Réseaux et académies d'art au siècle des Lumières en province

Émilie Roffidal, Anne Perrin Khelissa, Lesley Miller, Hélène Rousteau-Chambon, Stéphanie Trouvé, Catherine Voiriot, Joëlle Raineau-Lehuédé, Maël Tauzède-Espariat, Gaëtane Maës, Flore César, et al.

▶ **To cite this version:**

Émilie Roffidal, Anne Perrin Khelissa (Dir.). Réseaux et académies d'art au siècle des Lumières en province. Centre allemand d'histoire de l'art / Université d'Heidelberg; arthistoricum.net, 2024, 978-3-98501-079-0. ⟨10.11588/arthistoricum.992⟩. ⟨hal-04320248⟩

HAL Id: hal-04320248

https://hal.science/hal-04320248v1

Submitted on 28 Oct 2024

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.

Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License

PASSAGES Online

Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province

sous la direction d'Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Réseaux et académies d'art

PASSAGES ONLINE 19

SÉRIE FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER

DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

FRAMESPA
France Amériques Espagne
Sociétés Pouvoirs Acteurs

UNIVERSITÉ TOULOUSE
Jean Jaurès

SMS
STRUCTURATIONS DES MONDES SOCIAUX

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.)

Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ;
les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse http://dnb.dnb.de.

Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0). La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
http://www.arthistoricum.net (Open Access).
URN : urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-992-7
DOI : https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992

Publié chez
Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024
arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany
https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint

Texte © 2024, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Christine Haller, Luise Wangler
Assistance : Philipp Hones
Relecture : Élisabeth Raffy
Mise en page et couverture : Björn Stüben

Couverture : Marie-Anne Perrache, *Portrait d'Antoine-Michel Perrache*, 1770–1775, huile sur toile, 68,5 × 85,5 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. A3138 (détail)
Illustration page 5 : Joseph Vernet, *Vue du port de Bordeaux, prise du château Trompette*, 1759, huile sur toile, 165 × 263 cm, Paris, musée du Louvre / musée nationale de la Marine de Paris, inv. 8302 (détail)
Illustration page 6 : Pierre-Jacques Volaire, dit le Chevalier Volaire, *Éruption du Vésuve et vue de Portici*, vers 1767, huile sur toile, 130,7 × 227,5 cm, Nantes, musée d'arts de Nantes, inv. 733 (détail, voir page 78, fig. 2)

ISSN (Print) : 2569-0949
eISSN : 2568-9649

ISBN : 978-3-98501-079-0 (couverture rigide)
e-ISBN : 978-3-98501-078-3 (PDF)

Sommaire

Remerciements *11*

Introduction générale
Le progrès par les arts : l'émergence du phénomène académique
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal *13*

Partie I
DYNAMIQUE DES RÉSEAUX INTERPERSONNELS ET INTERINSTITUTIONNELS

Introduction
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal *29*

L'École gratuite de dessin et la production textile à Lyon au XVIII[e] siècle : réévaluer l'utilité et l'application d'un enseignement
Lesley Miller *55*

L'École de dessin de Nantes, un creuset pour les architectes ?
Hélène Rousteau-Chambon *73*

Les cercles académiques bordelais dans la trajectoire du peintre Pierre Lacour (1745–1814)
Stéphanie Trouvé *87*

Les femmes académiciennes en province : l'exemple de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille
Catherine Voiriot *113*

Nicolas Ponce (1746–1831) : la trajectoire d'un graveur au sein des académies de province
Joëlle Raineau-Lehuédé *131*

Les artistes de Paris et les écoles de dessin provinciales :
les cas de Bordeaux, Reims et Rouen
Maël Tauziède-Espariat *149*

Enseignement du dessin et perspectives transnationales :
réflexions à partir du cas de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)
Gaëtane Maës *173*

Partie II
MOBILITÉ DES COLLECTIONS ET DES SAVOIRS ARTISTIQUES

Introduction
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal *189*

Les collections des écoles de dessin et des académies d'art
en province : entre intentions et institutionnalisation
Flore César *219*

Expositions de peinture et académies artistiques provinciales :
vers une structuration du marché de l'art
Pierre Marty *243*

Les collections pédagogiques des établissements de Reims,
Valenciennes et Dijon
Nelly Vi-Tong *257*

Le traité de sculpture d'Antoine-Michel Perrache (1726–1779)
à Lyon, ou la culture d'un professeur
Tara Cruzol *269*

Le « ciseau statuaire » et la sculpture académique à l'épreuve
du terrain. L'expérience montpelliéraine (1770–1800)
Fabienne Sartre *287*

Le rôle des académies des sciences et des arts dans la création et
l'essor du corps des ingénieurs du Languedoc
Catherine Isaac *301*

Des arts manufacturés aux beaux-arts :
l'importance des modèles romains et français
dans le développement des académies écossaises
Marion Amblard 317

Conclusion générale
Entre utopie et réalité des arts :
de l'échelle régionale à l'échelle mondiale
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal 335

Ouverture
Historiographie et linéaments des sociabilités des Lumières
Pierre-Yves Beaurepaire 341

Notices historiques des académies d'art
Flore César, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal 353

Carte des principales villes
avec une école de dessin ou une académie d'art 369

Sources manuscrites, imprimées et visuelles
des académies d'art
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal 371

Liste des publications ACA-RES 373

Bibliographie générale 379

Index des noms propres de personnes 403
Index des noms propres de villes 421

Crédits photographiques 425

Remerciements

Cet ouvrage vient conclure une recherche initiée en 2016 à laquelle plusieurs personnes ont apporté leur concours. Pour leur collaboration et leur soutien, nous tenons à remercier Markus A. Castor, Pascal Julien, Gaëtane Maës et Daniel Roche.

Nos remerciements vont aussi aux chercheurs associés au programme à l'occasion des trois journées d'étude, et à ceux qui y ont participé de manière ponctuelle : Adrián Almoguera, Sylvain Amic, Martine Azam, Gabriel Batalla-Lagleyre, Reed Benhamou, François Bessire, Alain de Bézenac, Sabrina Bineau, Mickaël Bougenières, Marianne Clerc, Natacha Coquery, Dominique d'Arnoult, Moïra Dato, Christian Desplat, Émilie d'Orgeix, Thomas Dumont, Adrien Enfedaque, Gérard Fabre, Louis Faivre d'Arcier, Miguel Faria, Luc Georget, Aude Gobet, Sonia Gomes Pereira, Marjorie Guillin, Théodore Guuinic, Taos-Hélène Hani, Craig Hanson, Nathalie Heinich, Valérie Huss, Candice Humbert, Morwena Joly, Arianne James-Sarazin, Pierre Jugie, Mehdi Korchane, Véronique Krings, Julie Lablanche, Jérôme Lamy, Dominique Massounie, Julien Mathieu, Christian Michel, Frédéric Morvan-Becker, Gaëlle Neuser, Céline Paul, Bénédicte Percheron, Maria Pia Donato, Olivier Quiquempois, Charlotte Riou, Hélène Rousteau-Chambon, Fabienne Sartre, Philippe Sénéchal, Marlen Schneider, Hugo Tardy, Maël Tauzième-Espariat, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Elsa Trani, Emmanuel Watteau et Hannah Williams.

Nous avons par ailleurs plaisir à remercier les chercheurs masterants, doctorants et jeunes docteurs ayant effectué des missions : Lucas Berdu, Loïc Cabrita, Pierrick Coquil, Tara Cruzol, Pierre Gautier, Émilie Ginestet, Mathilde Legeay, Héloïse Margalida, Pierre Marty, Manon Migot, Laëtitia Pierre, Annelise Rodrigo, Mathilde Roy, Caroline Ruiz, Florie Valton, Adèle Verdier et Alexandra Woolley.

Pour leur soutien lors d'étapes importantes du programme, nous sommes reconnaissantes à Guillaume Cabanac pour son expertise technique et méthodologique sur l'analyse de réseaux ; Michel Grossetti, concernant l'aspect épistémologique des réseaux en SHS ; France Nerlich et Juliette Trey pour leur confiance dans le cadre de la Carte Blanche de l'INHA pour l'histoire de l'art en région, ainsi qu'Antoine Courtin.

Pour leur implication dans plusieurs missions réalisées pour le programme de recherche ACA-RES sur *Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle*, nous remercions chaleureusement Clémentine Souchaud, ainsi que Flore César qui a également participé à la réalisation de cet ouvrage.

Le livre a bénéficié des lectures avisées de Pascal Julien, Christian Michel, Gaëtane Maës, ainsi que des conseils de Basile Baudez, Jan Blanc, Charlotte Guichard et Céline Ventura. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre reconnaissance.

Enfin, cette recherche et la publication n'auraient pu se dérouler sans les soutiens institutionnels et scientifiques suivants :

– Soutiens institutionnels et financiers du programme ACA-RES :
Laboratoire FRAMESPA-UMR 5136 CNRS ; Labex Structuration des Mondes Sociaux de l'Université de l'Université Toulouse-Jean Jaurès ; Centre allemand d'histoire de l'art, Paris ; Maison des Sciences de l'Homme de Toulouse ; Département d'histoire de l'art de l'Université de l'Université Toulouse-Jean Jaurès.

– Comité scientifique du programme ACA-RES :
Nicolas Adell, Martine Azam, Basile Baudez, Pascal Bertrand, Olivier Bonfait, Charlotte Guichard, Michel Grossetti, Michèle-Caroline Heck, Nathalie Heinich, Pascal Julien, Thomas Kirchner, Gaëtane Maës, Véronique Meyer, Christian Michel, Lesley Miller, Olivier Raveux, Martine Regourd, Daniel Roche.

Frontispice page 10: Joseph Vernet, *L'Entrée du port de Marseille (au premier plan J. Vernet dessinant)*, 1754, huile sur toile, 165 × 263 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 8293 (détail)

Le progrès par les arts : l'émergence du phénomène académique

Introduction générale

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

« Écrire l'histoire c'est admettre la coexistence des contraires, c'est reconnaître la vie foisonnante et multiple » : cette affirmation de Daniel Roche à propos des académies scientifiques et littéraires, qui conclue sa somme consacrée au *Siècle des lumières en province*[1], se vérifie avec acuité au sujet des institutions artistiques de la seconde moitié de ce siècle. Ouvrir le dossier de celles-ci conduit le chercheur à accepter d'être en prise avec des réalités mouvantes, parfois contradictoires, qui tracent des histoires complexes parcourues d'intentions, d'ambitions ainsi que de réalisations et de mises en application nuancées, voire contrastées. L'enjeu, en dépassant ces difficultés, est de mieux comprendre la vie artistique, culturelle, mais aussi politique et socio-économique d'un pays en considérant l'intégralité du territoire français, ou tout du moins du territoire urbanisé. « La » province, souvent nommée et identifiée de manière globale au regard de « la » capitale, s'avère plurielle, héritière d'histoires variées. Les créations d'institutions artistiques s'en ressentent. De grandes lignes de force peuvent être identifiées qui, à côté de la densité de la vie parisienne, tracent la richesse des provinces, leur montée en puissance et leur stabilisation au cours de la seconde moitié du XVIII[e] siècle[2]. Ainsi participent-elles du mouvement académique qui se répand dans l'Europe des Lumières, dans les grandes capitales comme dans les villes en région.

1 Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, 2 vol., t. 1, Paris 1978, p. 394.

2 Citons, entre autres, Maurice Bordes, *L'administration provinciale et municipale en France au XVIII[e] siècle*, Paris 1972 ; Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris 1999 ; et pour un cadrage plus général, Pierre-Yves Beaurepaire, *La France des Lumières, 1715-1789*, Paris 2011. Le phénomène avait également été souligné par Françoise Chotard, *La circulation de l'information littéraire et scientifique en Europe entre 1710 et 1792, d'après les Nouvelles Littéraires du Journal des Savants*, thèse inédite, Université d'Orléans, 2015, p. 359–361.

