



L'union des arts et du commerce

Émilie Roffidal

► To cite this version:

Émilie Roffidal. L'union des arts et du commerce. Luc Georget, Gérard Fabre. Marseille au XVIIIe siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793, Somogy éditions d'Art; Musées de Marseille, pp.193-209, 2016, 9782757210581. hal-01834498

HAL Id: hal-01834498

<https://hal.science/hal-01834498>

Submitted on 27 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



L'UNION DES ARTS ET DU COMMERCE

« L'intérêt que vous prenez à tout ce qui peut contribuer au bien de la Provence en y favorisant de tout votre pouvoir les arts et le commerce fait espérer aux professeurs, peintres, sculpteurs et autres artistes tant de la ville de Marseille que des autres villes de la province, que vous seconderez de votre protection l'établissement qu'ils ont commencé de faire depuis environ trois années dans la ville de Marseille d'une école académique pour le bien du service du roi, pour les Arsenaux de Provence et pour le commerce¹. »

Intentions fondatrices : les arts et le commerce

C'est en ces termes que débute le mémoire envoyé en 1755 au contrôleur général des Finances, Jean Moreau de Séchelles, et à l'intendant de la généralité de Provence, également premier président du parlement, Charles-Jean-Baptiste des Gallois de La Tour. Le but des artistes signataires est d'affirmer l'utilité de l'« École académique gratuite des arts » de Marseille et de susciter ainsi l'obtention des financements nécessaires à son fonctionnement. Si le premier argument utilisé est celui du service du roi – à travers l'aide prodiguée aux élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris se rendant à Rome et de passage à Marseille – et le soutien apporté aux arsenaux de Provence, c'est le commerce en général et les manufactures et fabriques en particulier qui retiennent toute l'attention des rédacteurs. Les articles 3 et 4 de ce mémoire soulignent que, grâce à l'Académie, Marseille aura à sa disposition « un grand nombre d'artistes et d'ouvriers en état de fournir une grande partie des marchandises propres pour les expéditions des îles d'Amérique

et pour les Échelles du Levant » et que ses manufactures et ses fabriques, essentielles pour le développement de son commerce, « exigent » que ces ouvriers soient des dessinateurs.

Ce document d'archives, qui est le premier à préciser les intentions fondatrices de cette institution en devenir, place la formation des techniques graphiques au cœur de son programme. Dans la lignée des Écoles de Rouen et de Toulouse, qualifiées d'« Écoles académiques des arts et des manufactures », le projet de l'Académie de Marseille est bien loin des visées académiques parisiennes où la célébration de la peinture d'histoire, la mise en avant du génie français et la théorisation artistique priment incontestablement sur le développement économique en tant que tel².

Pourtant, en 1752, à la genèse même de sa fondation, la toute nouvelle institution semblait plutôt ouvrir une voie d'excellence purement artistique, se démarquant des pratiques artisanales de la confrérie des peintres et sculpteurs de la ville³. Les premiers statuts et règlements, rédigés par les directeurs – le peintre Jean-César Fenouil et le sculpteur Jean-Michel Verdiguier – précisent ainsi la primauté de la formation pour « les peintres et sculpteurs et tous autres artistes ». Ce principe fondateur est d'ailleurs relayé dans le brevet signé par le duc de Villars, gouverneur général de Provence, qui rapporte que « sur la représentation qui nous a été faite par les peintres et les sculpteurs de Marseille que tant pour se perfectionner eux-mêmes dans leurs talents que pour former leurs élèves, il serait à propos qu'ils s'assemblent à des jours marqués dans une salle destinée à cet exercice⁴ ».



Fig. 37 : Robe en deux pièces, jupon et caraco, après 1790, coton d'indienne. Marseille, musée d'Histoire, inv. A/90/651

Entre 1752 et 1755, un glissement vocationnel s'est donc opéré : l'espace idéal, consacré à la formation et à la pratique artistique, a dû intégrer des contraintes plus pragmatiques et privilégier une vocation artisanale voire ouvrière. Certains documents d'archives laissent d'ailleurs apparaître des réminiscences de cet idéal purement artistique à travers une certaine condescendance pour les artisans formés au sein de l'Académie : « ceux d'un génie ordinaire et médiocre se bornent aux ateliers des manufactures de porcelaine et de faïence ou à ceux des divers arts mécaniques » rapporte ainsi un mémoire daté de 1778⁵. La démission rapide du peintre Fenouil en faveur de Michel-François Dandré-Bardon, puis le départ du sculpteur Jean-Michel Verdiguier, son installation en Espagne et sa renonciation à sa charge de directeur perpétuel de l'Académie⁶ peuvent sonner comme une sorte de désaveu de la part des membres fondateurs ; ils traduisent surtout une mutation du projet initial et un élargissement des objectifs au profit du commerce et des centres de production.

L'idée d'une connexion étroite entre l'Académie et les manufactures va ainsi prédominer tout au long de cette seconde moitié du XVIII^e siècle marseillais, s'inscrivant en cela dans un mouvement très large de réflexion sur le progrès par les arts, le développement du goût dans les arts mécaniques, l'occupation de la jeunesse et son insertion rapide dans le monde des métiers. Ce projet novateur avait été développé en 1746 dans un article écrit par Antoine Ferrand de Monthelon et repris dans le *Mercur de France*, intitulé : « Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessin⁷ ». Mais c'est surtout Jean-Baptiste Descamps, directeur de l'École de Rouen, qui donne la forme la plus aboutie de cette réflexion dans son ouvrage intitulé *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, paru en 1767. Cette même École de Rouen avait affirmé dès 1755 – dans ses vœux au marquis de Marigny à l'occasion du Nouvel An – que l'institution marseillaise formait « des artisans propres au service de la Marine & un nombre

considérable de bons ouvriers pour les Manufactures qui font l'éclat, la richesse des Provinces & de l'État⁸ ».

Il est vrai qu'à Marseille le développement conjoint des arts et des industries est au centre des préoccupations. Les documents d'archives relatifs à l'obtention des lettres patentes de l'Académie, les échanges épistolaires ou encore les contrats d'apprentissage illustrent une frénésie formatrice et productive de qualité pour favoriser l'essor du commerce. La relation quasi dyadique entre l'Académie et les manufactures, entre les arts et le commerce, constitue un thème privilégié de cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Elle est ainsi célébrée et incarnée par des représentations vivantes, tel ce « groupe » de *L'Union des arts et du commerce* présenté par Étienne Moulinneuf et qui trouve auprès des échevins de la ville un écho favorable⁹, ou ce prologue composé pour l'ouverture du nouveau théâtre de Marseille intitulé *L'Union du commerce et des arts*, mettant en scène les différents acteurs mythologiques de la création artistique et du développement commercial¹⁰.

