



HAL
open science

Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVIIe-XVIIIe siècles

Émilie Roffidal

► To cite this version:

Émilie Roffidal. Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVIIe-XVIIIe siècles. *Rives Méditerranéennes*, 2021, 62, pp.153-174. 10.4000/rives.8603 . hal-03045151

HAL Id: hal-03045151

<https://hal.science/hal-03045151>

Submitted on 15 Dec 2021

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.

Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques

Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne
des XVII^e-XVIII^e siècles

Émilie Roffidal



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rives/8603>

DOI : 10.4000/rives.8603

ISSN : 2119-4696

Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2021

Pagination : 153-174

ISSN : 2103-4001

Référence électronique

Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques », *Rives méditerranéennes* [En ligne], 62 | 2021, mis en ligne le 01 septembre 2021, consulté le 03 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rives/8603> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.8603>

Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques

Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII^e-XVIII^e siècles

Émilie Roffidal

CR CNRS, UMR 5136, FRAMESPA, UT2J

Au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle sont fondées une cinquantaine d'institutions artistiques sur l'ensemble du territoire français, qu'il s'agisse d'académies entièrement dévolues aux arts, d'académies « mixtes » réunissant les lettres, les sciences et les arts ou encore d'écoles de dessins dans les villes plus modestes. Ces établissements d'un nouveau genre, qui semblent entraîner *de facto* la modification des chaînes de formation, viennent renouveler la pratique corporative des métiers artistiques sans pour autant la supprimer. Ce basculement, présenté souvent sur fond de crises depuis les travaux de Pierre Marcel (1878-1953¹), est le fruit d'un système complexe où les relations et les interdépendances, les besoins, le système d'offre et de demande, les initiatives individuelles et collectives, les conditions historiques et géographiques du moment s'entremêlent.

Le présent article propose de revenir sur le phénomène urbain des corporations² et des académies régionales³ pour interroger, à l'aune de leurs trajectoires, les mutations et les permanences de la formation des métiers artistiques. Pour ce

1 Cet article doit aux échanges avec Sophie Duhem, Julien Lugand, Anne Perrin Khelissa, Fabienne Sartre et Alessandro Stanziani. Qu'ils trouvent ici l'expression de mes remerciements, ainsi qu'un des évaluateurs anonymes de la revue.

Pierre Marcel, *La peinture française au début du dix-huitième siècle : 1690-1721*, Paris, Ancienne Maison Quantin, 1906, particulièrement la partie consacrée à la « lutte entre l'école académique et la maîtrise », p. 101.

2 Il est entendu que le terme de « corporation » n'a été utilisé que tardivement, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, dans les écrits dénonçant le système corporatif. Il s'agit néanmoins de la terminologie la plus utilisée pour désigner un phénomène qui est appelé selon les lieux : confrérie, métiers, communautés, maîtrises, jurandes, corps, etc. Elle ne fait cependant pas consensus chez les historiens : Fanny Consandey, Robert Descimon, À propos des catégories sociales d'Ancien Régime, *Dire et vivre l'ordre social en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2005, p. 10-43.

3 Nous choisissons d'appeler « académies artistiques » les trois types d'institutions détaillés plus haut par souci de simplification terminologique.

faire, le propos sera centré sur les métiers de peintres et de sculpteurs qui sont communs aux corporations et aux institutions académiques⁴, étant entendu qu'un certain nombre d'artistes – qu'ils soient itinérants, religieux, marbriers, *etc.* – ne sont pas incorporés et exercent en dehors de tout cadre constitué. De Toulon à Perpignan, en passant par Marseille, Montpellier et en poussant jusqu'à Toulouse, se détachent des études de cas suffisamment diverses par la taille des villes dans lesquelles elles sont implantées, avec des héritages politiques, économiques ou culturelles variés, pour constituer un panel cohérent. L'intention n'est pas ici de dresser un état des programmes pédagogique, de détailler les réglementations, ni de proposer une étude sociologique des peintres et sculpteurs⁵. Il s'agit plutôt de réfléchir aux éléments qui ont rendu possibles le renouvellement des structures de formation, tout en analysant la survie de certains traits de la transmission des savoirs et la mutation de certains autres. Pour éclairer ces questions croisées, nous nous proposons, après une présentation historiographique du sujet, de tracer les grandes lignes de l'émergence puis de la prédominance des académies artistiques dans un contexte initialement « corporatif ». Cette approche permettra de réfléchir à la notion de « corps », à ses modalités de constitution et d'expression, pour enfin s'attacher à la question de la transmission des savoirs qui y est opérée, dans ses moyens et ses objectifs.

UNE HISTORIOGRAPHIE DISSOCIÉE

Sous l'Ancien Régime, nombre d'artistes et d'artisans⁶ travaillaient dans le cadre de métiers constitués, communément appelés « corporations ». Si l'historiographie s'est intéressée très tôt à ce phénomène par des ouvrages généraux s'attachant à

4 Il s'agit de dénominateurs communs, car des fluctuations existent entre les différentes villes : aux peintres et sculpteurs sont parfois adjoints les doreurs, les brodeurs ou encore les vitriers au sein de corporations, les architectes (civils et/ou navals) dans les institutions académiques.

5 Pour la question de la réglementation des métiers en général, se reporter à la publication récente : Philippe Bernardi, Corine Maitte, François Rivière, *Dans les règles du métier. Les acteurs des normes au Moyen Âge et à l'époque moderne*, Palerme, New Digital Frontiers, coll. Economic History Frameworks, n° 5, 2020.

6 Nous ne reviendrons pas sur la question de la définition de l'artiste et du flou qui l'entoure, ni de sa différenciation avec l'artisan d'art. Ce sujet a été largement repris et développé depuis les travaux de Nathalie Heinich (notamment dans Nathalie Heinich, « De l'apparition de l'artiste à l'invention des Beaux-Arts », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, janv-mars 1990, t. 37, p. 3-35). Pour une réflexion plus large sur les métiers, on peut consulter : William H. Sewell, *Gens de métiers et révolutions. Le langage du travail de l'Ancien Régime à 1848*, Paris, Aubier Montaigne, 1983, p. 35-42.

une étude globale des métiers à l'échelle d'un pays⁷ ou d'une cité⁸, il n'existe pas de synthèse spécifique portant sur les corporations des peintres et sculpteurs en France. Cette absence tient sans doute au caractère fragmentaire des sources, constituées de papiers corporatifs partiels voir inexistantes (rôles fiscaux, délibérations) et de documents indirects (*factums*, paiements de droits d'apprentissages, prix faits, etc.). Il est vrai qu'en province, les métiers de peintres et de sculpteurs restèrent majoritairement à la marge, d'autant plus qu'il ne s'agissait pas de métiers jurés, c'est-à-dire « réglés » par l'autorité municipale avec des statuts et des lettres patentes enregistrées en Parlement⁹. En contrepoint, Paris et sa corporation organisée en métier juré, apparaît comme un terrain de recherche privilégié, largement exploré de Jules Guiffrey (1840-1918) à Guy-Michel Leproux¹⁰. Dans son dernier ouvrage, paru en 2004, Antoine Schnapper (1933-2004) a, quant à lui, proposé une étude synthétique du métier de peintre dans le contexte parisien d'un large xvii^e siècle. Tout en montrant la vigueur des corporations en tant que cadre naturel d'exercice des métiers artistiques, il a démontré le chevauchement fréquent des statuts, notamment pour les « peintres du roi »¹¹.

