903, n'en inclurent qu'une fraction, ne respectant guère les exigences d'une édition critique. L'une des raisons de cette réticence peut être cherchée dans le scepticisme à l'égard de toute doctrine académique, dont la suprématie, déjà suspecte dès les premiers jours de l'Académie, fut violemment combattue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La conviction que les conférences avaient un caractère dogmatique, contre lequel se révoltèrent les peintres de Barbizon et les Impressionnistes, rendait sans doute superflue leur édition complète.

L'image de l'Académie comme celle d'une forteresse soumise à l'ingérence politique remonte en fait au XVII<sup>e</sup> siècle. On peut trouver son origine à la fois dans l'introduction que rédige Félibien pour la publication des Conférences de l'année 1667, où il défend avec véhémence une hiérarchie des genres, montant de la nature morte jusqu'à la peinture allégorique, et dans la structure du volume d'Henry Testelin de 1680, organisant la synthèse des discours tenus à l'Académie en six « tables de préceptes ». Un tel point de vue est radicalement mis en cause par l'édition critique dont le Centre allemand d'histoire de l'art fut la cheville ouvrière, et dont le présent tome marque l'aboutissement. L'Académie s'y révèle être une tribune de discussion très animée, où le développement d'un art académique apparaît en fait comme un processus et non comme un résultat définitif. Il ne faut pas voir dans ces conférences une volonté de définir une théorie cohérente et coercitive de l'art, mais plutôt une tentative de formation pragmatique des artistes, dont le modèle fut repris par les académies d'art de toute l'Europe.

La publication complète de ces douze volumes ne constitue pas seulement une performance archivistique énorme. Elle accueille nombre de nouvelles idées et vient considérablement enrichir la recherche. L'exigence philologique de cette édition permet de brosser un tableau détaillé des débats tenus à l'Académie, d'ouvrir de nouvelles perspectives et d'éclairer une époque encore amplement méconnue malgré l'intensité des recherches qu'elle suscite. Ces volumes corrigent l'image que nous avons de cette période, toujours largement influencée par l'idée d'un État absolutiste dirigiste, et permettent d'appréhender de manière inattendue une culture du débat et le travail quotidien mené à l'Académie.

L'édition scientifique intégrale des conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture par les Beaux-Arts de Paris est le plus grand projet qu'ait soutenu le Centre allemand d'histoire de l'art de Paris. Conduite par Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, elle incarne non seulement une collaboration intellectuelle entre chercheurs français et allemands, mais également le travail commun d'institutions et de mécènes. Cette coopération correspond parfaitement à la nature de ces conférences. Bien qu'il s'agisse là d'un élément majeur du patrimoine national français, ces textes ont aussi aidé à fonder la réflexion sur l'art dans l'Europe entière, notamment en Allemagne, comme eux-mêmes n'ont pu être conçus que sur la base de leurs prédécesseurs italiens.

Nos remerciements vont aux deux auteurs et réalisateurs de l'édition critique intégrale ainsi qu'à leurs collaborateurs. Merci également à la Fondation Gerda Henkel et à l'Académie des Beaux-Arts pour leur soutien.

Thomas Kirchner