Chronique d'un succès annoncé

Fruit de ce mariage heureux entre les arts et le commerce, la qualité et la diffusion internationale de la production marseillaise constituent un thème répétitif et un objet de célébration : « L'Académie a grandement aidé au perfectionnement des toiles peintes et des faïences dont la réputation de celles fabriquées à Marseille est universelle¹¹ » rapporte un mémoire en date du 20 juin 1772. Quant à l'*Almanach historique de Marseille*, il représente un indicateur explicite de cette tendance : sous couvert de faire un état des lieux des institutions marseillaises, il promeut les manufactures locales dans un style volontiers emphatique et excessif, affirmant leur réputation européenne, voire mondiale. Jean-Baptiste Grosson, honoraire amateur de l'Académie depuis 1766¹², rédacteur de ces notices, proclame ainsi que « les manufactures [de faïence] de Marseille sont à un tel état de perfection qu'elles rivalisent avec la porcelaine. Depuis l'établissement de l'Académie de peinture, – [ces manufactures] trouvant à un modique salaire des dessinateurs et des peintres à souhait qu'elles ne pouvaient se procurer auparavant – les produits de ces manufactures ont acquis par là l'élégance dans les formes et toutes les beautés de l'art. Une preuve sans équivoque de leur supériorité, c'est que Sa Majesté le roi de Portugal, ayant établi une pareille manufacture dans sa capitale, n'a pas cru donner une meilleure idée de la beauté des ouvrages qui en sortaient, qu'en la désignant sous le nom de "Manufacture royale de faïence, façon Marseille"¹³ ». Pour les manufactures de tissus, et notamment les indiennes de Marseille, le moraliste Laurent-Pierre Béranger célèbre la réputation des productions marseillaises en affirmant que « la plupart de nos manufactures sont à présent reconnues en Amérique supérieures ou au moins égales à celles de l'Angleterre. [...] Nos draps de coton sont plus estimés que les leurs, ainsi que nos toiles peintes¹⁴ » (fig. 37).

Au-delà des intentions de principe, force est de constater que Marseille en cette seconde moitié du XVIII^e siècle constitue un

creuset propice au développement de productions de qualité ayant vocation à être largement diffusées sur les marchés locaux et étrangers. Les faïences et les porcelaines marseillaises atteignent une qualité inégalée ; les toiles imprimées pour l'habillement ou l'ameublement rivalisent de couleurs et de motifs, les ferronneries se déploient en entrelacs virtuoses sur les balcons et le long des rampes d'escalier¹⁵ ; les verreries¹⁶ répondent aux nouveaux goûts des consommateurs et les manufactures de corail matérialisent la jonction entre Orient et Occident¹⁷. C'est une période brillante et riche, où la curiosité, le raffinement d'un art de vivre, la place accordée aux différentes formes de sociabilité croisent des inventions techniques et de nouvelles perspectives économiques ouvertes sur un large espace commercial levantin, africain et américain. C'est également la rencontre d'amateurs raffinés, d'artistes et artisans formés au « bon goût », de négociants à la fois importateurs et exportateurs, de producteurs ambitieux pouvant s'appuyer sur une longue tradition artisanale et de politiques impliqués et volontaires. C'est pourquoi, dans ce contexte, la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille constitue un levier productif de qualité, concourant à l'émergence d'une culture matérielle domestique elle-même en pleine mutation. Cette union étroite des arts et du commerce, difficilement acceptable au sein de l'Académie royale de Paris où le fait même d'ouvrir boutique est interdit et suscite des condamnations, est au contraire soulignée et encouragée en province. Aussi n'est-il pas rare de voir des académiciens marseillais, qu'ils soient artistes ou amateurs, participer activement à la vie productive et commerciale locale.

Un cas d'école : les manufactures de faïence

« Ce genre, dans son exécution, soit pour les formes, le galbe, les contours, le dessin, la peinture et le coloris a été porté si loin qu'il est devenu pour cette ville une branche de son commerce des plus considérables [...] Les premiers ouvriers de ces manufactures y viennent [à l'Académie] journellement dessiner, leurs principaux directeurs et leurs chefs, même, se font une gloire d'y être assidus [...] Cette branche de la fabrication dans Marseille occupe continuellement environ trois mille bras dont les travaux convertissent annuellement environ deux mille fosses cubes d'argile vile et embarrassante en tout autant de mille cuites au bénéfice et à l'avantage du commerce de Marseille¹⁸. »

Ce document de 1778 affirme avec force la corrélation entre l'Académie, les manufactures de faïence et le commerce. Dès 1756, souhaitant devenir un acteur incontournable et dynamisant de la production locale, l'Académie avait ainsi agréé un faïencier, Honoré Savy (1725-1790). Ce premier faïencier à accéder à cette reconnaissance officielle et institutionnelle est, par ailleurs, un entrepreneur dynamique : entre 1765 et 1780, il forme au moins une quinzaine d'apprentis peintres ainsi que des sculpteurs¹⁹, s'associe un temps avec la Veuve Perrin²⁰, achète en 1766 des terrains pour accroître ses bâtiments, utilise une « pinque » pour vendre ses productions à Pointe-à-Pitre et à Basse-Terre aux Antilles en 1767. Sa clientèle dépasse alors largement le terroir marseillais et touche aussi bien Alexandrie que Smyrne,



← cat. 89

Robert LE VRAC TOURNIÈRES

*Portrait de François de Bruny,
baron de La Tour-d'Aigues,
avec deux enfants, 1733*

Huile sur toile. H. 129; L. 162 cm
Marseille, musée des Beaux-Arts,
inv. BA 232

Ancône, Livourne, Venise ou Constantinople, signes tangibles de sa réussite commerciale et de la force centripète de son activité. Autre faïencier qui rejoint les rangs de l'Académie, en 1778 : Joseph II Fauchier (1720-1789). Ce dernier, qui a accru la production de la manufacture héritée de son oncle Joseph Fauchier, cherche à la perfectionner en employant des artistes, notamment un certain Joseph Viry, peintre en émail, qui sera agréé à l'Académie marseillaise en 1783²¹.

D'autres faïenciers gravitent également dans le cercle académique, souvent par l'intermédiaire de leurs apprentis qui intègrent les formations proposées. C'est le cas de Gaspard Robert (vers 1722-1799) qui, comme Honoré Savy, déploie son activité au cours des années 1750, au moment où l'Académie est créée. Il rachète une ancienne tuilerie pour y installer ses ateliers, puis exporte progressivement ses marchandises vers l'Europe du Nord et en Angleterre où ses liens avec la franc-maçonnerie semblent lui donner accès à des cercles de sociabilité élargis. Sa fabrique, certainement la plus importante de la ville, accueille un grand nombre d'apprentis qui suivent, pour les plus doués d'entre eux, les cours du soir dans les locaux de l'Académie. Parmi eux, Jean-Baptiste Coste, Antoine Constantin et Antoine Bonnefoy constituent un panel intéressant, car révélateur des débouchés et des carrières des apprentis faïenciers : Jean-Baptiste Coste (1746-1819), deuxième prix de peinture en 1762, poursuivra son activité de peintre à Rome, Paris et Nantes ; Antoine Constantin, premier prix de peinture en 1773, partira également à Rome – grâce à l'aide conjointe de plusieurs bienfaiteurs parmi lesquels un négociant marseillais

du nom de Perron et M. Boyer de Fonscolombe²² – avant de se voir confier la direction de l'École de dessin d'Aix-en-Provence en 1783²³. Quant à Antoine Bonnefoy (?-1795), il développera une véritable carrière de faïencier en ouvrant sa propre fabrique en 1777 aux allées de Meilhan et en s'impliquant dans la vie de la corporation. Il sera d'ailleurs nommé député de sa corporation avec Gaspard Robert en 1789²⁴.