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Le progrès par les arts : l'émergence du phénomène académique - Introduction générale », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 13–24, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18969

Chronologie et définition du champ d'action

Ce phénomène, pour les institutions artistiques, en germe depuis de nombreuses décennies, avait été précédé d'une première vague de tentatives de créations à partir des années 1640, donnant lieu à l'émission de lettres patentes promulguées en novembre 1676[3]. Intitulées « Règlement pour l'Établissement des écoles académiques de Peinture et de Sculpture dans toutes les villes du royaume où elles seront jugées nécessaires », elles affirmaient officiellement la protection du surintendant des Bâtiments du Roi et l'autorité des officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture[4]. À sa suite, des artistes multiplièrent les propositions : le peintre Thomas Blanchet à Lyon dès 1676[5], le peintre Jean Hellart et le sculpteur Isaac de La Croix à Reims en 1677[6] ; à Toulouse le peintre Antoine Rivalz, l'avocat Bernard Dupuy du Grez puis Guillaume Cammas portèrent plusieurs projets[7], comme ce fut le cas à Montpellier[8] sous l'impulsion du peintre Jean de Troy puis de Jacques Giral[9]. À la mort des fondateurs, les ambitions s'étiolèrent, si bien que les écoles et les académies créées dans les années 1740 semblent relever d'une nouvelle impulsion. Dans le même temps, les manufactures, qui avaient été fondées sous le ministère de Colbert, devaient répondre à une clientèle plus nombreuse et davantage exigeante sur la qualité des produits[10]. Un besoin d'ouvriers qualifiés, aptes à suivre la mode du luxe et du semi-luxe, se faisait sentir sur l'ensemble du territoire. Aussi, les textes fondateurs et programmatiques des institutions attestent d'une attention soutenue à leur égard. À Grenoble en 1749, par exemple, la création de l'école de dessin devait servir au large champ des métiers liés aux manufactures et à la décoration :

3 Ces documents se situaient dans la lignée des premières lettres patentes des académies littéraires, celles d'Arles (1668) et de Soissons (1674) ; Roche, 1978 (note 1), p. 19.

4 Paris, AN, O/1/1933/A, dossier 8, doc. 2, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/10 [dernier accès : 16.02.2023] ; jadis édité dans Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*, Paris 1861, p. 278–280.

5 Voir Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

6 Voir Nelly Vi-Tong, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/vi-tong-2019-1.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

7 Voir Fabienne Sartre, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/sartre-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

8 Voir Elsa Trani, « La Société des beaux-Arts de Montpellier », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017-.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

9 Pour un point sur cette première vague de fondation dans la France méridionale, avec la bibliographie afférente, voir Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques », dans *Rives méditerranéennes* 62, 2021, URL : https://doi.org/10.4000/rives.8603 [dernier accès : 16.02.2023].

10 Voir notamment Philippe Minard, *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*, Paris 1998.

> Sans lui [le dessin] l'Orfévrerie, la Menuiserie, la Serrurerie, l'Ébénisterie, la Gravure sur les métaux, le Ciseleur, le Brodeur, *etc.* n'enfantent que des formes barbares supplice de tout œil sensible au beau [...] on voit le bon goût étendre son empire sur les ouvrages les plus communs, et à ces formes désagréables succéder des contours plus corrects et plus gracieux. Enfin c'est de la perfection des ouvrages que dépendent le soutien et l'augmentation des Manufactures[11].

Le but principal des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII^e^ siècle était bien de répondre à ces attentes, tout comme le développement du marché de l'art incitait artistes et amateurs à se cultiver et à maitriser les principes élémentaires d'un jugement esthétique assuré.

Les années 1740 furent celles de la concrétisation des fondations artistiques. Les villes de Rouen[12] et Bordeaux[13] s'engagèrent les premières et furent suivies, notamment par Reims, Beauvais ou Toulouse dans les années 1750 jusqu'à atteindre une soixantaine d'institutions à la fin de l'Ancien Régime[14]. Notre limite chronologique s'arrête en 1795 sous le Directoire, soit au moment où les écoles centrales sont créées avec des classes de dessin[15].

---

11 Grenoble, AM, GG 240, *École publique de dessein établie à Grenoble*, publié dans Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard, 1712–1794, peintre dauphinois*, Grenoble 1995, p. 181. Voir Candice Humbert, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/humbert-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

12 Voir Aude Gobet, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/gobet-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

13 Voir Lucas Berdu, « L'École de dessin et l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/berdu-bordeaux-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

14 Sur l'histoire de ce phénomène, les ouvrages de référence restent Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940 (trad. fr. Paris 1999) ; Reed Benhamou, « Art et utilité : les écoles de dessin de Grenoble et de Poitiers », dans *Dix-huitième siècle* 23, 1991, p. 421–434 ; Id., « L'éducation artistique en province : modèles parisiens », dans *Le progrès des arts réunis, 1763–1815 : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, éd. par Daniel Rabreau et Bernard Tollon, actes, Bordeaux, CERCAM, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail-Toulouse II, Centre d'études méridionales, CNRS, 1989, Bordeaux 1992, p. 91–99 ; Reed Benhamou, « Public and private art education in France, 1648–1793 », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, t. 308, 1993, p. 1–182 ; Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850)*, Paris 2003 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e^ siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques*, Rennes 2006. Voir également sur la question des fondations *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/actes-des-journees-detude-1 [dernier accès : 16.02.2023].

15 C'est à la veille du Directoire, le 25 octobre 1795, que la Convention crée les écoles centrales à raison d'un établissement pour 300 000 habitants.

L'importance du phénomène amena l'un des associés libres puis amateur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Henri van Hulst, à rédiger un mémoire sur « les écoles académiques établies dans nos villes de province » qu'il présenta en assemblée le 28 juillet 1753[16]. Il posait ainsi une assise historiographique et juridique, en rappelant les exemples précédents de Lyon, Reims, Bordeaux, au moment même où l'Académie de Marseille réclamait la protection de l'Académie de Paris[17]. La question entendait surtout clarifier l'autorité des Bâtiments du roi et la suprématie de l'institution parisienne en matière d'enseignement artistique. Du reste, il apparaît que la majorité des établissements provinciaux fonctionna en dehors du cadre prévu par les lettres patentes de 1676, et qu'elle se tint à l'écart des réformes lancées par le comte d'Angiviller à partir de sa nomination en 1774 et aboutissant aux nouveaux statuts de l'Académie royale de Paris de 1777[18]. Peu obtinrent une affiliation officielle et ce sont surtout les municipalités et les États qui furent leurs interlocuteurs principaux au moment de leur fondation pour fixer règlements et financements, comme tout au long de leur existence. Ceci est à mettre en lien avec le statut et le fonctionnement des différentes provinces. Les pays d'États (Languedoc, Provence, Dauphiné et Bourgogne), ainsi que les villes parlementaires manifestaient une mise à distance, voire une contestation du pouvoir monarchique qui se traduisait également à l'endroit de l'organisation des arts[19]. Les écoles provinciales traversèrent en 1776 les aléas de la réforme de Turgot concernant les corporations avec lesquelles elles entretenaient un lien étroit[20]. Elles jouèrent un rôle précurseur dans le processus de multiplication de l'enseignement du dessin. L'apparition à Paris d'écoles semblables instaura un jeu d'émulation : l'École des Arts de Jacques-François Blondel, dont le projet est mentionné une première fois en 1742, puis en 1747 et 1754[21] ; l'École des ponts et chaussées en 1747[22], puis l'École royale

16 Henri Van Hulst, « Mémoire sur les écoles académiques établies dans nos villes de province, lu le 28 juillet 1753 », dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 6 vol., t. VI.1, Paris 2015, p. 165–175. Concernant Hulst, voir l'introduction dans ibid., t. V.1, Paris 2012, p. 20–21.

17 Voir Gérard Fabre et Laetitia Pierre, « L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/fabre-pierre-2017-1.pdf [dernier accès : 04.10.2022].

18 Sur ce lien avec l'Académie royale de peinture et de sculpture et le rappel des modifications de statuts, Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648–1793). La naissance de l'école française*, Genève 2012, p. 122–132.

19 Beaurepaire, 2011 (note 2).

20 L'édit de Turgot du 12 mars 1776 supprima les corporations, avant qu'elles ne soient restaurées le 23 août 1776. La suppression définitive fut actée au terme d'un long processus : le décret d'Allarde, portant sur la liberté du commerce et de l'industrie (2–17 mars 1791), la loi Le Chapelier des 14–17 juin 1791, et enfin le décret du 8 août 1793.

21 Sur cet enseignement, voir la « Lecture d'une lettre de Jacques-François Blondel » le 28 juin 1754 dans Lichtenstein/Michel, 2015 (note 16), p. 359–360 ; Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel architecte des Lumières*, Paris 2018, p. 121–164.

22 Sur Antoine Picon, *L'invention de l'ingénieur moderne : l'École des Ponts et Chaussées, 1747–1851*, Paris 1992.

gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier[23], en 1766, s'imposèrent dans le paysage pédagogique. Elles proposaient des leçons pratiques et théoriques, qui eurent pour ces dernières un véritable écho en France, du fait des publications de leurs fondateurs. L'école royale de dessin amena à sa suite certaines institutions provinciales à ajuster leur enseignement vers une application toujours plus directe aux arts manufacturés, et à entretenir des liens avec Bachelier, pour des conseils et des livraisons de planches de modèles.

Outre ces aspects juridiques et chronologiques, les institutions provinciales délimitaient leurs champs d'action à travers des titulatures et des domaines de compétences modulables. Les vocables expriment des réalités structurelles variées : école de dessin, école de sculpture, école académique, Société des arts, Académie des arts, académie de peinture et de sculpture, académie royale de peinture et de sculpture ; l'architecture est parfois mentionnée, qu'elle soit civile ou navale. Nous nommons ce corpus « académies d'art », sachant que la dénomination recoupe trois modèles possibles[24] :

– Dans le premier, les arts étaient envisagés de façon indépendante. Ces « académies » ou « sociétés » se distinguaient des autres académies dévolues aux sciences et aux belles-lettres dans la même ville. Elles possédaient un corps enseignant, supervisé par un directeur, des élèves nombreux ainsi qu'un corps d'amateurs qui œuvraient pour son développement. Strasbourg[25], Valenciennes[26], Toulouse, Marseille, Montpellier et Bordeaux appartenaient à ce groupe.

– Le deuxième modèle peut être défini comme « mixte ». Il s'agissait d'académies associant les « arts » aux sciences et belles-lettres. Une école de dessin pouvait y assurer des enseignements en direction des beaux-arts et des arts manufacturés qui favorisaient un volet théorique nourri de discours et des débats. C'est le cas à Rouen, Lyon, Dijon[27], Besançon[28].

23 Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004. Un travail est actuellement en cours par Anne Perrin Khelissa sur les écrits de Jean-Jacques Bachelier et ses contemporains.

24 Cette répartition a déjà été expliquée dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Académies et écoles d'art : typologie et chronologie des institutions », dans *Les papiers d'ACA-RES*, accessible sur le site du programme, 2020, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/03/Perrin-Khelissa-Roffidal-2020a.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

25 Voir Flore César, « Les écoles de dessin de Strasbourg », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/cesar-strasbourg1-2021.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

26 Voir Gaëtane Maës, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-valenciennes-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

27 Voir Nelly Vi-Tong, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

28 Voir Julie Lablanche, « L'enseignement des arts à Besançon au XVIII[e] siècle », dans *Les papiers d'ACA-RES,*

– Enfin, les écoles de dessin non rattachées à des académies constituaient le troisième groupe. Elles étaient localisées dans des villes de taille plus modeste et fondées par un ou deux individus. Elles concentraient une activité unique d'enseignement et constituent la majorité du corpus étudié avec, entre autres, Lorient, Douai, Poitiers[29], Nantes[30], Pau[31], Auch[32], Macon[33], *etc.*

En dépit des questions de configuration et d'échelles, la matrice commune reste l'enseignement du dessin, dans sa forme la plus simple, jusqu'aux développements de la peinture, sculpture et architecture, conçues seules ou en rapport avec les sciences et les techniques. Autre intention partagée, celle d'assumer pleinement une finalité sociale et culturelle, cimentant des pratiques mondaines autant que charitables. Le dessin apparaît ainsi comme le catalyseur d'un projet sociétal fort qui structure des réseaux de différentes intensités mais, quoi qu'il en soit, qui regroupe des acteurs du champ artistique aussi bien que culturel et politique. C'est à cette place spécifique de l'art, qui dépasse celle des carrières individuelles ou des collections particulières, que nous nous intéressons. Ce placet de l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse rend compte de ce large spectre :

> [...] notre constitution réunit deux avantages dans l'ordre public, l'un de rassembler en corps académique un certain nombre de citoyens distingués dont l'exemple et les recherches ne peuvent que contribuer à faire fleurir les arts et l'autre d'en donner des leçons publiques et gratuites à tout venant. C'est-à-dire que nous sommes à la fois académie et collège [...][34].