Pour la bibliographie des académies d'art, le cas parisien – avec son Académie

-
- 7 Pour la France : Étienne Martin Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, 1897 (rééd. 1941); François Olivier-Martin, *L'organisation corporative de la France d'Ancien Régime*, Paris, Sirey, 1938; Émile Coornaert, *Les corporations en France avant 1789*, Paris, Éd. ouvrières, 1941; François Abel Poitrineau, *Ils travaillaient la France : métiers et mentalités du xv^e au xix^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1992; Steven Laurence Kaplan, *La fin des corporations*, traduit de l'américain par Béatrice Vierne, Paris, Fayard, 2001. Pour une mise au point historiographique, détaillant les différentes approches, consulter Philippe Minard, Corporations, dans Alexandro Stanziani, dir., *Dictionnaire historique de l'économie-droit : xviii^e-xx^e siècle*, Paris, L.G.D.J., 2007, p. 103-113. À consulter également : Bert De Munck, The political Culture of Work, dans Deborah Simonton, Anne Montenach, dir., *A cultural history of work. In the age of Enlightenment*, t. 4, London, Bloomsbury, 2019, p. 151-168.
- 8 On peut notamment citer : Simona Cerruti, *Naissance d'un langage corporatif. Identité citadine et métiers (Turin, xvii^e-xviii^e siècles)*, thèse de doctorat, Paris, EHESS (dir. Maurice Aymard), 1989; Bernard Gallinato, *Les corporations à Bordeaux à la fin de l'Ancien Régime*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1992.
- 9 François-Olivier MARTIN, *op. cit.*, p. 97-98, 206-207. Des études locales ont cependant permis de poser des jalons : Sylvie DUBOIS, *Métiers d'art et société au xviii^e siècle. L'exemple de Dijon*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011
- 10 Jules Guiffrey, *Artistes parisiens du xv^e et du xvii^e siècles : donations, contrats de mariage, testaments, inventaires, etc. tirés des insinuations du Châtelet de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1915; Guy-Michel Leproux, *La corporation parisienne des peintres et sculpteurs au début du xvii^e siècle, xvii^e siècle*, n°201, 1998-4, p. 649-668; *id.*, *La peinture à Paris sous le règne de François I^{er}*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, particulièrement les pages 21-28.
- 11 Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, éd. Gallimard, 2004.

royale de peinture et de sculpture – a de même été le centre de l'attention des chercheurs¹². Néanmoins la province ne fut pas oubliée et, dès le XIX^e siècle, des publications répondirent à la demande lancée par le gouvernement national pour une documentation des artistes et des institutions locales, à l'instar de la monumentale *Histoire documentaire de l'académie de peinture et de sculpture de Marseille* d'Étienne Parrocel (1817-1899¹³). Sans chercher à faire ici l'inventaire exhaustif des publications consacrées à ces institutions, il faut mentionner l'ouvrage d'Agnès Lahalle¹⁴ qui a permis de proposer une synthèse sur les questions de fondation et de pédagogie, tout comme les publications du programme ACA-RES qui s'intéresse depuis 2016 à la question de leurs réseaux¹⁵. Le *corpus* documentaire (correspondances, inventaires, délibérations, comptes-rendus etc.) est, là aussi, particulièrement inégal d'une institution à l'autre, résultat de l'activité variée des producteurs d'archives, ainsi que des aléas de la conservation.

Pour ce qui est de l'aire méridionale, les travaux de Joseph Billioud (1888-1963) sur Marseille¹⁶, de Jean Boyer (1914-2004) sur Aix-en-Provence¹⁷, de Guillaume Belhomme (?- ?) sur Toulouse¹⁸ ont ouvert la voie à une meilleure connaissance des corporations locales. Concernant les académies, il faut citer parmi les travaux les plus récents la thèse de Marjorie Guillin consacrée à l'Académie de

12 Il ne s'agit pas ici de retracer toute la bibliographie s'y rapportant. Il faut cependant citer la dernière publication de synthèse de Christian Michel, *L'académie royale de peinture et de sculpture*, Genève, Paris, Droz, 2012, qui clôt plus de trente années de recherche sur le sujet.

13 Étienne Parrocel, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Imprimerie Nationale, 2 tomes, 1889-1890. Cette masse documentaire est néanmoins difficilement exploitable aussi est-il nécessaire de revenir aux documents d'archives (Marseille, Bibliothèque municipale à vocation régionale, Ms 988, to. 1 à 19), mis en ligne en intégralité sur : <https://acares-archives.nakalona.fr/>

14 Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006. Pour une approche plus globale de la question, se rapporter à l'ouvrage de Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province: académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, 2 vols, Paris, éd. de l'EHESS, 1989.

15 Les résultats des recherches menées sur les réseaux des académies d'art dans le cadre du programme ACA-RES (Les académies d'art et leurs réseaux dans la France pré-industrielle), que je co-dirige avec Anne Perrin Khelissa, sont consultables sur <https://acares.hypotheses.org>

16 Joseph Billioud, Des confréries de Saint-Luc et académies de peinture de Provence, *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, xvii, 1940, 1^e trim., p. 65-75.

17 Jean Boyer, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1790)*, thèse présentée devant la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix-en-Provence le 2 mars 1970, Service de reproduction des thèses, Université Lille III, 1972.

18 Guillaume Belhomme, Des vitraux. Statuts des peintres verriers de Toulouse au xvii^e siècle, *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France*, t. 5, 1841-1847, p. 161-186.

peinture de Toulouse¹⁹, tout comme les expositions des musées de Marseille ou de Montpellier qui se sont saisies de la richesse patrimoniale de ces institutions²⁰. Il faut alors constater que ces publications, indispensables pour le sujet qui nous intéresse, n'ont pris que rarement en compte le double phénomène corporatif et académique. L'étude conjointe et diachronique proposée ici souhaite dépasser cette partition et permettre une meilleure compréhension des permanences et du renouvellement des cadres formatifs et d'exercice des métiers artistiques sous l'Ancien-Régime.