La formation de ces élèves faïenciers, dispensée durant les dernières heures de l'après-midi après le travail en atelier, semble tellement qualitative qu'en 1779 un certain Serdukoff souhaite « engager à Marseille des ouvriers de la manufacture de faïence pour en établir une en Russie²⁵ ». Ce projet d'exportation du savoir-faire local inquiète d'ailleurs l'intendant du commerce de Montaran qui s'en ouvre auprès de l'intendant de Provence des Gallois de La Tour, craignant « l'effet d'un pareil projet²⁶ ». Autre marqueur, et non des moindres, de la qualité des productions marseillaises, la visite par le comte de Provence de certaines de ces manufactures en juillet 1777. Monsieur, frère du roi, qui effectue alors un voyage officiel dans les provinces méridionales du royaume, s'arrête à Marseille où, pour lui faire honneur tout en valorisant la production locale, les magistrats de la ville lui proposent de se rendre dans quelques manufactures choisies avec soin. Parmi celles-ci, la manufacture d'Honoré Savy fait si bonne impression que le comte de Provence la place sous sa protection, l'autorise à poser ses armoiries sur la porte et à ériger sa statue pédestre au milieu de la grande galerie²⁷. Cette reconnaissance, déjà accordée quelques années plus tôt à la



Fig. 38 : LA TOUR-D'AIGUES (fabrique de),
Plat ovale (d'après une estampe
de Jean-Baptiste Oudry gravée en 1725),
seconde moitié du XVIII^e siècle,
faïence. La Tour-d'Aigues, musée départemental
des Faïences, château de La Tour-d'Aigues

manufacture de porcelaine de Clignancourt, signe ici la qualité de la production de Savy et illustre la coloration économique du voyage princier. La visite à la manufacture de Gaspard Robert permet de signifier la qualité de la faïence locale mais aussi de sa porcelaine. Il est ainsi rapporté que le prince y admire particulièrement « un grand vase dont la forme, le dessin et la sculpture parurent lui causer une surprise agréable », ainsi qu'un service complet, avec de grands plats ovales, destiné à l'Angleterre²⁸.

En marge de ces manufactures à vocation éminemment commerciale, certains amateurs de l'Académie investissent également les espaces productifs avec une dimension tout expérimentale. C'est le cas de Jean-Baptiste-Jérôme de Bruny (*cat. 89*), baron de La Tour-d'Aigues, conseiller au parlement de Provence dès 1746, puis président à mortier en 1777. Cette figure de la noblesse provençale – un des premiers amateurs de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, membre associé de l'Académie des belles-lettres de Marseille, président de la Société d'agriculture aixoise et enfin membre associé de la Société royale d'agriculture de Paris²⁹ – est un érudit et un collectionneur féru d'objets d'art, de sciences et d'agronomie. C'est également un expérimentateur acharné et éclectique dont les recherches appliquées portent sur les faïences et les porcelaines. Dans un document intitulé *Secrets de fabrication de la faïencerie de La Tour-d'Aigues*, Bruny a noté les résultats d'expériences réalisées entre 1769 et 1771, ainsi que différentes recettes de fabrication portant sur les émaux, les fondants ou la pâte de porcelaine. Il présente par la suite, en 1787, une communication à la Société royale d'agriculture

intitulée *Description et effets d'un four dans lequel on peut faire cuire des tuiles, des briques et toutes sortes de poteries* qui fait écho à son activité de faïencier³⁰.

En effet, dès 1754, année où il devient membre de l'Académie de peinture de Marseille, il développe une faïencerie sur ses terres de La Tour-d'Aigues, à la bastide Thoron. Dans cette petite fabrique, à caractère fortement expérimental, il produit une faïence blanche mais également une faïence camaïeu avec des scènes figurées qui traduisent son lien avec des artistes, notamment le peintre Jean-Baptiste Tierce, élève de l'École de Rouen dirigée par Descamps, agréé à l'Académie royale de peinture de Paris et reçu associé à l'Académie de peinture de Marseille en 1772. Le musée départemental de La Tour-d'Aigues et la Cité de la céramique de Sèvres possèdent ainsi deux exemplaires de cette faïence unique par ses qualités formelles mais surtout par son contexte productif³¹ (*fig. 38*).

La quête de la porcelaine

Le baron de La Tour-d'Aigues, esprit curieux s'il en est, ne pouvait que s'essayer également à la fabrication de pièces de porcelaine. Pour cela, il souhaite bénéficier d'une autorisation officielle et écrit en ce sens au ministre Henri-Léonard Bertin en 1773, en précisant son goût pour la chimie et son inclination à se rendre utile : « Un goût naturel m'ayant toujours porté dans mes amusements à des recherches qui pussent être utiles, j'aurais depuis longtemps tourné mes vues sur la porcelaine [...] un ami bon chimiste et métallurgiste s'est joint à moi [...] on ne peut

véritablement dans ces sortes d'ouvrages se récupérer des frais considérables, d'avances et de faux frais de fabrication, que sur des pièces qui sortant du commun, deviennent pièces de goût et de fantaisie³². »

En cette seconde moitié du XVIII^e siècle, la porcelaine, considérée comme le graal qualitatif, fascine les amateurs de toute sorte mais également les « professionnels » du métier. Bien avant Jean-Baptiste de Bruny, Honoré Savy avait adressé une demande d'autorisation officielle à Bertin, en 1756, accompagnée d'une lettre de recommandation de M. des Gallois de La Tour qui affirmait que le faïencier « a fait des bâtiments qui sont beaux et commodes, qu'il a du goût pour cette fabrication et qu'il a trouvé un vert qui est supérieur à celui que l'on voit communément et qu'il prétend être le seul qui sache l'employer. On croit qu'il est en état de faire de la porcelaine et de la donner à un prix raisonnable³³ ». Cependant, Savy n'obtient pas directement satisfaction, et doit se contenter de l'arrêt du Conseil d'État du roi, en date du 15 février 1766, qui, coupant court aux nombreuses demandes qui affluent de toute la France, autorise la fabrication de « porcelaines à l'imitation de la Chine tant en blanc que peintes en bleu et blanc et en camaïeu d'une seule couleur³⁴ », mais en y apportant une forte restriction puisque il n'est pas permis d'user de toutes les couleurs, d'employer l'or et de faire des pièces en ronde bosse.

Pourtant, une dizaine d'années plus tard lors du passage du comte de Provence à Marseille, une production de porcelaine locale est bien attestée dans la manufacture de Gaspard Robert. Ce dernier, qui s'était associé un temps avec un porcelainier berlinois, Jacob Dortu³⁵, fait visiter au comte de Provence sa fabrique présentée comme un lieu de production de porcelaine. Aussi n'est-il pas étonnant de constater que, lorsqu'en 1778 Bertin écrit à l'intendant de Provence³⁶ pour trouver un fabricant capable de concurrencer les porcelaines de Vienne en Autriche – joignant trois tasses de ladite manufacture à sa lettre –, les essais soient confiés au faïencier marseillais. Pour justifier son choix, des Gallois La Tour met en avant les porcelaines polychromes et dorées que le manufacturier avait déjà exportées dans les Échelles du Levant, son expérience des coûts de production et des prix pratiqués – notamment par les juifs qui se fournissent à la foire de Leipzig –, mais également sa connaissance de la concurrence chinoise.