Brefs historiques, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/09/lablanche-2019-2.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

29 Voir Sabrina Bineau, « L'École royale académique de peinture, architecture et sculpture de Poitiers », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/bineau-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

30 Voir Mathilde Legeay, « Les écoles de dessin de La Rochelle », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/01/legeay-la-rochelle-2018.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

31 Voir Florie Valton, « L'École de dessin de Pau », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/valton-pau-2017.pdf [dernier accès : 24.02.2023].

32 Voir Florie Valton, « L'école de dessin d'Auch », dans *Les papiers d'ACA-RES*, Brefs historiques, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/valton-auch-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

33 Voir Pierre Gautier, « L'École gratuite de dessin de Mâcon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/09/gautier-macon-2018.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

34 Toulouse, Bibliothèque d'Étude et du Patrimoine, Ms 3926, *Placet de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, aux États de la province sur plusieurs objets de dépense*, 1765.

Héritage et nouveauté de la recherche

Dans le cadre de cette approche particulière, d'un point de vue historiographique tout autant que méthodologique, nous avons souhaité, non pas isoler les lieux où s'enseignent et se discutent les arts, mais bien au contraire les embrasser à la croisée des disciplines et des ambitions, tels qu'ils l'étaient dans la société du temps. L'optique est donc plutôt d'observer à quels endroits et de quelles manières les arts pouvaient intervenir dès le plus jeune âge pour des apprentis artistes au sein des écoles, mais aussi au cœur de cercles constitués d'esthètes, aux côtés des savants et des littéraires qu'ils côtoyaient. Cette approche ample n'apparaît pas dans la bibliographie consacrée aux académies et aux écoles de dessin. Certes les travaux de Nikolaus Pevsner, Reed Benhamou, Agnès Lahalle ou Renaud d'Enfert[35] restent des références fondamentales pour comprendre les contextes et les développements d'un enseignement du dessin articulé entre beaux-arts et arts appliqués, mais ces auteurs privilégient l'aspect pédagogique. L'échelle européenne présente dans le premier ouvrage ouvre des perspectives dont s'emparent les livres suivants et qui permet de saisir les motivations culturelles et économiques de l'éclosion des établissements. Cette échelle européenne investie à l'aune d'un nouveau regard sur l'histoire des régions au XVIII^e^ siècle, hormis les travaux de Gaëtane Maës, reste rare ou ponctuelle. Pascal Griener l'avait pourtant appelé de ses vœux en 2008 dans sa préface à la revue *Studiolo*, intitulée « Pour une histoire de l'art régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode »[36].

Depuis le XIX^e^ siècle, les contributions monographiques, souvent appuyées sur un matériel documentaire dense et spécialisé, ont été nombreuses. La plupart gardent un caractère confidentiel du fait de leur parution dans des revues locales[37]. Des études de cas continuent d'être menées et connaissent un vrai regain d'intérêt ces dernières années, notamment dans le cadre des travaux universitaires[38]. Le programme ACA-RES sur

35 Pevsner, 1940 (note 14), Benhamou, 1991 (note 14), p. 421–434, id., 1992 (note 24), p. 91–99, id., 1993 (note 14), p. 1–182, Lahalle, 2006 (note 14), D'Enfert, 2003 (note 14) ; Voir également Christophe Henry, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e^ siècle », dans *Perspective. La Revue de l'INHA* 2, 2008, p. 271–278.

36 *Studiolo* 6, 2008, p. 13–15.

37 Il s'agit de contributions dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, ou alors d'articles jadis parus dans les revues de la *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements* ou la *Réunion des sociétés savantes des Départements* ou encore de publications plus locales comme la *Revue de la Société dunkerquoise d'Histoire et d'Archéologie, Mémoires de la Société des sciences de Lille, etc.*, dont plusieurs se trouvent disponibles sur le site du programme ACA-RES dans la *Bibliothèque numérique ACA-RES*. Elles suivent l'impulsion donnée par Charles-Philippe de Chennevières sur l'art en province ; voir notamment Philippe de Chennevières, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris 1847–1854.

38 Rappelons Marianne Clerc, Clerc, 1995 (note 11) ; Aude Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e^ siècle : artistes et académiciens au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007 ; Frédéric Morvan-Becker, *L'École gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII^e^ siècle*, thèse inédite, Université Paris VIII-Saint-Denis, 2010 ; Gaëtane Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au Siècle des lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715–1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016 (issu d'un mémoire d'HDR) ; et, plus

Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle, à travers les journées d'études, les missions documentaires et ses publications, a d'ailleurs accueilli et diffusé ces recherches, en particulier celles des doctorants et de jeunes docteurs tels que Marjorie Guillin, Nelly Vi-Tong, Flore César, Julie Lablanche, Candice Humbert, Pierre Marty, Maël Tauzième, Moïra Dato, ou encore Théodore Guuinic[39]. Ces thématiques des institutions artistiques, déjà présentes aux origines de l'histoire de l'art, restent un axe majeur de recherche, réinvesti par de nouvelles approches. Des expositions ont également vu le jour récemment, à Marseille, Montpellier et Lyon[40].

Compte tenu de cette bibliographie, et de notre volonté de couvrir l'entièreté du territoire, il a donc fallu s'inscrire dans les deux échelles, celle de la macro-histoire et celle de la micro-histoire. Pour cette dernière, en dépit de la richesse bibliographique, il restait à mettre au jour de nouveaux documents d'archives et à éclaircir les histoires de certaines institutions. L'approche micro, factuelle et prosopographique, était aussi pour nous une manière de rester au cœur de notre pratique historienne, à la recherche de sources premières, documents inédits ou séries jamais traitées de façon intégrale. Sans développer ici un point synthétique que nous reportons en annexe, relevons que l'intégralité du fonds « Académies provinciales » des Archives nationales, ou celui consacré à l'institution marseillaise conservé à la Bibliothèque municipale à vocation régionale sont désor-

récemment, 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 inédite, Université Toulouse – Jean Jaurès, 2013 ; Nelly Vi-Tong, *Les académies de l'école de dessin de Dijon. Dessiner le modèle humain en France au XVIII^e siècle*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2020.

39 Flore César, *Collectionnisme et curiosité à Montpellier, de la Renaissance à l'aube de la Révolution*, thèse inédite, Université Paul Valéry Montpellier, 2013 ; Candice Humbert, *L'élaboration d'une culture artistique régionale : Grenoble et ses artistes de 1796 à 1853*, thèse inédite, Université Grenoble Alpes, 2016 ; Julie Lablanche, *Éloges inédits de l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon (1752–1789)*, thèse inédite, Université de Franche-Comté, 2017 ; Pierre Marty, *Louis de Mondran (1699–1792) et les arts, parcours d'un homme influent entre Toulouse et Paris*, thèse inédite, École pratique des hautes études, 2019 ; Maël Tauzième, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de peinture et de sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751–1791)*, thèse inédite, Université de Bourgogne Franche-Comté, 2021 ; Moïra Dato, *Marketing Strategies and Fashion Supremacy : the Commerce of Lyonnais Silks in Italy at the 18th Century*, thèse inédite, European University Institute de Florence, en cours ; Théodore Guuinic, *Faire école en temps de crises. Héritages architecturaux et réinvention des modèles à Montpellier et dans le Midi méditerranéen (XVIII^e–XX^e siècle)*, thèse inédite, Université Paul Valéry Montpellier, 2021.

40 *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture (1753–1793)*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016 ; *Le musée avant le musée. La Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand 2017 ; *Au service de la ville. L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (1700–2020)*, cat. exp. Lyon, Archives municipales, Lyon 2021. Plus récemment encore, l'exposition du musée des Beaux-Arts d'Orléans consacrée à Jean Bardin dédiait une partie à l'école de dessin de la ville ; voir Nicolas Lesur, « Jean-Bardin et la création de l'école gratuite de dessin d'Orléans », dans Jean Bardin (1732–1809) : le feu sacré, éd. par Frédéric Jimeno, Mehdi Korchane et Olivia Voisin, cat. exp. Orléans, musée des Beaux-Arts d'Orléans, Paris 2022, p. 51–66.

mais indexés, numérisés et accessibles sur Nakalona[41], et que certaines villes comme Annecy[42], Lyon, Mâcon, Metz[43], Nantes, Rennes, Strasbourg ou Troyes[44] ont fait l'objet de collectes documentaires exhaustives. Les nouveaux outils de la recherche, en particulier le traitement et la valorisation de la documentation comme la diffusion en ligne de nos publications sur la page Hypothèses (76 articles) et la plate-forme Nakalona (plus de 3 500 notices), ont amplifié les perspectives. Les trente-deux *brefs historiques*, formules monographiques documentaires et critiques, ont constitué ainsi le ferment de plusieurs comparaisons riches de sens qui étaient restées jusqu'alors inexistantes ou fragiles du fait de la disparité et de la confidentialité des ressources documentaires. Nous avons regroupé plusieurs de ces dernières dans une Bibliothèque numérique. Ce travail s'inscrit dans une réflexion méthodologique sur l'usage du numérique en Sciences Humaines et Sociales[45]. À ce titre, l'ouverture en open access de ce matériel documentaire, tant pour les publications que pour les archives collectées et numérisées, tous disponibles sur le site du programme ACA-RES a favorisé l'approche comparatiste. L'accumulation ainsi produite a représenté une stimulation continuelle pour raisonner en termes de comparaisons, d'échelles, de saillances et de cas particuliers, de normes et d'originalité. L'ambition de rattacher cette histoire régionale à une histoire artistique parisienne et plus générale a trouvé un encouragement supplémentaire dans la bibliographie ancienne et récente, notamment avec les travaux de Christian Michel ou de Charlotte Guichard, ou ceux non encore publiés sur l'Académie de Saint-Luc[46].

---

41 Nakalona est un support numérique de gestion des données de la recherche en SHS mis en œuvre par la TGIR Huma-Num. Notre corpus de documents d'archives y est déposé sur le site du programme ACA-RES à l'adresse suivante URL : https://acares-archives.nakalona.fr/ [dernier accès : 16.02.2023].

42 Voir Pierre Gautier, « L'École gratuite de dessin d'Annecy », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/09/gautier-annecy-2018.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

43 Voir Flore César, « L'enseignement du dessin à Metz », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historique*s, accessible sur le site du programme, 2020, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/02/Cesar-Metz-2020.pdf [dernier accès : 24.02.2023].

44 Voir Pierre Marty, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2020, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/11/marty-2019.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

45 Outre nos interventions régulières dans le séminaire de recherche de l'Université Toulouse Jean Jaurès « Histoire et Humanités numériques » organisé depuis 2017-2018 par Nicolas Marqué et Sébastien Poublanc, mentionnons notre participation au séminaire « L'histoire de l'art à l'heure du numérique et de la science ouverte » organisé en 2019 par Sophie Raux et Mercedes Volait au Centre allemand d'histoire de l'art de Paris, ainsi que la participation d'Émilie Roffidal au séminaire HP-CA-Hastec sur la « Pédagogie dans les écoles d'art », Paris, École nationale des chartes, 2021.

46 Il n'y a pas lieu de faire ici le rappel de la bibliographie ancienne, notamment des classiques de Jules-Joseph Guiffrey, Louis Courajod et de Jean Locquin, que l'on pourra retrouver dans Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008 ; Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793)*, Genève 2012 ; Bruno Guilois, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019, à paraître chez Arthena.

Intentions scientifiques de l'ouvrage

Au-delà de la multiplicité des études de cas, la question des réseaux interpersonnels, interinstitutionnels conjuguée à celle des réseaux d'œuvres, de savoirs et de savoir-faire nous a particulièrement intéressé. Nous avons déjà explicité cette démarche, fil rouge du présent ouvrage, dans un article à vocation épistémologique et méthodologique[47]. Cet article sur la notion de réseau en histoire de l'art expliquait en outre pourquoi la base de données inaugurale, réalisée en cohérence avec les attendus de la recherche actuelle, s'était avérée pour nous, certes utile sur des points terminologiques, mais inopérante d'un point de vue déductif et critique. Cette conclusion, déduite après trois années de mise en pratique, éclaircit en conséquence l'absence de visualisations par des cartes réseaux, auxquelles les lecteurs et les lectrices pourraient s'attendre[48]. Pour autant, la compréhension des principaux réseaux et flux fait l'objet de développements, en particulier dans la première partie de l'ouvrage. Par ailleurs, l'objectif n'est pas d'en rester à l'optique des seuls parcours individuels, pris dans la réalité d'une évolution de carrière, mais de s'interroger sur les modalités relationnelles de ces cheminements. Une relation établie entre deux ou plusieurs individus ne prédispose pas d'une mise en réseau, puisqu'il faut qu'il y ait production d'un nouveau savoir, de nouveaux enjeux et effets concrets pour faire réseau. En revanche, des indicateurs forts et qualitatifs, comme la donation d'une collection ou la candidature d'un artiste renommé pour une réception académique, apparaissent comme des marqueurs et des preuves tangibles de l'attractivité d'une institution, à côté du nombre de contacts acquis, toujours soumis à des variations du fait de la nature des sources archivistiques.