DES CORPORATIONS AUX ACADEMIES : UN LONG CHEMIN DE TRANSITION

Le cadre urbain, par l'importance et la variété de sa population, est l'espace le plus propice à l'établissement de structures qui participent à la mise en ordre et à la différenciation de la vie sociale, politique ou économique. Pour les artistes – peintres et sculpteurs – leur structuration au sein d'un « corps » défini ne fut pas systématique. Lorsqu'il se mit en place, ce ne fut qu'à une date relativement tardive par rapport aux autres communautés de métiers, et uniquement pour les villes les plus importantes : en 1506 à Toulouse, mais avec des statuts rédigés en 1641²¹ ; à Aix, la confrérie des peintres est mentionnée en 1492 mais les sculpteurs ne leur sont associés qu'en 1673²² ; à Perpignan, après une première tentative en 1630,

19 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 sous la direction de P. Julien et F. Sartre, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2013.

20 Luc Georget, dir., *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture. 1753-1793*, cat. exp., Marseille musée des Beaux-Arts, juin-octobre 2016, Paris, Somogy, Éditions d'art, 2016 ; Michel Hilaire, Pierre Stépanoff, dir., *Le Musée avant le Musée - La Société des beaux-arts de Montpellier (1779-1787)*, cat. exp., Montpellier, Musée Fabre, décembre 2017-mars 2018, Gand, Snoeck, 2017. Nous nous permettons également de renvoyer à : Émilie Roffidal, « Les réseaux des académies et des écoles d'art en Europe méridionale (1740-1820) : projet et perspectives de recherche », *Les Cahiers de Framespa* [En ligne], 17 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2014 : <http://framespa.revues.org/3120>; DOI : 10.4000/framespa.3120.

21 Guillaume Belhomme, *op. cit.*, 1841-1847, p. 161-186 ; Les statuts de la maîtrise sont conservés aux archives municipales de Toulouse (AM. HH 68, f°278, 1641).

22 Jean Boyer, *op. cit.*, 1972, p. 66-78 ; Nathalie Heinich, Académisation et provincialisation des carrières de peintres en Provence au XVII^e siècle, *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 45^e année, no. 6, 1990, p. 1304 ; Martine Vasselin, *Vivre des arts du dessin. France XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2007, p. 64 ; Émilie Roffidal, La confrérie des peintres, sculpteurs et doreurs, *Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2008, p. 92.

Figure 1 : François-Marius Granet, *Le Cours d'anatomie*, dessin à la plume et lavis, dernier quart du XVIII^e siècle – début XIX^e siècle, Aix-en-Provence, musée Granet, inv. 849.1.G.235



Crédit photographique : Musée Granet, Ville d'Aix-en-Provence.

elle est véritablement créée en 1698²³. Ces structures, souvent simples, pouvaient prendre la forme de confréries religieuses même si les pratiques dévotionnelles étaient en réalité réduites²⁴; la confusion lexicale fut d'ailleurs fréquente. Pour Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, dans la France du Sud, la confrérie l'emporta sur la corporation et la corporation ne se dota de statuts que tardivement²⁵. Y furent réunis des métiers divers se rattachant au large spectre de l'artisanat et des « arts visuels » : essentiellement les peintres, sculpteurs, graveurs, brodeurs et doreurs, avec parfois une partition du travail plus spécifique. Ce fut le cas à Toulouse où les sculpteurs eurent une position singulière puisqu'ils n'étaient pas formellement rattachés à la « confreyrie » des peintres, initialement constituée avec les peintres-verriers²⁶. Ils témoignaient plutôt d'une attraction vers la puissante corporation des menuisiers, tout du moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle qui voit le basculement des commandes vers des œuvres en marbre²⁷.

Ponctuellement et conjointement à l'existence des corporations, des tentatives de création d'organisations académiques ponctuèrent la seconde moitié du XVII^e siècle²⁸. Dès 1641 à Toulouse, le peintre Hilaire Pader (1607-1677), de retour de Rome, institua des cours de dessin en concurrence avec ceux dispensés dans la même rue Peyrolière par un autre peintre, Antoine de Troy (1608-1684)²⁹. En 1649 à Montpellier, ce fut le gouverneur François-Jacques d'Amboise comte d'Aubijoux (1606-1656) qui chercha à créer une académie en la confiant, sans

23 Julien Lugand, La réglementation des métiers de peintre, doreur, sculpteur et brodeur dans la province du Roussillon (1698-1727), Julien Lugand, dir., *Métiers et gens de métiers en Roussillon et en Languedoc XVII^e-XVIII^e siècles*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2009, p. 135-139.

24 C'est notamment le cas à Perpignan (*Ibid.*, p. 99).

25 Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, *Dieu pour tous et Dieu pour soi. Histoire des confréries et de leurs images à l'époque moderne*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 257.

26 Ce rapprochement entre peintres et verriers est également effectif à Paris : Guy-Michel Leproux, *Recherches sur les peintres-verriers parisiens de la Renaissance (1540-1620)*, Genève, Droz, 1988 ; « Vitrail et peinture à Paris sous le règne d'Henri IV », *Les Arts au temps d'Henri IV*, actes du colloque de Fontainebleau, 1992, Pau, 1992, p. 279-288.

27 Robert Mesuret, *L'âge d'or de la peinture toulousaine*, Paris, Musée de l'Orangerie, 1947 ; Jeanne Bayle, Les peintres-verriers toulousains au XVI^e siècle, *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, t. 65, 2005, p. 163-183.

28 C'est le cas notamment à Reims et à Bordeaux (Jean Charles Lorient, Académie ou école de dessin de la ville de Reims, *Travaux de l'Académie impériale de Reims*, t. 37, 1854, p. 218-245 ; Charles Braquehay, L'académie de peinture et de sculpture de Bordeaux, *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1878, p. 131-141 ; Jules Delpit, Établissement de l'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux, *Revue universelle des arts*, t. 10, 1859, p. 49-64, p. 88-103).

29 Daniel Dauvois, Introduction, dans Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, p. 10.

succès, au peintre Sébastien Bourdon (1616-1671) un des fondateurs de la toute nouvelle Académie royale de peinture et de sculpture de Paris; une nouvelle tentative en 1657 ne fut pas concluante³⁰.