Toiles imprimées et peintes

« Le degré de supériorité qu'elles [ces toiles] ont eu de tout temps et la perfection qu'elles ont acquise par la beauté des dessins, et le goût qu'elles doivent aux artistes que l'Académie de peinture de Marseille leur a fournis, en la personne de ses élèves, leur attirent une consommation immense, de la part de l'Italie surtout³⁷. »



Fig. 39 : ANONYME, toile peinte à décor de chinoïseries sur fond gris-bleu, vers 1760-1770, provenant du château d'Hauteville, Saint-Légier (Suisse). Localisation actuelle inconnue

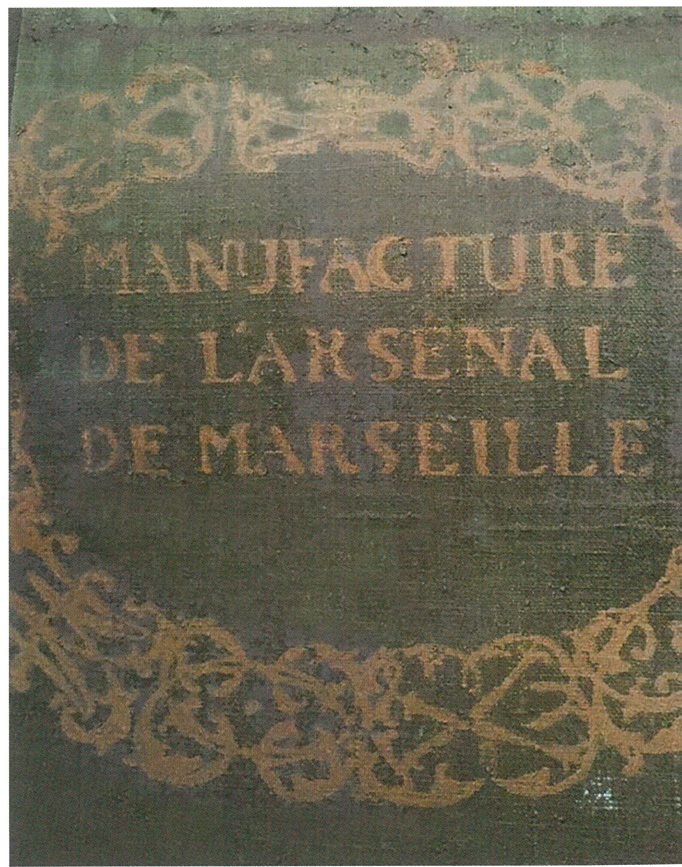


Fig. 40 : Marque de la manufacture de toiles peintes de l'Arsenal (revers de toile peinte), vers 1760-1770, provenant du château d'Hauteville, Saint-Légier (Suisse). Localisation actuelle inconnue



✓ cat. 90

Joseph-Antoine DAVID, dit DAVID DE MARSEILLE
(Marseille, 1725-Marseille, 1789)

Vue du port de Marseille avec la tour du Fanal, 1763

Huile sur toile. H. 151 ; L. 202 cm

Signé et daté en bas au centre : J A David pinx^t/1763

Paris, collection particulière

Joseph-Antoine David, dit David de Marseille, ancien membre de la corporation des peintres, sculpteurs et doreurs de la ville, fit partie des artistes signataires du premier acte de l'École académique des arts en septembre 1752, et l'un des premiers professeurs de dessin (qu'il enseigna notamment à Jean-Antoine Constantin) ; il occupa de 1779 à 1781 les fonctions de directeur-recteur. Sa carrière est malheureusement peu documentée et semble s'être déroulée presque exclusivement à Marseille. Le seul voyage qu'il effectua est celui qu'il entreprit en Italie entre 1762 et 1763 en compagnie de son cousin Jean-Charles-Michel

Campion (1734-1784), financier et amateur d'art, où ils retrouvèrent sans doute Henry d'Arles, présent à Rome depuis au moins les années 1758-1760¹.

Si son œuvre graphique (composée essentiellement de paysages) est connue, sa production peinte, plus rare, est à peu près ignorée. De celle-ci ne nous sont parvenus que quelques exemplaires, passés récemment en vente² et les descriptions, très sommaires, données par les comptes rendus du Salon qui se tenait à Marseille. En 1757, le *Mercur de France* mentionnait un tableau d'histoire, critiqué pour sa composition « triviale et mal digérée »,

avec un coloris « agréable, quoique fatigué » et l'expression de figures puisées chez Restout et Boucher ; en 1760 et 1761, il présentait plusieurs paysages peints, parfois de grand format, sans autres précisions³. Fort peu de chose en somme.

À l'instar d'artistes tels Henry d'Arles ou Philippe Rey, David de Marseille produisit également des décors peints (travaux sans doute plus lucratifs), pour des intérieurs d'hôtels particuliers ou de bastides marseillaises. Au vu de ses dimensions et de sa qualité moindre, la *Vue du port de Marseille* peut sans aucun doute être rattachée à cette production de décorations murales. Datée de 1763, elle fut réalisée peu de temps après son retour d'Italie, dans une manière et une touche très libres. Si nous ignorons pour quelle demeure elle fut peinte et quel était son environnement décoratif, nous connaissons toutefois son pendant (aujourd'hui dissocié), qui représente un paysage imaginaire.

Pour ce paysage, David a un peu accommodé la réalité afin obtenir notamment de meilleurs effets de perspective ; la géographie du pays est cependant identifiable, comme les hautes collines qui bordent la ville au loin. Sur un ciel assombri par de lourds nuages, le plan à gauche est occupé par les massifs remparts du fort Saint-Jean, surplombé par son phare si caractéristique, à l'aspect ruiné. Dans une petite crique rocheuse, des scènes populaires, vivantes et succinctes, animent toute la largeur du tableau dans son premier plan.

1. Jean-Charles-Michel Campion est l'un des premiers amateurs honoraires associés à l'École de dessin en 1754. Il fit sa carrière dans la finance, à Antibes, Orléans ou Rouen, en tant que contrôleur général des Fermes. Il fut aussi un poète et un graveur prolifique. Six dessins de ce voyage furent publiés dans un recueil intitulé *Les Dédicaces ou Paysages divers, dessinés par M. David, et Henry de l'Académie de Marseille, et gravés par un amateur de la même Académie* en 1764.

2. Paris, Artcurial, vente du château du Martinet, 14 mars 2006, lot 127 (ancienne collection des Isnards).
3. *Mercur de France*, 1757, p. 148-149 ; *Mercur de France*, 1760, p. 137 ; *Mercur de France*, 1761, p. 157.



◀ cat. 91

Jean HENRY, dit HENRY D'ARLES

Paysage côtier sous un orage, 1758

Huile sur toile. H. 224 ; L. 140 cm

Valence, musée de Valence, inv. 2001.10.1

▶ cat. 92

Jean HENRY, dit HENRY D'ARLES

(Arles, 1734-Marseille, 1784)

Paysage côtier avec des ruines romaines, 1760

Huile sur toile. H. 212 ; L. 126 cm

Signé, situé et daté en bas à droite : *J. Henry ft/Romaë/1760*

Lyon, galerie Michel Descours

Affirmée par Grosson, cette connexion entre l'Académie et les manufactures de toiles imprimées et peintes, qu'elles soient utilisées pour l'ameublement ou le vêtement, est moins aisée à restituer de façon factuelle. En effet, l'influence de l'Académie sur cette production constitue encore une interrogation, tant il est malaisé de retrouver des liens étroits entre l'institution et les indienneurs³⁸. Seul est attesté l'emploi par le Suisse Jean-Rodolphe Wetter – installé sur les bords de l'Huveaune à Saint-Marcel, puis à Orange – de dessinateurs formés par l'Académie, et ce dès les premières années de sa création³⁹. Cette rareté des liens interpersonnels doit être cependant considérée au regard des contraintes territoriales et politiques. Cette confection, qui s'inscrit dans une longue tradition locale, connaît au moment de la fondation de l'Académie un tournant décisif. En effet, après avoir bénéficié pendant une vingtaine d'années d'une conjonction de facteurs économiques et politiques⁴⁰, la fabrication d'indiennes est touchée de plein fouet par la levée de la prohibition en 1759. Les indiennes de Suisse ou de Jouy-en-Josas sont très concurrentielles

Cette grande toile faisait partie d'une série de six grands panneaux de dimensions semblables, installés dans l'hôtel particulier construit en 1774 rue Grignan, à Marseille, par de Guillaume de Paul, lieutenant de la sénéchaussée, amateur honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture depuis 1763. Ces grands panneaux appartenaient à un vaste ensemble décoratif comprenant au total quatorze toiles, dont huit de petite et de grande taille, servant de dessus-de-porte ou de panneaux d'entre-fenêtre, encore réunies dans les années 1960 et dispersées ensuite à une date inconnue.