L'analyse des réseaux nous a permis d'aboutir à une des conclusions les plus profitables de notre programme de recherche, à savoir la très grande mobilité des hommes, en termes géographiques et sociaux, et surtout son rôle structurel et performatif dans les transformations du monde des arts. Des voyageurs en quête de marché ont pu être à l'origine de l'essor important d'un milieu. Une fois sur place, fort des environnements dans lesquels ils avaient déjà percé et évolué, ils ont été à même de développer des réseaux et d'accroître l'ouverture des villes. Ces mouvements s'inscrivent dans des contextes urbains divers et n'empêchent pas des phénomènes contradictoires, concomitants, de replis

47 Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », dans *Perspective. La Revue de l'INHA* 1, 2019, p. 241–262.

48 Outre notre article, nous renvoyons au travail effectué principalement par Lucas Berdu pour l'alimentation de la base de données, et son compte rendu critique sur les essais de visualisation, Lucas Berdu, « Mise à jour de la base de données ACA-RES », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actualités*, accessible sur le site du programme 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/09/1.Actualisation-Doc-pour-Hypoth%C3%A8ses.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

ou d'entre-soi. Les villes de Pau et Lille[49], Angers[50] et Montpellier, Cambrai[51] et Marseille ne disposent pas des mêmes ressources humaines, financières, sociales, ni du même développement économique. Les régions sont plus ou moins enclavées, accessibles par les transports. Par ailleurs, les traditions artistiques sont diversement implantées et persistantes au fil des siècles. Au XVIII[e] siècle, certaines villes sont prospères sur le plan culturel, d'autres connaissent alors un ralentissement[52].

La mise en écho des parcours et des mobilités d'artistes et d'artisans d'une part, et des préceptes et des enseignements artistiques d'autre part, a instauré un dialogue fructueux entre les sources manuscrites et les œuvres elles-mêmes, entre le patrimoine écrit et le patrimoine visuel. Les relations entre l'histoire institutionnelle, l'histoire formelle et celle patrimoniale des collections et œuvres encore conservées aujourd'hui, ont trouvé un terrain d'expression avec l'exposition virtuelle d'ACA-RES[53]. Bien que disparates en raison des déménagements et des altérations successifs, les collections actuelles constituent un panel des productions académiques allant du recueil de modèles au morceau de réception, du dessin d'élève au portrait de protecteur. Ces œuvres participent elles-mêmes d'une dynamique de réseau dans la mesure où elles sont reçues et diffusées par les institutions et par les individus. Le programme ACA-RES, dans son volet concernant les collections, s'est précisément attaché à croiser les informations collectées dans les fonds d'archives – inventaires, correspondances mentionnant des achat, dons ou legs, *etc.* – avec les collections des musées des beaux-arts, des bibliothèques municipales ou encore avec celles restées en mains privées[54]. Ce patrimoine, plus que l'addition d'une série de cas particuliers,

49 Voir Gaëtane Maës, « L'École de dessin de Lille », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historique*s, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-lille-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

50 Voir Ariane James-Sarazin, « Les écoles de dessin à Angers », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/james-sarazin-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

51 Voir Mikaël Bougenières, « L'École de dessin de Cambrai », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017 URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/bougenieres-2017-.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

52 Sur ces différences de dynamiques voir *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XX[e] siècle*, éd. par Jean-Pierre Lethuillier, actes, Rennes, Centre de recherche historique sur les sociétés et cultures de l'Ouest, Rennes 2002.

53 Nous avions au préalable annoncé et présenté les bases et les enjeux de cette exposition dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir. Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII[e] siècle », dans *In Situ. Revue des patrimoines* 4, 2021 ; *Participez à la vie des académies d'art… Portes ouvertes de 9 à 90 ans*, exposition virtuelle du programme de recherche ACA-RES, éd. par Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, 2020, URL : http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil [dernier accès : 04.10.2022].

54 Une partie de cette collecte a été effectuée par une équipe de jeunes masterants et doctorants de l'Université Toulouse – Jean Jaurès, Loïc Cabrita, Tara Cruzol, Émilie Ginestet, Manon Migot, Mathilde Roy, Clémentine Souchaud, Caroline Ruiz.

manifeste un phénomène global de circulations, de diffusion et d'intérêts qui traverse les provinces. Il en ressort un éclairage inédit, faisant un contrepoint aux études sur les collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, plus homogènes et mieux connues[55].

Le présent ouvrage s'appuie sur les communications du colloque international de mars 2020[56]. Il est en même temps le résultat d'une recherche menée depuis 2016 qui a mobilisé plus de cinquante collaborateurs avec un comité scientifique international. Trois journées d'étude ont rassemblé une trentaine de participants et ont donné lieu à des comptes rendus publiés sur le site Internet du programme ACA-RES. Enfin, une année de recherche collective dans le cadre de la Carte Blanche de l'INHA a vu la réalisation d'une exposition virtuelle avec cinquante-cinq œuvres présentées (tableaux, sculptures, dessins, estampes). Aux chercheurs confirmés, nous avons souhaité associer de jeunes chercheurs dont les travaux universitaires étaient en cours ou récemment aboutis. Prenant la forme d'un livre de synthèse collectif, il articule des contributions approfondissant des aspects particuliers et des études de cas, à des textes introductifs et conclusifs pensés comme des essais posant les jalons d'une meilleure connaissance du phénomène académique en province, tout en proposant réponses et hypothèses sur la question des réseaux artistiques au XVIII^{e} siècle. Organisé en deux parties qui se font écho, l'ouvrage aborde la problématique des réseaux agissant au sein des académies artistiques de province de deux manières : d'un côté sous l'angle des réseaux de personnes qui produisent carrière et notoriété, d'un autre côté sous celui des réseaux d'œuvres, source de collections et de culture partagée. Les contributions de Gaëtane Maës et de Marion Amblard viennent conclure les deux parties de l'ouvrage et manifestent la richesse des perspectives transnationales de la recherche sur les académies d'art. Pierre-Yves Beaurepaire apporte, quant à lui, une mise en perspective des réseaux de sociabilité dans la France des Lumières. Des annexes documentaires, telles que les monographies synthétiques des institutions et un état des sources textuelles ou visuelles, complètent les données en ligne sur la page Hypothèses du programme.

55 André Fontaine, *Les collections de l'ancienne académie de peinture et de sculpture*, Paris 1910, 1930. Plus récemment, *L'Académie mise à nu. L'école du modèle à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. par Emmanuelle Brugerolles, cat. exp. Paris, ÉNSBA, Paris 2009 ; Hannah Williams, *Académie Royale : an history in portraits*, Farnham 2015.

56 Bien qu'il n'ait pu se tenir en présentiel du fait du Covid, nous avons effectué des entretiens en virtuel.

Illustration page 25 : Louis Joseph Watteau, *Le congé absolu* (morceau de réception), 1785, huile sur toile, 97,5 × 130 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts de Valenciennes (détail, voir page 40, fig. 5)

Partie I

DYNAMIQUE DES RÉSEAUX INTERPERSONNELS ET INTERINSTITUTIONNELS

ETIENNE MOULINNEUF

Dynamique des réseaux interpersonnels et interinstitutionnels

Introduction

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

La soixantaine d'institutions artistiques fondées de manière échelonnée dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, loin d'être autocentrées, communiquaient entre elles. Elles échangeaient également avec les établissements dévolus aux sciences et belles-lettres. Points d'ancrage, de passage, de relais pour les individus, elles bénéficiaient en retour de leur entregent. Les membres mettaient à disposition leur carnet d'adresses et constituaient des ressources artistiques et intellectuelles. Lettres de candidatures, de remerciements, de vœux ; envois et dons d'œuvres ; visites et réceptions faisaient vivre les interactions. L'activité de cette économie de l'échange était extrêmement forte, elle s'articulait entre individu et collectif, entre enjeux personnels et enjeux institutionnels. Les voyages, les déplacements, les séjours brefs ou pérennes accroissaient cette dynamique. Il fallait être affilié pour exister ; il fallait regrouper de nombreux membres pour être reconnu. Dans ce maillage, l'ancienneté, le statut, le prestige des protecteurs et des membres développaient un jeu fin, soit de réciprocité soit de préséance.

L'originalité du déploiement des réseaux académiques en province tenait à la réunion de profils variés, ayant un statut, des compétences et des activités diverses. Les leçons et assemblées étaient ouvertes aux protecteurs issus de grandes lignées, aux amateurs provenant d'horizons divers, aux artistes locaux et extérieurs ainsi qu'à des élèves plus ou moins jeunes, d'origine plus ou moins modeste. Dans cette première partie, il s'agira de s'interroger sur ce que les contacts produisaient au niveau personnel et au niveau institutionnel. Quels intérêts les individus tiraient-ils de leur présence au sein des institutions, en termes de formation, de réputation, mais aussi de commandes et de mobilité sociale ? Dans quelle mesure les institutions puisaient-elles de l'intégration des individus la source de leur attractivité et de leur aura ? Lieux de formation pour certains, de perfectionnement pour d'autres, espaces d'une sociabilité vécue tout au long de l'année ou bien de manière ponctuelle lors de visites, les académies artistiques constituaient des creusets formatifs, des foyers de pensées où se rencontraient des générations et des catégories socio-professionnelles habituellement éloignées. Ces associations démultipliaient les rayons du réseau initial et tendaient à conjuguer intégration et distinction. Portées le plus

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Dynamique des réseaux interpersonnels et interinstitutionnels - Introduction », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 29–53, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18971

souvent par des intentions charitables en direction d'une jeunesse à former, les institutions n'en restaient pas moins des lieux de distinction, régulés par des critères qualitatifs et mus par une volonté d'excellence. C'est cette double articulation, rendue possible par des rencontres jusqu'alors inédites, que nous souhaitons mettre en exergue. Du haut au bas de l'échelle sociale, de la jeunesse aux anciennes générations, des autochtones aux étrangers, des polarités traditionnellement distantes se côtoyaient. Par le truchement des réseaux émergeait dès lors un monde de l'art multiple et non segmenté, où beaux-arts et arts mécaniques trouvaient à s'entendre et à dialoguer. Les programmes pédagogiques, quand bien même d'ambitions et de nature différentes, favorisaient une montée générale en qualification et en compétences associée à l'idée de progrès.

Fondateurs et protecteurs : rencontre au sommet de catégories variées

Le tableau de Nicolas Truit la *Distribution des prix de l'Académie de dessin et de peinture de la ville de Dunkerque* en 1775 (fig. 1) met en scène les notables locaux[1], gouverneurs, parlementaires, baillis, intendants, ecclésiastiques et négociants[2]. À l'occasion des fondations et des cérémonies publiques s'affichaient la force et l'ampleur du groupe. Les figures du bourgmestre, du curé, des échevins municipaux, du représentant de l'intendant du roi, ainsi que des membres de la chambre de commerce de la ville et d'un négociant sont tous mobilisés autour d'un objectif commun, à savoir la récompense du jeune élève en présence de sa famille et de ses professeurs. Ainsi donnent-elles à voir de façon ostensible leur solidarité et leur engagement concret pour la cité. Le peuple, placé à l'arrière-plan du tableau, vient compléter le spectre de l'organisation sociale de la ville. Les fondateurs trouvaient avantage à ce type de monstration, qui pouvait se décliner par des galeries de portraits au sein des établissements. Les listes de noms publiés dans les almanachs offraient aussi une publicité servant autant aux notables qu'à l'institution.

Les signatures apposées sur l'acte de création de la Société des beaux-arts de Montpellier en 1777 attestent pour leur part que la multiplicité des noms et des fonctions consolidait l'assise de l'institution, tant du point de vue de son prestige que de sa fiabilité financière. En ce cas précis, parmi les trente membres associés fondateurs se distinguaient l'évêque du lieu Joseph-François de Malide, le trésorier des États du Languedoc et grand

1 Sur la question des fondations, nous renvoyons à : Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-roffidal-2017-1.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

2 Christine Harbion, « À propos du tableau *La distribution des prix de l'Académie de dessin et de Peinture de la ville de Dunkerque* de Nicolas Truit », dans *Revue de la société dunkerquoise d'histoire et d'archéologie* 29, 1995, p. 53–69 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques*, Rennes 2006, p. 241.