À partir de novembre 1676, la promulgation de lettres patentes autorisant la fondation d'écoles académiques dans les différentes villes du royaume « où pourraient être instruits divers bons élèves » apporta un souffle nouveau. Réclamé par Colbert, ce texte prévoyait un dispositif centralisé sous la conduite et l'administration des officiers de l'Académie royale³¹. Il fut d'ailleurs convoqué par l'avocat toulousain, Bernard Dupuy du Grez (1639-1720) (fig. 2) dans son *Traité de la peinture* de 1699 pour promouvoir l'ouverture d'une véritable académie à Toulouse promise à un « succès merveilleux »³². Dépassant le discours rhétorique usuel, l'auteur y détaillait les modalités pratiques du programme pédagogique envisagé³³ en s'appuyant certainement sur sa propre expérience. En effet, il avait ouvert à ses frais en 1693, avec le peintre Antoine Rivalz (1667-1735) comme professeur, une école gratuite et publique de dessin. Après la mort de Dupuy, Rivalz ouvrit en 1727 sa propre école avec, fait nouveau, 400 livres de subvention municipale. Puis à la mort de Rivalz, ce fut son élève le nouveau peintre de l'Hôtel de ville, Guillaume Cammas (1698-1777) qui prolongea ses enseignements. L'institution, pourvue de statuts en 1746, fut pérennisée en 1751 par l'attribution de fonds publics³⁴. Dans le même temps, à Montpellier, une nouvelle tentative vit le jour en 1679 : avec le soutien financier des États du Languedoc, le Toulousain Jean de Troy (1638-1691) (fig. 3) créa une académie de peinture, sculpture, gravure et architecture mais qui ne survit pas à son décès. Il fallut attendre l'année 1738, pour que le projet soit relancé par le Montpelliérain Jacques Giral (1684-1749) de retour de Paris et de Rome. Son école fut reconnue par l'institution royale, où il avait été formé, ainsi que l'indique le procès-verbal du 4 avril 1738³⁵. Le passage par l'Académie royale de Paris – et l'expérience de l'exercice de la peinture et de la sculpture comme art libéral – fut souvent pour les artistes un déclencheur pour fonder des académies dans les provinces d'où ils étaient originaires. Ce fut le cas en 1705 du peintre Michel Serre (1658-1733),

30 Pour une synthèse de l'histoire de la Société des beaux-Arts de Montpellier et des tentatives de fondation antérieures, consulter Elsa Trani, La Société des beaux-Arts de Montpellier, *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

31 Louis Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 278-284.

32 Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture...*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2011, p. 68.

33 *Ibid.*, p. 125-129.

34 Marjorie Guillin, *op. cit.*, 2013, p. 105-106.

35 Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'académie royale de peinture et de sculpture*, t. 5, Paris, Baur, 1883, p. 238.

Figure 2 : Anonyme, *Portrait de Bernard Dupuy du Grez (1701-1750)*, huile sur toile, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 264.



Crédit photo : Toulouse, musée des Augustins

tout nouvel académicien³⁶, qui chercha à intéresser l'Académie royale à la création d'une école à Marseille conformément à ses privilèges. La requête, transmise par Mansard, n'eut cependant pas de suite³⁷. Cette tentative manquée constitue pourtant un témoignage intéressant de la volonté d'un artiste parfaitement intégré dans les cercles artistiques locaux – il est à la fois premier peintre des galères et syndic de la corporation des peintres et sculptures de la ville – de créer une nouvelle structure³⁸. Les sources d'archives ne mentionnent pas les motivations de l'artiste qu'il faut sans doute chercher à la croisée d'une expression savante et d'un exercice libre de l'art, d'un souci de distinction et de transmission en dehors des canaux contraints de la corporation, tout comme de la volonté de matérialiser un lien privilégié avec l'académie parisienne. De fait, l'appartenance à un corps de métier y est complètement tut, signe d'une volonté de rupture ou tout du moins de tournant dans le positionnement de l'artiste.

Dans ce processus d'aspiration académique, les années 1750 marquèrent un point d'étape. L'essentiel des peintres et sculpteurs avait acquis une forte conscience de la grandeur de leur art et ne se reconnaissait plus dans une pratique qualifiée alors de « mécanique ». Par ailleurs, des financements publics plus fréquents vinrent apporter une forme de pérennité aux académies locales. La fondation de l'Académie de peinture de Marseille en 1752 répondit à l'officialisation de celle Toulouse en 1751. L'espace méridional devint ainsi structuré par deux pôles dynamiques qui exercèrent une forte attractivité – tout à la fois centripète et centrifuge – vers d'autres espaces qu'ils soient provinciaux, parisiens ou étrangers. À l'échelle locale, Marseille et Toulouse constituèrent des relais efficaces vers des centres secondaires locaux : Aix-en-Provence (1765 et 1774), Montpellier, Bayonne et Pau (1779), Auch (1784) et Toulon (1786)³⁹.

36 Michel Serre est agréé le 6 décembre 1704 (Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, t. 3, Paris, Baur, 1880, p. 407-408).

37 Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux...*, t. 4, Paris, Baur, 1881, p. 6.

38 Marie-Claude Homet, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987, p. 21 ; Magali Théron, Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence, *Rives méditerranéennes*, no 56, 2018, p. 147-171. Pour la corporation des peintres et sculptures, consulter : AD. B.D.R, 353 E 131, f° 178 (10 mars 1692), f° 211 (19 mars 1692), f° 281 (17 avril 1692) ; AD. B.D.R, 390 E 253, f° 298 (6 mars 1692) ; Marseille, Archives municipales, FF 307, f° 228v° (13 juillet 1728).

39 Pour un bref historique et un point bibliographique sur chacune de ces académies d'art consulter : Émilie Roffidal, L'École de dessin d'Aix-en-Provence, *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017 ; Elsa Trani, *op. cit.*, 2017 ; Émilie Roffidal, L'École de dessin de Bayonne, *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en novembre 2019 ; Florie Valton, L'École de dessin de Pau, *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017 ; Florie Valton, L'École de dessin d'Auch, *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017. Pour une réflexion plus large, on peut se rapporter aux comptes rendus des journées d'étude du programme

Figure 3 : Jean de Troy, *Saint Pierre et saint Paul guérissant le paralytique*, 1687, huile sur toile, Montpellier, musée Fabre.



Crédit photo : libre de droit.

Dans le même temps, pour les communautés de métiers, les années 1750 furent une période contrastée, entre apogée numérique et montée en puissance des attaques, notamment de la part des physiocrates et des membres du groupe de Gournay. Les tensions dont elles firent l'objet trouvèrent leur expression la plus éloquente dans l'édit de Turgot enregistré au Parlement de Paris le 12 mars

d'ACA-RES : Anne Perrin Khelissa, Émilie Roffidal, *Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question*, *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art*, mis en ligne en avril 2017 ; Anne Perrin Khelissa, Émilie Roffidal, « Mobilité des artistes, dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges », *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.

1776 qui les supprimait, et dans l'édit de confirmation du 23 août 1776 qui les restaurait⁴⁰. L'année 1776 fut également une étape marquante puisque, à l'occasion de cette suppression-confirmation, fut affirmée la distinction entre l'exercice mécanique et libéral de l'art, renforcée par la *Déclaration* royale du 15 mars 1777. Elle établissait la liberté des arts et protégeait les artistes pour qu'ils « ne puissent, sous quelque prétexte que ce soit, être troublés ni inquiétés par aucun Corps de Communauté ou Maîtrise »⁴¹. Aussi, à partir de cette date, les corporations connurent une forte altération de leur champ d'action et dépérèrent⁴².