La date, 1760, et la localisation, Rome, tendraient à prouver qu'Henry d'Arles fit un second séjour en Italie, plus particulièrement à Rome, après celui qu'il avait accompli en 1754, séjour durant lequel il retrouva son collègue David de Marseille accompagné de l'amateur d'art Jean-Charles-Michel Campion.

Le tableau, composé sur le mode d'un caprice architectural hétéroclite et inventif, prouve qu'Henry d'Arles a pu, suivant le thème abordé,

s'affranchir des principes et des modèles qui régissent les œuvres de Vernet. Le peintre se montre ici très appliqué, dans la représentation non seulement des ruines, mais aussi de ses personnages, notablement soignés et détaillés, ce qui n'est pas toujours le cas dans ses marines, où la figure humaine ne présente pas les mêmes qualités d'aboutissement. La destination finale et la grandeur du panneau expliquent sans doute le soin apporté à la composition.

On ignore si Guillaume de Paul fut le commanditaire de cette série de toiles, commencée au plus tard en 1758 (comme l'indique la date sur certaines des toiles [cat. 91]), et quelle fut la destination originale de cet ensemble.

À l'instar d'autres peintres, tels Philippe Rey ou David de Marseille, Henry d'Arles fit d'autres ensembles décoratifs du même genre, tel celui qui ornait autrefois le salon de la villa Montvert à Marseille¹.

1. Dobler, 1913, p. 51.





Fig. 41 : Honoré SAVY (attribué à la fabrique d'), *Le Rhône*, seconde moitié du XVIII^e siècle, faïence stannifère, décor de petit feu polychrome. Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély, inv. GF 3959

et de nombreux ouvriers et entrepreneurs établis à Marseille se déplacent vers Aix-en-Provence, Orange, Montpellier ou même Nantes⁴¹. Pour autant, la production locale de toiles peintes et imprimées se révèle être de grande qualité et au fait des nouveautés décoratives véhiculées par l'Académie, efficace diffuseur de modèles dessinés ou gravés.

Par ailleurs, la présence conjointe de l'Académie et de certaines manufactures de toiles peintes sur le site même de l'arsenal, au moins jusqu'en 1763, a certainement favorisé cette circulation des modèles⁴². Destinées à orner les murs des demeures, ces toiles, imprimées au moule ou à la planche, puis peintes en série par des ouvriers, modulent ainsi des motifs répétitifs en vogue, suivant certainement en cela la mode des papiers peints parisiens⁴³. Les rares exemplaires de revêtements muraux encore conservés de la manufacture dite « de l'Arsenal » témoignent d'une production de qualité, d'un point de vue tant technique que formel, et d'une diffusion en dehors du terroir marseillais, comme l'illustrent les toiles peintes aux chinoiseries dorées utilisées pour le château d'Hauteville en Suisse en 1786 (fig. 39 et 40).

Une autre production, attestée dans l'environnement conjoint de l'arsenal et de l'Académie, est celle de toiles peintes paysagées. Il

s'agit de produits hybrides, à mi-chemin entre la tapisserie et la peinture de chevalet⁴⁴ : ces peintures monumentales, exécutées entièrement à la main mais produites de façon sérielle – comme à l'hôtel d'Olivary à Aix-en-Provence ou au château de La Barben – sont issues d'une tradition ancienne de décors sur des toiles de voiles qui permettent une réelle ouverture des intérieurs provençaux vers un extérieur idéal. Ce sont des paysages de très grand format, animés fréquemment de scènes de genre qui traduisent une connaissance de modèles italiens, hollandais ou français. Plus élaborées même si elles sont également sans apprêt, certaines toiles peintes sont des exemplaires uniques, réalisés par les peintres les plus renommés de l'Académie, tel Philippe Rey qui peint six toiles murales inspirées du littoral marseillais, ou plus largement de paysages maritimes avec des ruines antiques, qui sont actuellement conservées au château Borély (fig. 50, p. 217).

Des objets par milliers : des goûts et des couleurs !

La seconde moitié du XVIII^e siècle constitue un moment témoin de l'histoire du goût où une hybridation formelle se développe conjointement à la mise en place d'une certaine globalisation de l'art. Au sein de cette ébullition esthétique, Marseille – point



Fig. 42 : Honoré SAVY (attribué à la fabrique d'), *La Durance*, seconde moitié du XVIII^e siècle, faïence stannifère, décor de petit feu polychrome. Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély, inv. GF 3958

de passage entre Paris et l'Italie et au croisement de l'Orient et de l'Occident – se distingue par une production manufacturée marquée par un double mouvement de renouvellement permanent et de réemploi des motifs à succès. Ainsi, entre les années 1750, qui signent le passage des formes baroques aux motifs rocaille, et la fin des années 1780, qui voient éclore une esthétique épurée et antiquisante, les modulations sont nombreuses et témoignent d'un perpétuel goût pour le naturalisme, l'exotisme, tout comme de l'attraction exercée par le « grand art » sur les objets manufacturés.

La production marseillaise devient ainsi le point de contact entre des artisans hautement qualifiés et des artistes ayant bénéficié d'un enseignement initial et continu dispensé au sein de l'Académie. De fait, la création d'une statuaire de qualité par les faïenciers traduit des connaissances dans l'art du modelage, tout comme une assimilation des formes baroques et rococo revisitées par le chromatisme de la faïence locale. En témoignent la fontaine d'applique avec un *putto* et une *Muse* de la fabrique Fauchier, *Le Rhône* et *La Durance* d'Honoré Savy (fig. 41 et 42), les *Jeunes Enfants* jouant autour d'un branchage feuillé formant flambeaux de la Veuve Perrin, ou encore les *Enfants vendeurs* de Gaspard Robert.

De la même manière, la décoration de paysages et de scènes de genre finement réalisés sur la platerie marseillaise illustre une maîtrise dans l'art de la composition et induit une proximité étroite avec des peintres ayant une culture artistique ample, ouverte aux compositions et aux chromatismes des écoles nordique, italienne et française. La diffusion de cette esthétique par la circulation de gravures, de livres de modèles⁴⁵, de livres théoriques ou encore par la mise en place de conférences doit beaucoup à l'action de l'Académie. Peu présent dans les premières productions de faïence des années 1760, le paysage devient ainsi l'expression de prédilection des manufactures de qualité, particulièrement chez Gaspard Robert où il atteindra un niveau de finesse proche de la peinture de chevalet. Ces compositions sont souvent polychromes, parfois en camaïeu (vert, rose, bistre, brun ou bleu), et peintes sans cadre de manière à bénéficier d'une plus grande liberté. Elles sont la plupart du temps agrémentées de scènes de genre souvent pittoresques qui donnent la mesure de la nature qui les entourent : scènes champêtres qui semblent tout droit sorties d'un recueil de gravures nordiques, ou scènes à caractère galant inspirées de François Boucher, Antoine Watteau ou Jean Pillement.