1 Nicolas Truit, *Distribution des prix de l'Académie de dessin et de peinture de la ville de Dunkerque*, 1775, huile sur toile, Dunkerque, musée des beaux-arts de Dunkerque, inv. 2016.4.1

collectionneur Philippe-Laurent de Joubert, le syndic général de la province et promoteur des embellissements de la ville Jean-Jacques de Montferrier, le procureur général à la Cour des comptes Charles-Jean-Louis-Toussaint marquis d'Aigrefeuille et le libraire et marchand d'art Abraham Fontanel[3]. À Grenoble, un « Catalogue de Messieurs les amateurs honnoraires, associés, et artistes qu'il faudrait inviter pour la distribution des prix de l'école de dessein » dressait la liste des amateurs présents sur place[4]. Outre les échevins

3 Fabien Nicolas, *Un exemple de la vie artistique en province à la fin du XVIII^e siècle : La Société des Beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, mémoire de master, Montpellier III, 1998 ; Voir Elsa Trani, « La Société des beaux-Arts de Montpellier », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017-.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; Jean Claparède, « Abraham Fontanel et la Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787), dans *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* 78–81, 1948–1951, p. 78–81 ; *Le musée avant le musée. La Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand 2017 p. 15–27.

4 Grenoble, AM, GG 240, « Catalogue de Messieurs les amateurs honnoraires, associés, est [et] artistes

de la ville, sont mentionnés comme amateurs honoraires, Jules Charles Henri comte de Tonnerre, commandant en Dauphiné, Charles Gabriel Justin de Barral président à mortier du Parlement ou encore Louis de Sausin, conseiller au Parlement de Grenoble. Parmi les amateurs associés libres : M. de Jourdan, chef de bureau à l'Intendance, M. Demeuve, vraisemblablement Jacques Demeuve de Villeparc, dessinateur et graveur, Baratier, relieur, M. Chabert père et fils[5]. L'événement fournit une formidable devanture autant pour l'institution que pour ses membres.

2 Manufacture Honoré Savy, *Terrine à décor de trophées de poissons*, 1770–1780, faïence stannifère, 20 × 38 cm, Marseille, Château Borély - musée des Arts décoratifs, de la Faïence et de la Mode

Dans d'autres cas, la présence des corporations garantissait une source de revenus et une implication des différents métiers de la ville, raison pour laquelle les institutions les intégrèrent aux projets et régulièrement au fonctionnement des écoles de dessin[6]. Celle de

qu'il faudrait inviter pour la distribution des prix de l'école de dessein », transcrit dans Clerc, 1995 (note 11), p. 182–183.

5 Chabert fils est un militaire du nom de Théodore Chabert (1758–1845).

6 Sur la question de l'articulation entre corporations et académies pour le sud de la France, se reporter à Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII[e] et XVIII[e] siècles », dans *Rives méditerranéennes* 62, 2021, URL : https://journals.openedition.org/rives/8530 [dernier accès : 22.02.2023].

Melling à Strasbourg reçut par exemple en 1783 un financement de la part des corporations des tanneurs, charpentiers, forgerons et maçons[7]. Il est vrai que l'engagement des métiers était à la jonction des intérêts des écoles et de ceux des manufactures. Souvent prévalait l'argument économique et commercial, dans la mesure où il cimentait les ambitions partagées des villes, des institutions, des futurs ouvriers qualifiés, comme des entrepreneurs des manufactures. La contribution de Lesley Miller met au jour les connexions denses entre le milieu des manufacturiers et des marchands drapiers et celui de l'école de dessin et de l'académie de Lyon[8]. Les négociants trouvaient en province un espace pour nourrir leur curiosité et leur soif d'affichage institutionnel[9]. Les exemples sont nombreux qui illustrent le rôle des académies comme interfaces entre les artistes et les manufactures. À Marseille, le faïencier Honoré Savy fut associé académicien dès 1756[10] (fig. 2). À Rouen, Hubert Letellier, apprenti d'une manufacture de porcelaine et de faïence, lauréat d'un prix d'après la bosse en 1769, créa en 1778 avec William Sturgeon, MacNamara et Simon de Susay une manufacture de céramique. Le succès fut tel que les associés obtinrent en 1781 le titre de manufacture royale, avec autorisation de porter la livrée du roi[11]. À Montpellier, le peintre d'origine lilloise Dominique Joseph Van der Burch, chargé de l'enseignement du dessin au sein de la Société des beaux-arts, travailla comme peintre de faïence à la manufacture des frères Dupré puis à celle de Jacques Vabre[12]. À Rouen, comme à Marseille, la localisation conjointe de l'institution artistique et de manufactures facilitait ces échanges : à Marseille, l'académie s'installa tout d'abord à l'Arsenal où était présente notamment la manufacture du même nom ; à Rouen, elle se situait à la Halle aux Toiles.

7 Sur l'histoire des écoles de Strasbourg voir Flore César, « Les écoles de dessin de Strasbourg », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/cesar-strasbourg1-2021.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; pour documenter l'attribution de subventions par les corporations strasbourgeoises, se reporter notamment à Strasbourg, AM, VI 381, dossier 3, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3385 [dernier accès : 22.02.2023].

8 Voir le texte de Lesley Miller dans le présent volume.

9 Le phénomène a été identifié par Daniel Roche, dans Id., *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, 2 vol., t. 1, Paris 1978, p. 289.

10 Sur le sujet, consulter : Émilie Roffidal, « L'union des arts et du commerce », dans *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753–1793*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016, p. 193–209 ; Id., « 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 *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e–XX^e siècle)*, éd. par Aziza Gril-Mariotte, actes, Mulhouse, 2014–2015, Rennes 2018, p. 41–50.

11 Sur l'histoire de l'école de dessin de Rouen voir Aude Gobet, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/gobet-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; Frédéric Morvan-Becker, *L'École gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII^e siècle*, thèse inédite, Université Paris VIII-Saint-Denis, 2010, p. 728.

12 Sylvie Bonhomme, *Dominique-Joseph Vanderburch, 1722–1785*, et *Jacques-André-Edouard Vanderburch, 1756-1803*, maîtrise d'histoire de l'art, Université Paul-Valéry, 1990.

La forme de syncrétisme entre art, économie et politique, théorisée depuis les textes fondateurs de Ferrand de Monthelon et de Descamps, trouvait un écho dans les écrits relatifs aux fondations académiques, dans les discours et les correspondances. La formalisation et la diffusion de cette pensée légitimaient l'existence des institutions et les dotaient d'un rôle central dans le développement du territoire[13]. Par exemple à Bordeaux, l'Intendant de Guyenne, Nicolas Dupré de Saint-Maur, directeur de l'Académie des sciences de la ville et membre actif pour l'obtention des lettres patentes en faveur de l'académie de peinture[14], est l'auteur de plusieurs mémoires sur les arts et le commerce dans la région[15]. À Toulouse, Louis de Mondran présente en 1754 un *Projet pour le commerce et pour les embellissemens de Toulouse* dans une séance de l'académie de peinture et de sculpture de la ville[16]. À Marseille, l'architecte Claude Dageville, professeur d'architecture au sein de l'Académie de peinture, de par sa fonction d'inspecteur du curage et des travaux du port, étudie les améliorations techniques à apporter pour faciliter le commerce[17]. À Nantes, la création de l'école de dessin est impulsée à la suite de celle de la Société d'agriculture, du commerce et des arts en

13 Cette question a été traitée dans la 3e journée d'étude du programme : Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/perrin-khelissa-roffidal-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

14 Sur l'histoire de l'école de dessin de Bordeaux, se reporter à Christian Taillard, « L'Académie de Peinture de Bordeaux (1768–1792) », dans *Le port des Lumières*, 3 vol., t. 1 : La peinture à Bordeaux 1750–1800, éd. par Philippe Le Leyzour, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1989, p. 13–22 ; Lucas Berdu, « L'École de dessin et l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/berdu-bordeaux-2017.pdf [dernier accès : 05.10.2022].

15 Concernant le rôle de Dupré de Saint-Maur, voir Paris, AN, O/1/1933/B, dossier 1, doc. 34, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/145 [dernier accès : 22.02.2023]. Notamment : *Mémoire sur la décadence du commerce de Bayonne et Saint-Jean-de-Luz, et sur les moyens de le rétablir, lu par M. Dupré de Saint-Maur,… directeur de l'Académie des sciences de Bordeaux, à la séance publique du 25 août 178*2, Bordeaux 1783.

16 *Projet pour le commerce et pour les embellissemens de Toulouse, lu dans une séance de l'académie royale de peinture, sculpture, architecture de Toulouse par un des membres de cette académie*, à Toulouse, chez Me J-H Guillemette, s.d. [1754].

17 Il rédige un *Mémoire sur les causes qui peuvent diminuer la profondeur du port de Marseille*, ainsi qu'un *Mémoire sur les moyens de rendre navigable les bouches du Rhône*. Dageville est également associé correspondant de l'Académie royale d'architecture de Paris, membre de l'Académie des Arcades de Rome, du musée de Toulouse, membre associé de l'Académie des sciences et belles-lettres de Marseille (Régis Bertrand, « Dageville », dans *Dictionnaire des Marseillais*, éd. par Jean Chélini, Félix Reynaud et Madeleine Villard, Marseille 2001, p. 112) ; Émilie Roffidal, « Marseille, contacts et relations inter-académiques : les liens entre l'Académie des sciences et belles-lettres et l'Académie de peinture et de sculpture », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/roffidal-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

3 Jean-Baptiste Perronneau, *Portrait d'Aignan Thomas Desfriches*, 1751, pastel sur papier vergé, 61 × 51 cm, Orléans, musée des beaux-arts d'Orléans

1756 pour participer au développement économique de la Bretagne[18]. Avec la formation des artisans des arts mécaniques, celle des architectes, comme le montre ici Hélène Rousteau-Chambon, accompagna des générations d'hommes à même d'œuvrer sur des chantiers importants, combinant leurs réseaux personnels à ceux de l'école.

Ce cadre théorique accompagnait l'impulsion donnée par les artistes et parfois par les amateurs aux origines des fondations. En effet, outre le montage administratif et financier indispensable à l'ouverture des établissements, il était nécessaire qu'une personnalité charismatique s'emparât du projet et déployât les moyens de sa pérennisation[19]. Cela tenait souvent à des profils aux multiples facettes et, dans bien des cas, à des personnes

18 Voir Mathilde Legeay, « L'école de dessin de Nantes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/legeay-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

19 La question des difficultés financières des académies d'art est développée par Agnès Lahalle dans le chapitre IV de son ouvrage, Lahalle, 2006 (note 2).

venues de l'extérieur de la région. Par exemple, Aignan Thomas Desfriches (fig. 3), originaire d'Orléans et qui y passa l'essentiel de son existence, combinait à la fois les activités d'artiste (il se forma dans les ateliers de Nicolas Bertin et de Charles-Joseph Natoire à Paris), d'amateur et de riche négociant. Il avait fondé en 1755 une des raffineries de sucre les plus prospères de la région et créa donc l'école de dessin de la ville en 1785[20]. À Rouen, la venue de « l'étranger » Jean-Baptiste Descamps modifia profondément l'histoire académique artistique locale, nouvellement ouverte aux réseaux nationaux et internationaux, en même temps qu'elle devint une source d'inspiration pour maintes autres institutions en province. En effet, le directeur, professeur, artiste et polygraphe constitua un modèle régulièrement consulté et sollicité. D'ailleurs Desfriches était en relation avec Descamps par voie de correspondances[21].