« FAIRE CORPS » : LES PEINTRES ET SCULPTEURS DANS LA CITÉ

Être membre d'un « corps » corporatif ou académique pour un artiste d'Ancien Régime signifiait faire partie d'une organisation collective régie par des statuts, qu'ils soient d'ailleurs ou non consignés⁴³. Le poids des corporations comme structures sociétales a fréquemment été surestimée et sans doute vaut-il mieux parler, suivant en cela Mathieu Marraud, d'un « exercice corporatif »⁴⁴. De ce fait, pour les métiers des peintres et sculpteurs, qui étaient seulement « réglés » et dont les fonctions restèrent souvent floues, l'organisation de la formation entre apprentis et maîtres apparaît fondamentalement structurante⁴⁵. Sur ce point, des analogies peuvent être marquées avec la partition entre professeurs (principaux ou secondaires) et élèves (de différentes « classes ») au sein des académies d'art.

40 Dans son article 34, l'édit précise ainsi les limites juridiques de la corporation, incluant les « sculpteurs en bâtiment, voitures & meubles, vernisseurs, doreurs sur bois, sculpteurs-marbriers ». L'importance de cet édit dans la tension entre corporation, académie de Saint-Luc et académie royale à Paris a été détaillée par Charlotte Guichard, Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3/2002, no 49-3, p. 54-68. Cet édit doit être également replacé dans un mouvement plus large de libération des arts : Corinne Maitte, Le réformisme éclairé et les corporations : l'abolition des arts en Toscane, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1/2002, no 49-1, p. 56-88.

41 Article 1 de la déclaration royale du 15 mars 1777.

42 Mathieu Marraud, *op. cit.*, 2010, p. 5.

43 Pour une approche théorique et générale de la métaphore corporelle, se reporter aux écrits de Jean Bodin et de Thomas Hobbes (Thomas Berns, Benoit Frydman, Généalogie de l'esprit de corps, dans Gilles J. Guglielmi, dir., *L'esprit de corps, démocratie et espace public*, Presses Universitaires de France, 2005, p. 157-181.

44 Mathieu Marraud, Corporatisme, métiers et économie d'exclusion à Paris, XVII^e-XVIII^e siècle, *Revue historique*, Presses Universitaires de France, 2019/2, no 690, p. 285.

45 Bert de Munck à partir du cas anversoise a pointé l'importance de définir la maîtrise : Bert de Munck, La qualité du corporatisme. Stratégies économiques et symboliques des corporations anversoises, XVI^e-XVIII^e siècles, *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 54-1, no 1, 2007, p. 116-144.

Dans l'un et l'autre cas, le « corps » devient pérenne par le processus de diffusion-réception des savoirs et des savoir-faire qui lie les générations d'artistes; il est également enrichie par la présence de diverses catégories – gardes et jurés pour les corporations, protecteurs, directeurs et amateurs pour les académies – qui viennent parachever une structure pensée de façon pyramidale. Du reste, ces différents niveaux d'intégration donnèrent aux corps corporatif et académique une épaisseur et un poids social. Ils facilitèrent la mise en place d'une parole collective, fruit de délibérations internes, transmise par des sujets désignés à cet effet auprès des représentants du pouvoir local et, particularité des académies, dans des échanges de sociabilités qui leurs étaient propres.

La parenté structurelle entre corporations et académies est également la marque d'ambitions et de stratégies de carrière partagées. La proximité sémantique des vocables de « professeurs », « recteurs » ou autres « syndics », employés dans l'un et l'autre cas, signent une aspiration commune, celle de relever de la dignité d'un art « libéral⁴⁶ ». Plus largement, ces différents échelons participent à la mise en place de normes « d'affichage ou de prestige⁴⁷ », où l'obtention d'un grade, d'un rang, d'une fonction constituait un moment fort de la vie institutionnelle. Pour l'individu qui était distingué, il s'agissait d'une consécration sociale et professionnelle qui intervenait par élection, au terme d'un processus de concours, de morceaux de réception ou de cooptation. La dimension publique de ces élévations en démultipliait d'ailleurs la portée : la « qualité » du cadre dans lequel la réception se déroulait – qu'il s'agisse d'accès à la maîtrise ou de remise de prix – apportait une valeur ajoutée, d'autant plus forte lorsqu'elle se déroulait à l'Hôtel de Ville. Elle apparaît comme un marqueur social particulièrement important pour les artistes qui ne faisaient pas partie des métiers les plus honorables de la cité, n'avaient pas accès aux charges consulaires et n'étaient pas de grands propriétaires comme l'a souligné Julien Lugand pour Perpignan⁴⁸. Par ailleurs, rares étaient les peintres et les sculpteurs de province à pouvoir compter sur une assise familiale prestigieuse ou aisée. Cet aspect est particulièrement vrai pour les

46 Ce processus est bien connu bien connue dans le cas de la communauté et académie parisienne de Saint-Luc (Jules Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, Archives de l'Art Français*, 1915, t. 9; Katie Scott, *Hierarchy, Liberty and Order : Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776)*, *Oxford Art Journal*, 1989, vol. 12, no 2, p. 59-70; Charlotte Guichard, *op. cit.*, 2002; Maël Tauziède-Espariat, *Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien régime*, *Revue Transversales du Centre Georges Chevrier*, octobre 2016 : <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/prodscientifique/Transversales.html>; Bruno Guilois, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse de doctorat d'histoire de l'art (dir. A. Mérot), Paris IV, Sorbonne Université, 2019).

47 Mathieu Marraud, *op. cit.*, 2019, p. 287.

48 Julien Lugand, *op. cit.*, 2009, p. 138.

membres des corporations, pour lesquels l'assimilation aux pratiques artisanales des doreurs et des brodeurs resta effective tout au long de la période.

Au demeurant, en avançant dans le XVIII^e siècle et la mise en place des académies de province, cette partition devint moins marquée et des glissements sensibles s'opèrent en province, dans la lignée de ce qui s'était déjà produit à Paris. Le recrutement social se modifia : en parallèle de la transmission du métier de père en fils, et ce même dans le milieu académique, émergèrent des artistes issus de groupes sociaux plus élargis, ayant un souci d'érudition et d'assimilation des codes du savoir-vivre en société. Le cas de Michel-François Dandré Bardon (1700-1783)⁴⁹, issu de la noblesse de robe aixoise, professeur à l'Académie royale de peinture de Paris et directeur de l'Académie de peinture de Marseille, paraît à cet égard exemplaire. Ce théoricien proluxe témoigne de la conception savante que les professeurs académiques avaient de leur art et de leur attachement à s'insérer dans un réseau académique.