Le goût pour les paysages structurés comme des décors de théâtre – avec des bâtiments rustiques, des animaux de la ferme et des personnages pittoresques – évoque l'œuvre gravée d'un Jacques Callot (1592-1635), d'un Stefano della Bella (1610-1664), d'un Nicolas Berchem (1620-1683) ou d'un Sébastien Leclerc (1637-1714). Ces sources d'inspiration larges et diffuses sont parfois plus explicites, telles ces citations de gravures d'après François Boucher : l'*Oiseleur* sur une assiette de la fabrique Bonnefoy, ou la *Bonne Aventure* et le *Trébuchet* sur une fontaine d'applique et son bassin de la fabrique Robert. Par ailleurs, au cours des deux dernières décennies de la production marseillaise, des ruines antiques sont insérées dans les paysages, éléments composites et rêvés, comme chez Piranèse, Boucher ou Jacques de Lajoüe, qui renouvellent la structuration des arrière-plans.

Au-delà de la diffusion des modèles gravés, la présence à Marseille de Joseph Vernet en 1754 est un facteur essentiel pour comprendre la vitalité locale de la peinture de paysages et particulièrement des marines. Vernet, qui doit lui même beaucoup à l'Italien Salvator Rosa (1615-1673), aux Français Claude Gellée (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) et surtout à son maître Adrien Manglard (1695-1760), trouve en Jean-Joseph Kapeller, Jean-Baptiste Giry et David de Marseille (**cat. 90**), professeurs de dessin de l'Académie, des relais efficaces de ses compositions qui cherchent à restituer l'atmosphère de lieux scénographiés. Ces professeurs, mais également leurs élèves, tels Henry d'Arles (1734-1784) (**cat. 91 et 92**), Lacroix de Marseille (vers 1700-vers 1782) ou Jean-Antoine Constantin (1756-1844), fourniront des sources d'inspiration directe aux faïenciers marseillais, et ce

jusqu'à la fin des années 1770 et parfois 1780. Ces derniers reprennent, tout en les schématisant, les compositions de leurs modèles. La disposition en demi-cercle, le jeu sur les différents plans du paysage et la structuration par des rochers et des monuments caractérisent ainsi les productions locales, tout comme la représentation de personnages aux expressions et aux attitudes particulièrement soignées.

Ce goût hégémonique pour la nature s'exprime dans ces paysages structurés et recomposés, mais également sous une forme totalement décomposée et individualisée : plantes, insectes et animaux sont ainsi passés à la loupe et exposés sur un grand nombre de produits manufacturés. Cette mode est à considérer au regard d'un large intérêt pour l'identification et la classification des animaux et des végétaux. Les publications illustrées de planches gravées de certains « naturalistes » – Pierre Magnol, Carl von Linné, Georges-Louis Buffon, Louis Daubenton et particulièrement l'Aixoise Joseph Pitton de Tournefort – semblent avoir activement participé à cette fascination pour les éléments d'une nature classifiée, nommée et exposée. Des décors naturalistes extrêmement précis et soignés sont ainsi employés sur les indiennes et les faïences marseillaises. Ils peuvent renvoyer à une certaine esthétique des cabinets de curiosités, mais surtout aux œuvres de graveurs contemporains – par exemple, Maurice Jacques (1712-1784), Louis Tessier (1719-1781), Pierre Ranson (1736-1786) ou Jean Pillement (1728-1808) – ou de peintres locaux tels que Kapeller ou Moulinneuf qui s'attachent à représenter pêle-mêle oiseaux, papillons, insectes, poissons ou encore plantes botaniques ou marines.



▼ cat. 94 à 97

ANONYME

Décor de poissons et coquillage rond; Décor de poissons et coquillage; Décor de poissons, oursin et coquillage; Décor de poissons et escargot de mer

Crayon noir, gouache sur papier. D. 19 cm

Marseille, musée des Beaux-Arts, inv. 2010.o.07 à 10



✓ cat. 98

Antoine BONNEFOY (fabrique d')

Assiette, décor aux poissons, seconde moitié du XVIII^e siècle

Faïence, décor de petit feu polychrome. D. 24,5 cm

Marseille, collection particulière

Les processus de représentation tendent vers un grand réalisme et un intérêt poussé pour le vivant. Les décors de fleurs sont d'une fraîcheur confinante à la réalité : renoncules, giroflées, pensées, nigelles, luzernes, agapanthes, bégonias, pâquerettes, tulipes, roses, bleuets... sont convoqués par les faïenciers et les indienneurs en des compositions qui traduisent une recherche de renouvellement permanent. Ainsi, le décor originel de l'entrecroisement des motifs⁴⁶ est retravaillé dès les années 1760, puisque le petit bouquet central à la rose cède progressivement le pas à une composition jouant sur l'asymétrie et formant un semis de fleurs. Ce motif, largement utilisé dans toute l'Europe, est à Marseille particulièrement précis dans sa restitution et en quête d'effet innovant. Des effets de hampes, de courbes, de contre-courbes, de mises en couleurs contrastées sont exécutés de façon très fouillée, que ce soit sur les assiettes de faïence peintes en qualité fine ou sur les courtépointes à décor de fleurs des Indes. La fascination pour le monde animal, en particulier pour les insectes, se manifeste également dans la production marseillaise : mouches, moustiques, libellules, éphémères, demoiselles, sauterelles, criquets, grillons, araignées d'eau ou papillons semblent s'être posés sur les semis de fleurs de la platerie marseillaise ou des toiles de coton. Enfin, les décors animaliers dits « aux trophées de poissons » peints sur des assiettes, des plats ou des soupières renvoient à ce goût pour la classification et la représentation réaliste telle qu'elle est portée par Félix Vicq d'Azyr à partir des années 1770 pour les poissons. Ces décors peuvent également illustrer l'intérêt pour l'activité piscicole et son caractère économique, donnant lieu là aussi à



des représentations très précises des espèces, comme c'est le cas chez Henri-Louis Duhamel du Monceau dans son *Traité général des pesches*⁴⁷. Le musée des Beaux-Arts possède ainsi une série de dessins de poissons circonscrits dans une forme circulaire qui ont servi de modèles aux faïenciers marseillais (cat. 94 à 97 et 99), qu'il s'agisse de la Veuve Perrin, de Gaspard Robert ou d'Antoine Bonnefoy (Alain Rathery a judicieusement mis en relation ces modèles avec trois assiettes d'A. Bonnefoy récemment identifiées⁴⁸ [cat. 98]) : rougets, merlans, rascasses, lours ou girelles sont associés à des crabes, moules, clovisses ou oursins, parfois à des branches de corail et à des outils de pêche, le tout posé souvent sur un lit d'algues. Ce goût pour les produits de la pêche se traduit également par de petites rondes-bosses : pieds de seaux en forme de dauphins ou rougets et langoustes formant le fretel d'une terrine sont à l'honneur sur les pièces prévues pour la table.