Toutefois, il n'est pas possible de dresser un archétype des hommes ayant marqué de leur empreinte les écoles et les académies d'art. Les identités du peintre et graveur Jacques-André Treillard, créateur en 1763 l'école de dessin de Grenoble[22] ; celle du peintre Antoine-François Saint-Aubert, initiateur de l'école de Cambrai en 1781[23] ; ou encore celles des sculpteurs Philippe Boiston puis Luc Breton successivement impliqués à l'école de dessin de Besançon en 1756 et 1773[24], ne se confondent pas. D'autres, manifestement, ne parvenaient pas à déployer toute l'étendue de leur ambition et se maintenaient dans des parcours contrariés, à l'image de Pierre Laglaire, élève de l'académie de Toulouse qui chercha à

20 Louis Jarry, « L'école gratuite de la ville d'Orléans », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements*, 1893, p. 591–608 ; Dominique d'Arnoult, *Jean-Baptiste Perronneau. Un portraitiste dans l'Europe des Lumières*, Paris 2014, p. 155–156 ; se reporter également à la biographie en ligne produite par le musée des Beaux-Arts de Tours à l'occasion du tricentenaire de sa naissance en 2015 : « Aignan-Thomas Desfriches, collectionneur, mécène et dessinateur ».

21 Aude Gobet, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII^e siècle, 1741–1791 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/gobet-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; Id., « La correspondance de Jean-Baptiste Descamps. De l'intérêt partagé au réseau de solidarités (1738–1791) », dans *Les Réseaux de correspondance en Europe (XVI^e–XIX^e siècles)*, éd. par Jean-Yves Beaurepaire, Jens Häseler et Antony McKenna, actes, Lyon, ENS Ish, 2003, Saint-Étienne 2006, p. 302–318.

22 Clerc, 1995 (note 11) ; Voir Candice Humbert, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/humbert-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

23 Mikaël Bougenières, « L'École de dessin de Cambrai : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2017/03/bougenieres-2017a.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; Tiphaine Hébert (éd.), *Antoine François Saint-Aubert (1715-1788), un artiste cambrésien au XVIII^e siècle*, Milan 2019.

24 Julie Lablanche, « L'enseignement des arts à Besançon au XVIII^e siècle », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/09/lablanche-2019-2.pdf [dernier accès : 22.02.2023]. Philippe Boiston (1700-1778) revint à Besançon après un séjour espagnol, où il fut sculpteur du roi et membre de l'Académie de San Fernando.

4 Donat Nonnotte, *Autoportrait*, 1er moitié du XVIIIe siècle, huile sur toile, 40 × 32 cm, Châlons-en-Champagne, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons-en-Champagne, inv. 861.1.154

obtenir des lettres de recommandation pour ouvrir une école à Bayonne en 1779[25]. Cette dernière, ayant périclité en quelques années, il fut contraint d'aller chercher meilleure fortune à Poitiers, auprès de son confrère Aujolest-Pagès directeur de l'école de dessin de cette ville avec lequel il entretenait une correspondance, ainsi qu'à La Rochelle[26]. À l'inverse, il apparaît que des directeurs et professeurs ont gagné une réelle autorité en province. Outre Jean-Baptiste Descamps à Rouen ou François Devosge à Dijon, la figure de Pierre Lacour s'imposa sur la scène artistique et culturelle bordelaise, en étendant son pouvoir sur plusieurs cercles mondains et institutions comme le montre la contribution de Stéphanie Trouvé. Il s'agissait d'hommes de poids, de notables, qui agissaient dans l'organisation des arts et rayonnaient par leur activité et leurs interactions. Loin d'être des personnalités de second plan, ils nourrissaient une vie provinciale riche et structurée autour de multiples satellites socio-culturels qu'ils concourraient à mettre en lien. Ainsi n'est-il pas exclu que les artistes parisiens aient été attirés en province par des postes qui leur permettaient de déployer des compétences qu'ils auraient pu difficilement exprimer dans la capitale. En effet, les fonctions de professeurs et de directeurs offraient une activité pédagogique, administrative, ainsi que les commandes des villes en tant que peintre ou sculpteur officiel, à l'exemple de Donat Nonnotte à Lyon (fig. 4). C'est ce que laisse entendre les parcours développés ici par Maël Tauziède-Espariat : ceux de Courrège à Bordeaux, de Jean-François Clermont dit Ganif à Reims, ou encore d'Antoine Marcenay de Ghuy à Rouen. D'autres exemples peuvent être ajoutés : notamment celui de Jean-Baptiste Defernex, adjoint à professeur de l'Académie de Saint-Luc et sculpteur du duc d'Orléans à partir de 1763, qui sollicite la direction de l'école de dessin de Strasbourg[27]. Simon-Bernard Le Noir, élève de l'Académie royale où il est agréé, peintre du prince de Condé, prend la direction de l'École de Besançon (auparavant il passe à Bordeaux et Orléans) après Johann Melchior Wyrch[28]. Jérôme Preudhomme, professeur à l'Académie de Saint-Luc, devient professeur à Saint-Quentin[29].

25 Voir Émilie Roffidal, « L'École de dessin de Bayonne », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/03/roffidal-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

26 Sur Aujolest-Pagès (1746–1801) : Cavalier Odile, « Un ciel brillant d'images. Un recueil de dessins d'antiquités du XVIII[e] siècle », dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 92, 2013, p. 93–175. Sur son séjour à La Rochelle se reporter à Mathilde Legeay, « Les écoles de dessin de La Rochelle », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/01/legeay-la-rochelle-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; La Rochelle, AM, GG 761, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/491 [dernier accès : 22.02.2023].

27 Brigitte Woehrle, *Jean-Baptiste Defernex*, mémoire de DEA, Université Paris IV Sorbonne, 1993 ; Strasbourg, AM, AA2096, document 7, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3350 [dernier accès : 22.02.2023].

28 Concernant le peintre Simon-Bernard Lenoir, se reporter à la notice importante (13 pages) de Neil Jeffares, « Simon-Bernard Lenoir », dans *Dictionary of pastellists before 1800*, éd. par id., Londres 2006, online edition, URL : http://www.pastellists.com/Articles/LENOIR.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

29 Alain Snyers, *1782–2004. L'école de dessin de Maurice-Quentin de La Tour à aujourd'hui*,

Corps professoral et élèves : diversité et contraires

L'accueil et l'attractivité des établissements dépendaient de la combinaison de conditions initiales favorables : la force du groupe formé par les fondateurs, la synergie avec l'environnement urbain, l'élan d'individus se saisissant d'un projet pédagogique et le défendant. Les institutions se multipliaient grâce à l'effet cumulé des rencontres entre artistes et amateurs de tout âge et de tout milieu. L'aura tenait par ailleurs à des critères qualitatifs amplifiés par la présence d'artistes célèbres et par l'ouverture géographique à travers des échanges nationaux et internationaux.

Qu'il s'agisse des plus jeunes élèves ou des artistes ayant acquis une certaine maturité, tous trouvaient au sein des académies les bases de la connaissance du dessin. Les premiers, d'origine modeste, s'orientaient assez rapidement vers un métier, dotés des rudiments nécessaires pour exercer dans les manufactures, les seconds se perfectionnaient grâce à des cours complémentaires et des voyages à l'étranger. Ils sortaient de l'institution prêts à embrasser une carrière artistique. Si la majorité des élèves est restée anonyme, à l'exception des lauréats ou de boursiers mentionnés dans les archives, certains utilisèrent l'institution comme levier pour se faire un nom et conduire leur carrière. Agnès Lahalle a tenté de dessiner le profil type de l'élève : entre sept à trente ans, il s'agissait généralement d'un garçon âgé de douze à quatorze ans[30]. Son origine sociale allait de l'apprenti artiste et artisan, aux fils et filles de l'élite locale « pour orner leur éducation de la connoissance de tous les arts »[31], ainsi que cela est précisé à Mâcon. À Saint-Omer, « l'Académie réunit dans ses écoles des personnes de tous les états et des ouvriers de toutes les classes »[32]. À Bayonne encore « le riche comme le pauvre gagn[aient] à l'établissement de cette académie »[33]. Dans d'autres cas la vocation charitable et philanthropique primait à l'exemple de l'école de dessin de Nîmes créée en 1780. Le « bien public », invoqué dans les délibérations municipales, ralliait à la communauté urbaine les « pauvres artisans » et ceux « maltraités par la fortune et chargés d'une famille nombreuse »[34].

À côté de parcours discrets, d'autres prenaient de l'ampleur. Certains artistes s'appuyèrent sur leur formation initiale et se nourrirent de leurs premiers contacts en

Saint-Quentin 2004, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2016/11/SNYERS-2004-1.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

30 Lahalle, 2006 (note 2), p. 245–271.

31 Mâcon, AD, C512, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2598 [dernier accès : 22.02.2023].

32 Arras/Dainville, AD, série C, pièce 6, « Mémoire pour l'Académie naissante de dessein, peinture et sculpture en la ville de Saint-Omer », cité dans Jules Joets, *L'école des Beaux-Arts de Saint-Omer (1767–1908)*, Saint-Omer 1909, p. 14.

33 Paris, AN, O/1/1933/A, dossier 10, doc. 1, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/59 [dernier accès : 22.02.2023].

34 Nîmes, AD, E DEPOT 36 / 162, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/59 [dernier accès : 22.02.2023].

province. « Le germe des talens est dans la province ; il n'attend qu'une main puissante pour le féconder » écrivaient ainsi Breton et Wyrsch en 1773 pour obtenir le soutien de l'Intendant de Franche-Comté[35]. Même au gré de leurs déplacements et de leur ascension,

5 Louis Joseph Watteau, *Le congé absolu* (morceau de réception), 1785, huile sur toile, 97,5 × 130 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts de Valenciennes

ils continuèrent à tirer profit de ce noyau, en sollicitant par des lettres de recommandation les communautés provinciales implantées en dehors de la ville d'origine, à Paris comme à Rome. Cette forme de réseautage s'avéra particulièrement productive. Le peintre Louis

35 Besançon, AD, « Mémoire sur le projet d'établir à Besançon une École gratuite de peinture et de sculpture, présenté à l'Intendant de France Comté par le sculpteur Luc Breton et le peintre Melchior Wyrsch », cité par Auguste Castan, « L'ancienne École de peinture et de sculpture de Besançon (1756–1791) », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 6e série, 3e volume, 1888, p. 156, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/09/castan-1888-annales.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

Chaix, entré à l'âge de douze ans à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, après avoir remporté le premier prix de dessin en 1760, obtint des lettres de soutien pour continuer à se former auprès de Michel-François Dandré-Bardon, directeur de l'institution résidant à Paris, et de Jacques-Antoine Beaufort, peintre installé dans la capitale, mais qui s'impliqua tout au long de sa vie dans l'institution marseillaise[36]. Même après un long séjour en Italie, effectué grâce au financement du riche amateur Louis-Joseph Borély, et en dépit d'anicroches avec l'académie de Marseille, il resta attaché à son institution d'origine et brigua le poste de professeur en 1789. L'efficacité du réseau déployé par Louis Watteau, entre Bruges, Paris, Lille et Valenciennes, s'incarna en la personne de son fils aîné[37]. Né à Valenciennes en 1758, François-Louis-Joseph Watteau effectua ses premières classes à l'école de dessin de Lille entre 1770 et 1774, avant de se rendre à Paris pour compléter sa formation à l'Académie royale de peinture et de sculpture comme élève de Louis-Jacques Durameau. Il tenait cet accès de son père, professeur réformateur de l'école de dessin de Lille au début des années 1770, qui n'avait eu de cesse de multiplier des réseaux parisiens et lillois pour assurer des débouchées à ses élèves. Il avait par ailleurs contribué au recrutement des professeurs de l'académie de Valenciennes (fig. 5), où son fils fut agréé le 9 septembre 1788. Fort d'un réseau accru par l'héritage, François-Louis-Joseph Watteau obtint la survivance du poste de professeur à l'école de dessin de Lille, où il resta implanté sans discontinuer – y compris sous la Révolution française – jusqu'à atteindre le statut de directeur des écoles académiques de Lille entre 1819 et 1823.

Outre cette fonction de professionnalisation, vécue à diverses échelles, modestes ou plus prestigieuses, d'autres individus y trouvaient un complément d'enseignement subsidiaire, ou bien un gain honorifique important. Hommes ou femmes, élèves ponctuels ou membres honoraires ou associés, amateurs locaux ou de passage convergeaient vers les établissements pour valider une appartenance institutionnelle. Ce rattachement valait gage de reconnaissance et de prestige culturel. Pour les femmes artistes déjà installées dans leur carrière, la réception académique ajoutait par le titre une plus-value. Catherine Voiriot présente ici les figures de quelques-unes de ces peintres de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, parmi lesquelles la Parisienne Marie-Anne Loir ou Marie-Josèphe Caron-Guilbert, sœur de Beaumarchais alors à Madrid. Françoise Duparc, fille du sculpteur marseillais Antoine Duparc, née à Murcie en Espagne, se présenta à l'issue de longs séjours parisien et londonien. D'ailleurs, les Anglaises de leur côté semblaient familières du processus : ainsi à Toulouse, une certaine Miss Goux[38] ou encore Cornelia

36 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 12, f°55, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/59 [dernier accès : 22.02.2023]. Pour une synthèse biographique sur Louis Chaix, se reporter à Émilie Roffidal, « Louis Chaÿs (ou Chaix), Aubagne, 1744–Paris, 1810 », dans *L'art et la manière. Dessins français du XVIII^e siècle des musées de Marseille*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Milan 2019, p. 140–141.