L'identification comme « corps » passe également par la question budgétaire et fiscale. À ce titre, les corporations assuraient cette fonction forte de « corps intermédiaire » entre l'individu et l'état⁵⁰. Depuis les années 1690, conséquence directe du coût de la guerre de la ligue d'Augsbourg, la taxation royale sur les métiers obligeait les organisations embryonnaires ou très souples des corporations qui existaient jusque là à s'organiser⁵¹. À partir de 1707, la pression fiscale fut accentuée à cause de la guerre de Succession d'Espagne. La mise en place de la capitation dans les provinces contribua, par exemple, à la création du collège de Saint-Luc à Perpignan⁵². En Provence, l'ensemble des corps de métiers fut taxé à la fin du XVII^e siècle à hauteur de 150 000 livres, avec une contribution de 770 livres pour les peintres et sculpteurs d'Aix et de 600 livres pour ceux de Marseille. L'enjeu fut alors la répartition de ces impositions et, à Marseille, une

49 Daniel Chol, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'Apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987; Pierre Rosenberg, Michel-François Dandré-Bardon, *Cahiers du dessin*, n° 12, Paris-Wetteren, 2001; Laëtitia Pierre, *Enseigner l'art de peindre. L'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art (dir. D. Rabreau), Université Paris-I-Panthéon-Sorbonne, 2016; Gérard Fabre, Laëtitia Pierre, L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille : les hommes et leurs réseaux, *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art*, mis en ligne en octobre 2017.

50 Pierre Rosanvallon, *Les corps intermédiaires dans la démocratie*, cours au Collège de France, 2002; Alain Chatriot et Claire Lemercier, Les corps intermédiaires, dans *Dictionnaire Critique de la République*, Paris, Flammarion, 2002; Clotilde Druelle-Korn, dir., *Les corps intermédiaires économiques. Entre l'État et le marché*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

51 Antoine Schnapper, *op. cit.*, 2004, p. 96.

52 Julien Lugand, *op. cit.*, 2009, p. 27.

organisation en trois classes restituant une évaluation des capacités de chacun fut instaurée « par rapport à leur faculté et industrie eu égard à tous ce que de raison » et perdura une grande partie du XVIII^e siècle⁵³.

Les académies n'échappèrent pas à cette problématique et la correspondance entre l'Académie de peinture de Marseille et celle de Toulouse illustre la préoccupation de se soustraire à la taxation sur le 20^e de l'industrie et du commerce établie en 1749, qui se surajoutait par ailleurs au fluctuant 10^e de l'industrie. Anne-Marie Daignan d'Orbessan (1716-1796), secrétaire perpétuel de l'académie toulousaine, dans une lettre du 24 mai 1760, après avoir détaillé les frais relatifs à l'obtention des lettres patentes, donna les détails de l'exemption dont bénéficiait son institution par décision du conseil du 6 août 1754, ainsi que du droit de *commitimus*⁵⁴. La question fut alors de savoir si les académies de provinces réglaient *in globo* pour leurs membres, comme c'était le cas pour l'Académie royale de Paris⁵⁵, ou s'il s'agissait plutôt d'une capitation portée individuellement, ce que semble suggérer l'absence de documents d'archives attestant de l'existence d'un paiement institutionnalisé.

Aux taxations royales venaient s'ajouter les demandes de participation aux dépenses des villes qui, au-delà de l'enjeu financier, renvoyaient à la « dignité » du métier des peintres et sculpteurs. À Aix, cela concernait des frais de la Bravade de la Saint-Jean, tout comme des frais de patrouille et de garde⁵⁶. À Toulouse, en 1742, le sculpteur Marc Arcis (1652 ?-1739) (fig. 4), passé par l'Académie royale, se défendit de devoir participer à ces frais de milice car, écrivit-il, ce « seroit avilir un art que nos grands rois ont fait gloire de protéger ». Les échanges avec les capitouls de la ville devinrent si conflictuels qu'il choisit de s'en remettre au contrôleur général des finances, Philibert Orry (1689-1747). L'argumentaire fut placé sur le terrain de la défense des arts libéraux : « cette petite faveur, écrivit-il, en donnant de l'émulation aux élèves pour se rendre dignes de pareils privilèges, imprimeroit un certain respect à ceux qui n'ont jamais vu de différence du sublime de la Peinture et de la Sculpture avec les travaux mécaniques de l'ouvrier »⁵⁷.

53 Marseille, AMM, FF 307, f^o 228v^o, délibération du 13 juillet 1728, citée dans Émilie Roffidal, 2008, *op. cit.*, p. 92.

54 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 7, f^o 164, "[Lettre de d'Orbessan à l'Académie de peinture de Marseille, Toulouse, 24 mai 1760]," *collationné et mis en ligne dans Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, consulté le 17 octobre 2019, <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1074>.

55 Michel Serre conteste en 1727 son imposition de 30 livres « dans le rôle de l'Académie », car il paye à Marseille sa capitation (Anatole de Montaiglon, *op. cit.*, 1883, t. 5, p. 26).

56 AM Aix, HH 103, cité dans Joseph BILLIQUOD, *op. cit.*, 1940, p. 71.

57 Paris, A.N., O1 1907A, Lettre de Marc II et Antoine Arcis au contrôleur général des finances, 1742, renvoyée à l'intendant de Languedoc, Louis de Bernage et réponse de

Figure 4 : Marc Arcis, *Autoportrait*



Terre-cuite, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 205.

Crédit photographique : Toulouse, Musée des Augustins, photographie : Daniel Martin

De fait, il faut noter que l'essentiel des documents produits dans le contexte corporatif est à caractère revendicatif. Il est vrai que pour les corporations, qui cherchaient à mieux répartir les taxations diverses entre leurs membres, l'enjeu était de taille. Il était souvent nécessaire d'attirer vers soi des candidats à la maîtrise et, dans le même temps, de se prémunir contre les artistes exerçant en dehors de tout contrôle. Certains documents d'archives de la confrérie des peintres et sculpteurs de la ville d'Aix illustrent cette lutte contre la dispersion de l'activité

ce dernier, févr. 1743, transcrite dans Fabienne Sartre, La sculpture toulousaine dans la première moitié du XVIII^e siècle, *Société Archéologique du Midi de la France*, t. 61, 2001, p. 193.

artistique, ainsi que le montre l'accusation portée en 1786 contre un certain Mermoz. Ce dernier se défendit en assurant qu'il ne s'agissait pour lui que de l'activité d'un « amateur » qui s'« amuse parfois à peindre comme tant de messieurs dans cette ville font ». La terminologie employée renvoyait à l'amateurisme de la pratique, mais faisait aussi écho, comme l'a souligné Jean Boyer, aux amateurs académiciens⁵⁸. Cet exemple est révélateur de l'érosion généralisée du corps des peintres et sculpteurs et de la baisse numérique conséquente de ses membres inscrits à partir des années 1750. L'exercice du métier au sein de la corporation devenait moins attractif alors même que s'organisaient, de façon progressive et quasi systématique, de nouvelles institutions dévolues à la formation artistique et artisanale dans toutes les villes de France.