▲ cat. 99

Honoré SAVY (attribué à la fabrique d')

Pot à oille avec son couvercle,
seconde moitié du XVIII^e siècle

Faïence stannifère, décor de petit feu polychrome.

H. 29,2 ; L. 35 ; P. 5,5 cm

Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence
et de la Mode, château Borély, inv. GF 3284

L'exotisme oriental

Ce goût naturaliste mêlé à une esthétique de la courbe, de la contre-courbe et de l'asymétrie qui s'exprime sur les papiers peints, les indiennes et la faïencerie marseillaises ne peut être séparé d'une fascination renouvelée pour les pays orientaux. Porté par des artistes de talents, parmi lesquels les incontournables Boucher ou Pillement, un décor raffiné et sophistiqué s'exprime dans les arts décoratifs et révèle la fantaisie et l'attrait pour un lointain chatoyant et coloré, qu'il soit chinois, indien, japonais, turc ou perse. À Marseille, les poignées léopard des terrines, les fleurs des Indes et du Levant des toiles de coton, les oiseaux et les arbres de vie persans des courtepintes, les arbres en « ombre chinoise » de la faïence, tout comme ses singes et ses cerisiers du Japon, signent une attirance pour un ailleurs parfois entrevu. L'aiguière de la fabrique Gaspard Robert (vers 1765-1770) est une pièce emblématique de cette fascination (fig. 43). Dans un décor de paysage maritime, quatre personnages vêtus à la mode turque, dont une femme portant une ombrelle chinoise, semblent deviser tranquillement dans un Orient idyllique. La forme chantournée

de l'aiguière, surmontée d'une coquille d'or formant couvercle, répond au plat à barbe illustré d'une scène de genre de caractère plus euroméditerranéen. Ce type de représentation prend à Marseille une saveur particulière, au regard des rapports excellents que la ville entretient avec la Sublime Porte, de son monopole des échanges avec les Échelles du Levant (zone géographique allant de l'Égypte à la Grèce) et de son commerce privilégié avec les Échelles de Barbarie (la Libye et l'Afrique du Nord). De ce fait, la diffusion des produits importés – huile de Crète, toiles de coton d'Alep, riz d'Égypte, soies de Messine... – mais également la présence en ville de marchands levantins ou encore de galériens turcs ne pouvaient que stimuler l'imaginaire de la population marseillaise. Ainsi, le tableau de Joseph Vernet *Vue de l'intérieur du port de Marseille*, réalisé en 1754⁴⁹, avait-il exposé la réalité de ces personnages portant pantalons amples et turbans tels qu'ils sont représentés sur l'aiguière de Gaspard Robert.

Autres pièces qui illustrent et signent l'extrême variété de l'inspiration orientale, les plats et assiettes en émail turquoise à décor polychrome et doré de la Veuve Perrin, exécutés dans



Fig. 43 : Gaspard ROBERT (fabrique de), *Aiguière*, vers 1765-1770, faïence stannifère, décor de petit feu polychrome et or. Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély, inv. MF 995.68.1/2



Fig. 44 : Pierrette CANDELLOT, dite LA VEUVE PERRIN (attribué à la fabrique de), *Plats circulaires, décor aux chrysanthèmes*, vers 1755-1765, faïence stannifère, décor de petit feu polychrome. Marseille, musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode, château Borély, inv. MF o6.6.1

les années 1763-1765. Ils matérialisent la dualité à l'égard de la porcelaine chinoise – entre attraction et concurrence – passée au prisme de la manufacture de Meissen qui avait déjà produit ce type de décor dès 1735. Datant de ces mêmes années 1760-1770, deux grands plats circulaires de la même fabrique confirment cette assimilation des motifs chinois par l'emploi d'un décor de fleurs des Indes dit « au chrysanthème », copie fidèle d'un modèle de la Compagnie des Indes, époque K'ien-Long, dans sa version rose (fig. 44). Seule liberté prise avec le modèle d'origine, l'ajout de quelques insectes peints sur le marli s'adapte au goût local pour les citations naturalistes sur les produits manufacturés. Enfin, si la Veuve Perrin reste fidèle à cette inspiration extrême-orientale qui correspond aux attentes des consommateurs, elle cherche en permanence à renouveler les motifs utilisés : il est ainsi révélateur de constater qu'à partir des années 1780 les traditionnels « chinois » inspirés des gravures de Pillement sont associés à une esthétique formelle plus antiquisante qui produit des décors hybrides révélateurs de l'époque.

En cette fin du XVIII^e siècle, l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille a réussi à s'imposer comme un acteur incontournable des processus de production des « arts industriels », grâce à son action sur la formation tant initiale que continue de ses acteurs. Ainsi ses connexions croisées et répétées avec les manufactures de faïence et de porcelaine affirment-elles son rôle essentiel pour des créations spécifiques, centrées autour du marché du luxe et du semi-luxe.

Il serait cependant trompeur d'isoler ces cinquante années de production manufacturière et de les considérer au seul regard de l'action de l'Académie. En effet ce demi-siècle gagne à être situé dans un temps plus long qui a vu se développer, dès la fin du XVI^e siècle, des productions de grande qualité et un dynamisme portuaire significatif, tout comme il doit éclairer le phénomène d'explosion industrielle qui caractérise la monarchie de Juillet. Il convient, par ailleurs, de nuancer dans une certaine mesure la réussite des manufacturiers marseillais, notamment celle des indienneurs qui n'ont pas pu être concurrentiels face aux

toiles d'Oberkampf sur le marché provençal et languedocien à partir des années 1750. Enfin, si l'apport de l'Académie marseillaise dans la création des produits manufacturés a pu être mis en évidence, il n'en demeure pas moins que certaines zones d'ombre demeurent, dues à la disparition de sources d'archives qui ne permettent pas, par exemple, de connaître les fonds de modèles possédés en propre par les différentes manufactures. En dépit de ces nuances, l'Académie semble être véritablement

un acteur fondamental de l'accroissement quantitatif et qualitatif des fabriques locales. Elle apparaît comme une sorte d'incubateur avant l'heure, en proposant des formations et des mises en relation interpersonnelles qui facilitent le développement de ces fabriques. Au centre d'un réseau multiple, tout à la fois artistique, politique et économique, l'Académie initie finalement une tentative de mise en place d'un modèle global allant de la conception à la commercialisation.