37 Se reporter à l'étude complète de Gaëtane Maës, *Les Watteau de Lille*, Paris 1998, p. 23–48 et p. 89–113.

38 La présence des femmes artistes à l'académie toulousaine est évoquée dans la publication de Robert Mesuret, *Les exposition de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972. Concernant

6 Angelica Kauffman, *Ellis Cornelia Knight*, 1793, huile sur toile, 96 × 80 cm, Manchester, Manchester Art Gallery

Knight (fig. 6), jeune aristocrate en voyage vers l'Italie, qui exposa dans cette ville après être passée par Lyon. À Lille, l'Anglaise Anne Wetherill fut reçue le 7 août 1780[39]. Ainsi les écoles de dessin et académies d'art dégagèrent un espace pour des profils féminins et leur conférèrent une visibilité inédite à travers les réceptions et les expositions, souvent re-

Cornelia Knight, voir Roger Fulford (éd.), *The Autobiography of Miss Knight, Lady Companion to Princess Charlotte*, Londres 1960.

39 Elle est reçue avec un Paysage et expose également trois portraits (Jules Houdoy, « L'Académie des arts de Lille », dans *Mémoires de la Société des Sciences de Lille*, 4e série, t. 3, 1877, p. 281–306, ici p. 295–296, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2016/11/houdoy-1877.pdf [dernier accès : 22.02.2023]).

layées par voie de presse. Les institutions participèrent à les inscrire dans l'espace public, quand elles ne jouèrent pas une fonction de professionnalisation[40].

En effet, la formation des filles s'effectuait avec les professeurs des institutions mais aussi hors les murs[41]. Ponctuellement une classe leur fut ouverte à Poitiers en 1788 et à Annecy en 1793[42]. À Grenoble, elles étaient cinq à être recensées entre 1764 et 1770. Souvent les élèves féminines appartenaient à la noblesse ou à la haute bourgeoisie locale, d'autres étaient filles ou épouses d'artistes. À Toulouse il s'agissait, par exemple, de « Mesdemoiselles », filles de Jean-Jacques Balza, baron de Firmi, de Jacques Delon de Marouls, avocat au Parlement, de Raymond Descroffres, Trésorier de France, ou encore du baron de Puymaurin. Marie-Françoise Cammas était quant à elle la femme de Lambert-François Cammas, peintre et architecte toulousain et la fille du miniaturiste Joseph Bouton[43], un de ces artistes itinérants entre Paris, Rome, Marseille, Dunkerque et la Hollande, qui termina sa carrière à Toulouse comme secrétaire perpétuel de l'Académie de peinture et de sculpture. Plus d'une trentaine en 1755[44], le groupe des Toulousaines gagna en visibilité au point d'impliquer une modification des statuts et règlements. Ces *arrangements particuliers* instaurés en 1757 fixèrent les règles de leur participation aux expositions, similaires à celles des élèves masculins, en requérant un certificat d'assiduité[45]. En outre, elles purent sanctionner leur formation par un concours, à l'intérieur des murs de l'académie[46].

---

40 Sur les femmes peintres en province, voir Lely Sandrine, « Peintresses ou artistes ? Les femmes dans la vie artistique de province au XVIII[e] siècle », dans *La peinture en Province de la fin du Moyen Age au début du XX[e] siècle*, éd. par Jean-Pierre Lethuillier, actes, Rennes, 2001, Rennes 2007, p. 99–106.

41 À Rouen et Poitiers, Descamps et Aujolest-Pagès, directeurs des institutions artistiques, dispensaient des cours à leur intention à l'extérieur (Lahalle, 2006 (note 2), p. 255–256) ; Aude Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII[e] siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, t. 1, p. 261 ; Reed Benhamou, « Art et utilité. Les écoles de dessin de Grenoble et Poitiers », dans *Dix-huitième siècle* 23, 1991, p. 431.

42 Pour Niort, voir Sabrina Bineau, « L'École de dessin de Niort », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/bineau-niort-2017-2.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; pour Annecy, voir Pierre Gautier, « L'École gratuite de dessin d'Annecy », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/09/gautier-annecy-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

43 Sur Marie-Françoise Cammas, se reporter au mémoire manuscrit conservé à Toulouse, Bibliothèque du Patrimoine, Ms 1008, « Mémoire sur Cammas », s.d. ; Neil Jeffares, « Cammas, M[me] Lambert-François-Thérèse, née Marie-Françoise Bouton », dans id., 2006 (note 28), URL : http://www.pastellists.com/Articles/CammasMF.pdf [dernier accès : 22.02.2023]. Concernant Joseph Bouton : *De Bouton à Goya : cinq miniaturistes à la Cour de Madrid*, éd. par Juliette Martin-Bouton et Robert Mesuret, cat. exp. Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Toulouse 1960 ; Pierre Marty, « Les débuts du peintre Joseph-Marie Bouton (1768–1823), entre Toulouse et Carcassonne (1776–1788) », dans *Locus Amœnus* 18, 2020, 115–122.

44 C'est ce qu'indique l'« Avertissement » du Salon toulousain de 1755, transcrit dans Mesuret, 1972, (note 38), p. 57.

45 *Arrangements particuliers*..., article III, p. 2, cité dans Guillin, 2013 (note 38), p. 198.

46 À Besançon, il semblerait que leur participation se fasse en dehors des salles de l'académie, comme cela est mentionné en 1779, pour M[lle] de Rozemond, élève de Wyrsch (Castan, 1888, (note 35), p. 197).

La publication des *Prix proposés par l'Académie Royale de Peinture, Sculpture & Architecture de Toulouse* liste les noms de ces dames et demoiselles dans les catégories « Principes de Dessein », « Dessein de la figure », « Dessein d'après la Ronde-bosse », « Peinture » ou « Dessein du Paysage au Lavis » ; il est même question d'« Anatomie » en 1791[47].

À côté de l'intégration progressive des femmes, les graveurs se ménagèrent une place inédite au sein des institutions artistiques, élargissant encore davantage l'ouverture socio-culturelle du cercle académique. Catégorie jusqu'alors peu intégrée, ils figurèrent comme membre, professeur ou associé, concourant aussi par leur art à la meilleure publicité des institutions. Graveurs et institutions tiraient profit mutuel de leur rencontre. Les premiers y trouvaient un espace de reconnaissance et une introduction à un marché recherché, celui des amateurs de province. Les secondes gagnaient un support de médiation inestimable, celui des estampes, feuillets d'annonces et recueils en honneur de l'institution. Quant à la question de l'enrichissement des collections pédagogiques, elle relève d'un autre rôle essentiel des graveurs, traité dans la seconde partie. Le cas de Nicolas Ponce, développé ici par Joëlle Raineau-Lehuédé est caractéristique de ce jeu d'intérêts réciproques dans des institutions à l'échelle européenne et outre-atlantique. L'apport des graveurs pour l'affichage des institutions s'illustre également à travers le *Recueil de portraits gravés au trait* publié en 1788 par Alexis-Denis-Joseph de Pujol de Mortry à l'origine de la création de l'Académie de peinture de Valenciennes et acteur déterminant de la vie politique et culturelle locale[48]. L'œuvre réunit une galerie de personnages célèbres des deux sexes, rois et reines, savants, hommes de guerre, poètes, peintres et sculpteurs parmi lesquels des célébrités locales (le sculpteur Jacques Saly ou le peintre Charles Eisen) inscrites dans une large période (de l'Antiquité au XVIII^{e} siècle) et un cadre européen faisant la part belle à l'Angleterre et l'Italie. Ainsi les académies ne restaient-elles pas dans une logique d'entre-soi mais cherchaient à l'inverse à développer l'image d'une culture locale prise dans un récit plus ambitieux.

Institutions et provinces : des attractivités distinctes

L'ensemble de ces individualités, fort différentes les unes des autres, constituait un capital humain qui donnait une image de l'institution artistique comme maillon important de l'essor et de la prospérité des villes. Par le rôle inédit qu'elles donnaient à des

47 Indiqué ainsi pour les années 1787–1792.

48 Recueil de portraits gravés au trait par Pujol de Mortry, 1788, URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453987d/f9.item [dernier accès : 22.02.2023]. Voir Gaëtane Maës, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-valenciennes-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; M. Henault, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes ses origines (1785-1793) », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements*, 1914, p. 214–230, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2016/11/henault-1914.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

catégories intermédiaires, les académies d'art étaient considérées comme des entités innovantes, en même temps qu'elles se nourrissaient des traditions académiques locales. Plus l'établissement assemblait et assimilait des attentes et des parcours divers, plus il dégageait une aura qui, par effet de miroir, renforçait son attractivité. Le rayonnement des institutions se mesurait donc à l'aune de ces processus visibles d'échanges et de circulations. Le premier niveau de ces échanges s'appuyait sur des réseaux intra-urbains en direction des académies des sciences et belles-lettres, ce qui facilitait la porosité des mondes de l'art avec les mondes intellectuels et scientifiques. Cet aspect, développé lors de nos troisièmes journées d'étude, se faisait de façon plus ou moins systématique[49]. À Marseille, des liens interinstitutionnels étaient affirmés et les membres de l'Académie des sciences et belles-lettres étaient membres de droit de l'Académie de peinture et de sculpture[50]. À Montpellier, où les institutions ne se rendaient pas d'invitations, les rapprochements étaient mis en place et nourris par des individus qui avaient un rôle de passerelle, notamment Philippe-Laurent de Joubert, collectionneur d'objets d'art et d'objets scientifiques, qui eut un rôle central dans la constitution des collections de la Société des beaux-arts et le choix des enseignants[51]. Le rôle des amateurs se perçoit une nouvelle fois comme un élément décisif de la vie des institutions.

Le second niveau s'étendait à l'extérieur des murs de la cité, en direction des autres institutions artistiques. Du corpus étudié, certains établissements se démarquaient comme modèles inspirants ou dominants pour les autres. Cette qualité d'exemplarité représentait un des critères importants de distinction. La diffusion de leur modèle structurel conférait à ces institutions une autorité sur leurs consœurs. L'ancienneté comptait également, tout comme la personnalité du directeur et la force de son réseau. À Rouen, bien qu'il ne se fût agi que d'une école de dessin accolée à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de la ville, son directeur, Jean-Baptiste Descamps, théoricien reconnu, faisait figure d'expert national et international sur les questions pédagogiques[52]. Fortement marqué par le modèle de l'Académie de Bruges et de son directeur, le peintre Matthijs de Visch, il préconisait une formation en direction des artistes et des ouvriers qualifiés pour les manufactures. Son ouvrage *Sur l'utilité*

49 Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/perrin-khelissa-roffidal-2019.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

50 Roffidal, 2019 (note 17).

51 Trani, 2017 (note 3).

52 Aude Henry-Gobet, « Le discours de Jean-Baptiste Descamps : Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites du dessein en faveur des métiers, 1767 », dans *L'Art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, éd. par Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et Martin Schieder, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 1999, Paris 2000, p. 313–329 ; Gaëtane Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au Siècle des lumières. Jean-Baptiste Descamps et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016.

des établissemens des Écoles gratuites de dessin en faveur des métiers publié en 1767, fut constamment cité par les autres académies. Lui-même était régulièrement sollicité, notamment par les édiles de la ville de Reims qui auraient souhaité le recruter comme directeur de leur école de dessin[53].