Le facteur humain est ici essentiel pour comprendre le glissement des corporations vers les académies. Les listes des noms des fondateurs et des premiers professeurs des académies permettent de réfléchir au jeu de mutation et de permanence, de liens et de ruptures alors en œuvre. À Toulouse, le sculpteur de retables Étienne Rossat (?-?), qui avait été inquiété par la confrérie des menuisiers dans les années 1730, rejoint dès 1746 la Société des beaux-arts dirigée par Guillaume Cammas. À Marseille, en 1752, ce sont huit membres du corps des peintres, sculpteurs, doreurs et miroitiers de la ville qui s'investirent pour fonder la toute nouvelle académie⁵⁹. À Aix-en-Provence, l'école fut fondée en 1765 par plusieurs artistes dont certains avaient quittés les rangs de la corporation : c'est le cas du peintre Claude Arnulphy (1697-1786), membre de la confrérie des peintres et sculpteurs dès 1716, trésorier à partir de 1731, syndic en 1744 et mentionné dans les délibérations jusqu'en 1759⁶⁰. Ce phénomène de chaîne qui liait corporations et académies par le biais des individus, s'estompa cependant autour des années 1770 : une génération était passée et une forme de distanciation s'installa alors entre les deux types de structure.

LA TRANSMISSION DES SAVOIRS : RENOUVELLEMENT DES MOYENS ET DES OBJECTIFS

Dans le cadre des métiers, la relation qui unissait l'apprenant à celui qui était en charge de sa formation échappait souvent à des contraintes écrites, soit qu'elle se

58 Jean Boyer, *op. cit.*, 1972, p. 67.

59 Il s'agit de Pierre Coste, Joseph-Antoine David dit David de Marseille, François Châteauneuf, Pierre Panon, Louis Pellegrin, peintres; Jean-Claude Bertrand, Claude Despeches, sculpteurs; Jean-Joseph Kapeller, peintre, géomètre et architecte (Gérard Fabre, De l'école académique de dessin à l'académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille, *Marseille au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 136, note 16).

60 Jean Boyer, *op. cit.*, 1972, p. 84.

déroula dans la sphère familiale, soit que la structure entre maître et apprenti resta informelle. Dans certains cas, notamment documentés pour le Roussillon, cette transmission donnait lieu à un droit d'apprentissage qui pouvait aller du simple au double, en fonction de l'ancienneté et du prestige du maître⁶¹. Les clauses du contrat étaient généralement peu précises et insistaient surtout sur l'assiduité demandée au postulant; cependant, il arrivait que mention soit faite de cours de dessin, voire d'écriture ou de mathématiques. La formation pouvait également s'effectuer dans plusieurs domaines par la fréquentation successive de l'atelier d'un peintre puis d'un sculpteur comme le montrent des exemples provençaux⁶². Ces ateliers comprenaient généralement un faible nombre de personnes, ce qui induisait un contact direct avec d'autres artistes et artisans relativement restreint d'un point de vue numérique. Aussi, au-delà du cadre familial primitif, qui pouvait s'élargir par le jeu des alliances matrimoniales, la mise en place des liens professionnels passait couramment par le mode de la sous-traitance ou de l'association ponctuelle. Quant au compagnonnage, il n'était pas obligatoire et, à Perpignan, il s'agissait d'une sorte d'entre-deux qui n'était pas nommé, avant l'accession à la maîtrise⁶³.

Avec l'apparition des académies d'art, la formation professionnelle se structura et gagna en visibilité. Qu'elles soient école de dessin, école académiques, académie de peinture ou société des beaux-arts, ces nouvelles institutions répondaient toutes à un souci de réforme de l'art et de l'artisanat. Cet objectif en apparence simple pouvait sembler antinomique puisque le but était de constituer à la fois un espace de liberté pour des artistes qui cherchaient à s'affranchir des métiers et un lieu d'instruction pour des artisans qualifiés, appelés à exercer un métier dans le cadre des manufactures. Dans l'un et l'autre cas, il était question de mettre en place des capacités professionnelles adaptées à leur objectif. Il est à noter que l'exercice « libre » de l'art n'exemptait pas totalement les artistes de contraintes, notamment l'assistance aux cours pour pouvoir concourir et l'obligation (même si parfois contournée) de produire une œuvre de réception pour être agréé. Les travaux d'Agnès Lahalle et de Renaud d'Enfert ont détaillé l'organisation et le contenu de ces enseignements, avec une répartition par classes, un système de contrôle continu et de concours dont le plus prestigieux était celui de Dijon, porte d'accès au voyage romain⁶⁴. Cet enseignement, loin de supprimer celui

61 Julien Lugand, *op. cit.*, 2006, p. 44.

62 Émilie Roffidal, *op. cit.*, 2008, p. 90.

63 Julien Lugand, *op. cit.*, 2006, p. 56.

64 Agnès Lahalle, *op. cit.*, 2006; Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003; Nelly Vi-Tong, Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon, *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.

dispensé dans les ateliers privés, vint plutôt s'y superposer (fig. 5). Il ne s'agit pas ici de nier la relation de concurrence qui pouvait exister entre elles, mais il apparaît que, dans un certain nombre de cas, la double formation répartie entre l'atelier et les cours du soir de l'académie était communément acceptée et valorisée⁶⁵. Elle répondait aux intentions pédagogiques, notamment formulées et théorisées par Antoine Ferrand de Monthelon et Jean-Baptiste Descamps à partir des années 1740⁶⁶ qui visaient le développement des manufactures et du commerce. À Marseille, un écrit du secrétaire perpétuel de l'académie, Étienne Moulinneuf (1706-1789) vante d'ailleurs les mérites de l'institution marseillaise qui, en mettant « le crayon et le pinceau à la main aux dessinateurs et aux peintres de manufactures de fayences et de porcelaine », a rendu « cette fabrication recommandable et précieuse dans toutes les parties du monde où elle est déjà connue⁶⁷ ». Cette « note récapitulative sur l'Académie de Marseille », qui doit être prise comme un document autocélébratif, est intéressante car elle reprend le *topos* développé depuis la fondation de l'académie : à savoir qu'elle est le lieu par excellence de la formation pour une production artistique, artisanale et manufacturière de qualité. À Toulouse, la volonté d'*utilitati publica*, affirmée dans la devise, se retrouve dans divers documents d'archives, notamment les cahiers de Louis de Mondran (1699-1792) qui évoquent un discours « très éloquent à la gloire du corps de ville » portant sur « l'utilité de l'établissement des écoles gratuites de dessein⁶⁸ ». La mention de ce discours prononcé en 1746, année même de la publication du texte d'Antoine Ferrand de Monthelon, rend compte de la généralisation de ces préoccupations didactiques. D'autres objectifs étaient également souvent sous-jacents, comme le souci d'occuper utilement la jeunesse pour lui éviter l'oisiveté et l'ignorance, suivant en cela les écrits de John Locke puis de Jean-Jacques Rousseau.

65 C'est le cas, par exemple, des faïenciers marseillais comme Honoré Savy : Émilie Roffidal, *De l'Académie de peinture et de sculpture à la production manufacturière de porcelaines. Intentions et réalités marseillaises autour d'études de cas : Honoré Savy et Jean-Baptiste de Bruny*, dans Aziza Gril-Mariotte, dir., *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 41-50.