1. Marseille, bibliothèque municipale à vocation régionale, archives de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture de Marseille, ms. 988 (désormais « ms. 988 »), f. 9-11, brouillon du *Mémoire de l'École académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie* envoyé à Mgr le contrôleur général le 5 mai 1755.
2. Michel, 2012.
3. Consulter Roffidal, 2008 a, p. 89-95, 125-134 (chapitres consacrés à la confrérie des peintres, sculpteurs et doreurs et à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille).
4. Brevet du 28 décembre 1752, cité par Parrocel, 1889-1890, t. I, 1889, p. 7, conservé à l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille, rue Adolphe-Thiers.
5. Ms. 988, f. 76, *Mémoire adressé à M. le comte d'Angiviller, directeur et ordonnateur général des Bâtiments de S. M., par l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, 1778.
6. Verdiguier est alors nommé directeur principal « en reconnaissance de ses peines et de ses soins » (Parrocel, 1889-1890, t. I, 1889, p. 81).
7. Ferrand de Monthelon, 1746, p. 67-74.
8. Paris, Archives nationales, O¹ 1933/B1, vœux de l'École académique de Rouen au marquis de Marigny, année 1755.
9. Lettre du 24 octobre 1764, citée par Parrocel, 1889-1890, t. I, 1889, p. 174.
10. Ce théâtre a été construit sur les terrains de l'arsenal. La première représentation de *L'Union du commerce et des arts* eut lieu le 31 octobre 1787, avec M. Ponteuil, comédien du roi.
11. Parrocel, 1889-1890, t. I, 1889, p. 40.
12. Parrocel, 1889-1890, t. II, 1890, p. 149.
13. Grosson, 1770-1790, 1777, p. 302. Dans l'état actuel des recherches, les manufactures fondées à Lisbonne, telle la manufacture royale du Rato, ou à Porto, comme la manufacture de Massarelos, ne semblent pas avoir de liens avec Marseille.
14. Bérenger, 1786, t. III, p. 202-203.
15. Reynaud, 1997. Marseille possède des dynasties de serruriers, ferblantiers et orfèvres, parmi lesquels les Colson et les Forty. Jean-Jacques Forty fils est d'ailleurs élève à l'Académie en 1760, date à laquelle il reçoit un deuxième prix (Parrocel, 1889-1890, t. II, 1890, p. 247-249).
16. Chronologiquement sont fondées les manufactures Laugier, Thubet et Bourgarel, Ferry-Pâris, Gaspard Daudouard, Ferry-Lagrange, Laugier, Chartier, Philip et C^{ie}, Rouvier (Daumalin, Girard et Raveux, 2003, p. 73).
17. Cette production connaît un renouveau à partir des années 1780 avec la fondation de la manufacture Miraillet & Rémuzat (Daumalin, Girard et Raveux, 2003, p. 94-95).
18. Mémoire de 1778, cité par Ressayguier, 2008, p. 129. Concernant la faïencerie marseillaise, se référer à l'excellent ouvrage de Danielle Maternati-Baldouy : Maternati-Baldouy, 1997.
19. Deux de ces sculpteurs sont connus par un contrat d'apprentissage signé en 1768 : Jean Millet et André Giraud (Maternati-Baldouy, 1997, p. 163-164).
20. Seul un nombre restreint de pièces ont pu être identifiées avec certitude. La collaboration étroite avec la manufacture de la Veuve Perrin a également rendu difficile la différenciation de certaines productions de ces deux ateliers.
21. Marseille, bibliothèque municipale à vocation régionale, ms. 995, f. 219, lettre de Viry à l'Académie, 19 octobre 1783. Il est probable que ce peintre appartient à la famille Viry, dont plusieurs des membres étaient décorateurs de galères à Toulon et peintres à Moustiers, et en particulier à celle de François Viry qui avait épousé la veuve du faïencier marseillais Joseph Clérissy en 1688.
22. Porte, 1844.
23. Marseille, 1985-1986 ; Maral, 2003 b, p. 11-12.
24. Quelques rares exemplaires en faïence peuvent être rattachés à cette période, notamment une pièce unique conservée à Sèvres : une bouquetière en vert de cuivre sur noir, mettant en valeur l'inscription *Vive le Tiers État* et ses insignes, la crosse, le râteau, l'épée et la branche de laurier (Sèvres, Cité de la céramique, bouquetière [MNC 8850], fin XVIII^e siècle).
25. Aix-en-Provence, archives départementales des Bouches-du-Rhône (désormais « Aix, AD BDR »), C 3416, lettre de M. de Montaran à M. de La Tour, intendant de Provence, Paris, 23 février 1779.
26. Aix, AD BDR, C 3416, lettre de M. de Montaran à M. de La Tour, intendant de Provence, Paris, 23 février 1779.
27. Marseille, archives municipales [désormais « AM »], AA 86, *Relation de la visite de Monsieur à la manufacture du sieur Savy*, le 2 juillet 1777. Lors de cette visite, les membres de l'Académie semblent avoir été mobilisés pour la réalisation de deux arcs de triomphe éphémères.
28. Marseille, AM, AA 86, *Relation de la visite de Monsieur à la manufacture du sieur Savy*, le 2 juillet 1777.
29. Cubells, 1984, p. 31-59.
30. Pour la faïence de La Tour-d'Aigues, on peut consulter Ressayguier, 1999, n° 49. Voir aussi Kauffmann et Oggiano-Bitar, 1992.
31. Je remercie Louise Detrez de la Cité de la céramique de Sèvres et Saskia Van Rooijen du musée départemental des Faïences de La Tour-d'Aigues pour leur disponibilité et tous les éclaircissements qu'elles ont su me prodiguer.
32. Sèvres, Cité de la céramique, lettre de Bruny à Bertin (10 janvier 1773), mémoire rédigé par l'intendant de la manufacture de porcelaine de Sèvres (janvier 1773), réponse de Bertin à Bruny (28 janvier 1773).
33. Aix, AD BDR, C 3416, fonds de l'intendance, lettre de de La Tour à Bertin, 30 décembre 1765. Plusieurs lettres relatives à la manufacture d'Honoré Savy sont conservées sous cette cote. Il semblerait que Savy ait fini par renoncer à la fabrication de porcelaine.
34. L'ordonnance est promulguée en Provence par Charles-Jean-Baptiste des Gallois, premier président du parlement et intendant général (Aix, AD BDR, C 3416, *Arrêt du Conseil d'État du roi qui permet dans toute l'étendue du royaume de fabriquer des porcelaines à l'imitation de la Chine, tant en blanc que peintes en bleu & blanc, & en camaïeu d'une seule couleur, et qui confirme les privilèges de la Manufacture royale de porcelaine de France*, 15 février 1766, à Aix chez la veuve de Joseph David & Esprit David, 1766).
35. Jacob Dortu cofondera par la suite la manufacture de porcelaine de Nyon.
36. Aix, AD BDR, C 3416, lettre de Bertin à M. de La Tour, 7 février 1778.
37. Grosson, 1770-1790, 1777, p. 306.
38. Aucun contrat de formation, par exemple, ne mentionne des cours suivis à l'Académie dans l'état actuel des recherches. (Je remercie Olivier Raveux pour ces précisions.)
39. Beaumelle et al., 1993, p. 92-93.
40. Raveux, 2004, p. 155-170.
41. Algoud, 1924, p. 53-57.
42. Cette manufacture est fondée en 1759 par Bègue et Mouttet (Beaumelle et al., 1993, p. 83 ; Daumalin, Girard et Raveux, 2003, p. 94-95).
43. Velut, 2005.
44. Tauziède-Espariat, 2015, p. 157-175.
45. Par exemple, le livre de modèles, dont une édition est parue à Londres en 1762, par Robert Sayer – *The Ladies Amusement, or Whole Art of Japanning Made Easy* –, réunit les œuvres de plusieurs décorateurs, parmi lesquels Pillement, avec des planches représentant des arbres, des ruines de chaumières, des personnages, des animaux, mais également des coquillages et des fleurs (Pinault, 1990-1991, p. 212-218).
46. Bastian, 1990-1991, p. 102-106.
47. Duhamel du Monceau, 1769-1782.
48. Communication orale.
49. Dans le catalogue du Salon de 1755, il est indiqué : « comme c'est dans ce port que se fait le plus grand commerce du Levant, l'auteur a enrichi ce tableau de figures de différentes nations des Échelles du Levant, de Barbarie, d'Afrique et autres » (*Explication des peintures [...]*, 1755, n° 98, p. 22).