66 Antoine Ferrand de Monthelon, *Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessein, Mercure de France dédié au roi*, mars 1746, p. 67-74 ; Jean-Baptiste Descamps, *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, Paris, Regnard, 1767.

67 AN, O/1/1933/B, dossier 6, doc. 64, "[Note récapitulative sur l'Académie de Marseille, [s.d.]]," collationné et mis en ligne dans *Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, consulté le 29 octobre 2019, <https://aca-res-archives.nakalona.fr/items/show/299>.

68 Toulouse, Institut supérieur des Arts de Toulouse, Inv. N° 13601, « Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse par M. de Mondran Doyen de ladite académie », [s.d.], 1^e cahier, f° 25-26 ; Marjorie Guillin, *op. cit.*, 2013, p. 104-109.

Figure 5 : Michel François Dandré-Bardon, *L'Atelier*, huile sur toile, Marseille, musée Grobet-Labadié, inv. GL 4276



Crédit photo : Marseille, musée des Beaux-Arts

En France, pour novateurs qu'ils soient, ces thèmes étaient déjà en germe lors de la mise en place des communautés de métiers. Dans son étude consacrée aux corporations bordelaises, l'historien du droit Bernard Gallinato rappelle que les édits royaux de 1581 et de 1597, qui prescrivaient l'établissement de professions jurées dans les villes où il n'y en avait pas, invoquaient « le bien du commerce et de l'industrie et la *commodité des affaires du roi*⁶⁹ ». Dès lors, était déjà présente la notion d'un bien commun, ou tout du moins l'idée d'une utilité sociale incarnée par le roi (avec des visées fiscales évidentes), ouverte à l'entité et à la personnification du commerce et de l'industrie⁷⁰.

Au demeurant, plus que dans le contenu pédagogique en tant que tel – hors la pose du modèle vivant réservée aux structures les plus importantes⁷¹ – la grande innovation des académies et des écoles de dessin de province est à situer du côté

69 Bernard Gallinato, *op. cit.*, 1992, p. 284.

70 *Edict du Roy, portant rétablissement du règlement general et statut, sur tous les arts & mestiers, etc., à Paris, par Federic Morel, Imprimeur ordinaire du Roy, 1598.*

71 Renaud d'Enfert, *op. cit.*, 2003 ; Agnès Lahalle, *op. cit.* 2006.

de la mutualisation des moyens, tant en terme de personnel que de support didactique. Les collectes de modèles peints, dessinés, gravés, moulés auprès des professeurs et des amateurs devaient permettre de proposer aux élèves un répertoire de formes qu'ils n'auraient jamais eu à leur disposition dans l'atelier d'un artiste⁷². À cela, l'organisation interne des académies – qui réunissait dans un même corps professoral des artistes, des architectes et des chirurgiens, côtoyant des amateurs, souvent hommes de lettres et de sciences – permettait de mobiliser des compétences variées, favorisant l'instauration d'une forme d'interdisciplinarité, tout comme l'acquisition de capacités professionnelles spécifiques. Enfin, la nouveauté des académies tient également à la formation continue qu'elles proposaient à leurs membres par le biais des assemblées où étaient lu et commenté des conférences et des ouvrages portant sur les savoirs théoriques et esthétiques, par des expositions où étaient proposé à l'examen les dernières productions académiques, fréquemment complétées par les fonds permanents des collections.

La Révolution française vit la disparition des structures corporatives et académiques en vertu de la loi d'Allarde (2-17 mars 1791), suivie de la loi Le Chapelier (14-17 juin 1791) et du décret du 8 août 1793. Prises dans un bouleversement sociétal général, corporations et académies, qui étaient pourtant bien distinctes les unes des autres, furent abolies au nom de leur statut commun de « corps intermédiaire » : « il n'y a plus que l'intérêt particulier de chaque individu et l'intérêt général. Il n'est permis à personne d'inspirer aux citoyens un intérêt intermédiaire, de les séparer de la chose publique par un esprit de corporation » affirma la loi d'Allarde. L'idée que nul ne devait se placer entre l'individu et l'état, largement inspirée de Jean-Jacques Rousseau et ardemment portée par l'abbé Sieyès (1748-1836)⁷³, leur fut d'autant plus fatale qu'elle rejoignait la rhétorique dominante du droit naturel à travailler librement. Pour les peintres et sculpteurs ce large mouvement de désincorporation prit une coloration spécifique en faisant

72 Anne Perrin Khelissa, Émilie Roffidal, Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII^e siècle. Un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir, *In Situ – Revue des patrimoines*, n° 43, 2021. Se reporter également à l'exposition virtuelle : *Participez à la vie des académies d'art... Portes ouvertes de 9 à 90 ans*, dir. Anne Perri Khelissa et Émilie Roffidal, mise en ligne juillet 2020 (<http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil>). Pour la constitution des collections toulousaines : Marjorie Guillin, *op. cit.*, 2013, p. 161-169 ; pour Marseille : Sylvain Bédart, Modèles parisiens. Un lot de figures académiques pour Marseille, *Marseille au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 159-185.

73 Sur le lien Rousseau-Sieyès, on peut notamment se reporter à Christine Fauré, Sieyès, Rousseau et la théorie du contrat, Pierre-Yves Quiviger, Vincent Denis, Jean Salem, dir., *Figures de Sieyès*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2008, p. 213-225.

écho à l'ancienne aspiration à un exercice libre de l'art, précédemment mobilisée pour la création des académies de province.

Leur abolition créa cependant un vide tant du point de vue formatif (en partie comblé par les cours de dessin au sein des Écoles centrales) que de la recherche de valorisation des artistes. Ce besoin de reconnaissance individuelle au sein d'institutions publiques, à corrélérer avec celui de l'obtention de ressources régulières, a certainement sa part dans la renaissance rapide des structures d'enseignement artistiques. Le rôle des individus, que nous avons souligné dans le phénomène d'aspiration des corporations vers les académies d'art, se retrouve de la même manière dans le passage des années révolutionnaires. De fait, les académies d'art renaissent souvent grâce à l'action d'anciens professeurs d'Ancien Régime sous la forme d'écoles municipales de dessin ou d'école des beaux-arts, structures qui connaîtront au XIX^e siècle un succès sans pareil. Du côté de l'artisanat d'art, l'échec du rétablissement des corporations, malgré des demandes récurrentes, est peut-être à situer du côté de la prise en charge par des privés de formations appliquées aux arts décoratifs, tout comme de la pérennisation de la transmission orale par des canaux moins visibles comme ceux du compagnonnage.

La fin du XVIII^e siècle qui témoigne d'une accélération de ruptures annonçant les révolutions sociales et industrielles du siècle suivant, semble bien être un marqueur de permanences économiques, politiques, mentales ou artistiques durables, dont il conviendrait d'étudier l'impact sur l'ensemble du territoire national voire européen pour en saisir toute l'importance et la diversité.