L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse réussit, quant à elle, à s'imposer comme centre d'un réseau interinstitutionnel fort et déployé à l'appui d'un autre processus. Elle bénéficiait de l'ancienneté et de la singularité du titre d'académie royale de province, tout en affirmant son autonomie vis-à-vis de celle de Paris. De ce fait, elle apparaissait comme une référence solide, particulièrement pour les villes du sud de la France. Elle partagea ses savoirs et ses expériences juridiques et administratifs. L'Académie de peinture de Marseille écrivit à Toulouse pour obtenir des informations pratiques sur les lettres patentes, les règlements mis en place, tout comme sur des questions fiscales[54]. La Société des beaux-arts de Montpellier s'en inspira pour son école des ponts et chaussées en 1787. Pierre Laglaire, formé à Toulouse, devint fondateur de l'école de Bayonne, après avoir produit des lettres de recommandation de la part du milieu toulousain[55]. Cette sollicitation administrative se couplait d'un accompagnement pédagogique. En 1771, l'école de Sorèze fit copier en plâtre des modèles de l'Académie de Toulouse et des membres de celle-ci furent sollicités pour juger les ouvrages des élèves[56]. Elle joua un rôle d'arbitrage en 1773 pour les choix d'acquisition d'œuvre de l'Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale de Bordeaux. À Auch, ce sont des membres de l'académie toulousaine qui sélectionnèrent les élèves pour la remise des prix[57].

L'Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale de Marseille acquit progressivement influence et pouvoir en cherchant à développer des liens étroits avec l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Elle fit d'ailleurs de l'obtention de

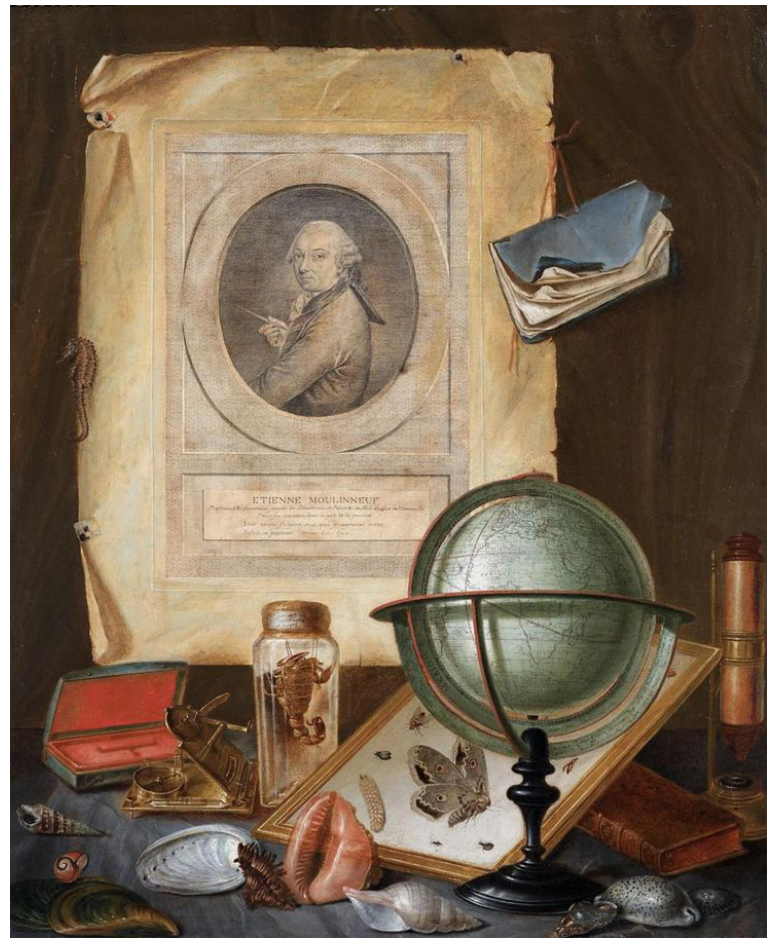
53 Voir Nelly Vi-Tong, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/vi-tong-2019-1.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

54 Cet aspect a été soulevé lors des deuxièmes journées d'étude du programme : Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Mobilité des artistes, dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/perrin-khelissa-roffidal-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; également Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Réseaux des académies d'art provinciales et dynamiques des circulations au XVIII^{e} siècle », dans *L'Art de l'Ancien Régime. Sortir du rang !*, éd. par Thomas Kirchner, Sophie Raux et Marlen Schneider, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2018, Paris 2022, URL : https://doi.org/10.11588/arthistoricum.880 [dernier accès : 22.02.2023].

55 Roffidal, 2019 (note 25).

56 Toulouse, Bibliothèque du patrimoine, Ms 3926, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3453 [dernier accès : 22.02.2023].

57 Voir Florie Valton, « L'école de dessin d'Auch », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/valton-auch-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023].



7 Étienne Moulinneuf, *Autoportrait en trompe-l'œil avec coquillages et objets scientifiques*, 1769, huile sur papier, marouflée sur toile, collée sur panneau de chêne, 75,5 × 63 cm, Sainte-Ménéould, musée d'Art et d'Histoire de Sainte-Ménehould, inv. 2010.09.29

ses lettres patentes un objectif prioritaire que prit en charge activement Michel-François Dandré Bardon[58]. L'importante correspondance tenue par Moulinneuf (fig. 7) participa à nourrir cette renommée, notamment en direction des écoles de dessin de Reims, d'Auch ou de Poitiers[59] et par la présence d'institutions secondaires, comme l'école de dessin

58 Sur la question de la fondation de l'académie marseillaise et de l'action de Dandré-Bardon, se reporter à Laëtitia Pierre et Markus A. Castor, « Faire œuvre de pédagogie. Le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, 1749–1783 », dans cat. exp. Marseille, 2016 (note 10), p. 141–151.

59 Voir les brefs historiques des institutions, ainsi que les documents d'archives en ligne, notamment : Mar-

d'Aix dont les directeurs et professeurs étaient issus de l'académie marseillaise[60]. L'ensemble de ces échanges dessinait un axe méridional de relations interinstitutionnelles faisant la jonction entre l'Italie et l'Espagne[61]. Du côté des individus, il se traduisait par des mobilités et des voyages. Les institutions faisaient grand cas des membres venant de Rome ou qui, par le biais de leurs séjours à l'étranger, pouvaient augmenter et consolider leur réseau. Onézyme Bergeret de Grancourt, lors de son passage à Marseille en 1782 à son retour d'Italie, fut reçu au cours d'une cérémonie ostentatoire, placé avec sa femme sur une estrade pour recevoir les honneurs[62]. À cet événement à caractère officiel s'adjoignait la découverte de la ville par un *cicerone* et la réception dans des dîners mondains, pratiques habituelles lors de l'accueil de visiteurs de qualité. Concernant les voyages de Jean-Michel Verdiguier, sculpteur et directeur perpétuel de l'académie, ils constituèrent des occasions précieuses pour allonger la liste des associés, amateurs ou artistes : le président d'Orbessan lors de son passage à Toulouse, le peintre Joseph Vernet alors à Bayonne, ainsi que l'architecte Jean-Pierre Arnal et M^me^ Guilbert en Espagne[63]. Pierre-Augustin Guys, grand négociant marseillais et amateur, facilita de

seille, BMVR, Ms 988, to. 11, f°67, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1761 [dernier accès : 22.02.2023] ; Marseille, BMVR, Ms 988, to. 7, f°211, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1099 [dernier accès : 22.02.2023] ; Marseille, BMVR, Ms 988, to. 16, f°20-21, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1853 [dernier accès : 22.02.2023].

60 Voir Émilie Roffidal, « L'École de dessin d'Aix-en-Provence », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/roffidal-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; Maël Tauzième-Espariat, « Des concurrentes de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ? », dans *Rives méditerranéennes* 56, 2018, p. 129–145, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/09/tauziede-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

61 Perrin Khelissa/Roffidal, 2018 (note 54). Sur la question des relations avec l'Espagne, des éléments sont apportés dans : Émilie Roffidal, « Les réseaux des académies et des écoles d'art en Europe méridionale (1740–1820) : projet et perspectives de recherches », dans *e-Storia. Les Cahiers de Framespa* 17, 2014, URL : https://journals.openedition.org/framespa/3120 [dernier accès : 22.02.2023].

62 Il s'agit ici du voyage de 1782, et non celui de 1773–1774 rapporté dans : A. Tornezy, *Bergeret et Fragonard. Journal inédit d'un Voyage en Italie, 1773–1774*, Paris 1895 ; J. Wilhelm, *Voyage d'Italie, 1773–1774*, Paris 1948. Moulinneuf rapporte l'événement en ces termes : « Ce qui mit le comble à notre satisfaction ce fut de voir siéger parmi nous et avec distinction M^me^ et M. Bergeret » (Marseille, BMVR, Ms 988, to. 18, f° 14, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1949 [dernier accès : 22.02.2023]). Sur la question du passage de Bergeret à Marseille lors de son voyage en Italie, voir Émilie Roffidal, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (seconde moitié du XVIII^e^ siècle) », dans Carla Mazzarelli et Serenella Rolfi (éd.), *Lettere da Roma (XVIII–XIX secolo). Il carteggio d'artista: fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Cinisello Balsamo 2019, p. 188–199.

63 Pour un point bibliographique sur l'artiste, voir Émilie Roffidal, « Jean-Michel Verdiguier (1706 ?, Marseille–1796, Cordoue), une ambition espagnole », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/roffidal-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023]. Pour les références précises d'archives : Marseille, BMVR, Ms 988, to. 8, f° 230-232, accessible sur le site du

son côté l'intégration du sculpteur Jacques Saly et de l'architecte Nicolas-Henri Jardin lors d'un séjour au Danemark[64].

Une institution en province se singularise dans le domaine de la mobilité des élèves vers Rome en les prenant en charge financièrement, alors qu'elle était assumée de façon personnelle dans les autres établissements. Le concours pour le voyage d'Italie de l'école de dessin de Dijon (fig. 8a et fig. 8b), unique cas en France en dehors du grand prix de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris, fut connu dès 1776, et sa réputation ne se démentit pas tout au long de son histoire durant plus de dix ans. Ce concours, réservé aux élèves inscrits depuis au moins trois ans, favorisait le recrutement de ceux-ci sur un espace régional large, voir au-delà. Par exemple le sculpteur Pierre Petitot, originaire de Langres, intégra la classe de François Devosge avant de remporter le grand prix de sculpture en 1784. Il partit pour l'Italie avec Pierre-Paul Prud'hon, autre lauréat fameux pour la peinture, qui avait quitté l'école de dessin de Mâcon en 1774 afin d'accéder à la meilleure formation proposée par Dijon[65]. Cette dernière, associée de fait à des parcours d'excellence, exerçait un fort pouvoir d'attraction auprès des aspirants artistes des écoles de Beaune, Langres, Mâcon et même Besançon.

La relation des provinces avec les autres territoires, que ce soit dans l'espace national ou à l'étranger, ne peut ainsi être réduite à l'idée d'un déséquilibre entre la province – qui n'aurait pas suffisamment de ressources et de moyens pour attirer ou pour garder les artistes les plus valeureux – et les capitales européennes, pôles d'attraction des meilleurs talents arrivés de toutes parts. Au contraire, il apparaît que l'exogénéité, l'étranger, l'immigration sont vécus comme des mouvements nécessaires, étroitement associés à l'idée de progrès artistique. Il y a une intention derrière l'encouragement aux déplacements, car les académies d'art provinciales pouvaient en tirer bénéfice. Les séjours de formation à Rome ou à Paris portaient l'espoir d'un contre-don. Le risque de laisser partir les élèves les plus doués, et de les perdre pour les provinces, était réel. Il n'était pas systématique : le sculpteur Luc Breton, après un

programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1214 [dernier accès : 22.02.2023] ; Marseille, BMVR, Ms 988, to. 8, f° 223-224, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1230 [dernier accès : 22.02.2023].

64 Sur la question de Pierre-Augustin Guys comme intermédiaire du marché de l'art, un travail est en cours par Émilie Roffidal. Pour des données biographiques, nous renvoyons à Anne Mézin, Catherine Vigne, « Pierre-Augustin Guys », dans *Les Français à Constantinople de François Ier à Bonaparte : Dictionnaire des Français, Suisses, autres francophones et protégés à Constantinople aux XVIe-XVIIIe siècles*, éd. par Anne Mézin et Catherine Vigne, Paris 2020, p. 372–373. Parmi les cotes d'archives de la BMVR, Marseille, BMVR, Ms 988, to. 11, f° 106, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1511 [dernier accès : 22.02.2023].

65 Sur le concours dijonnais, voir Nelly Vi-Tong, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACARES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf [dernier accès : 22.02.2023] ; *Les prix de Rome des États de Bourgogne Lettres à François Devosge 1776–1792*, éd. par Christine Lamarre et Sylvain Laveissiere, cat. exp. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 2003.

8 a Anonyme, *Étude d'après l'antique, Niobée essayant de protéger sa fille*, 2nd moitié XVIIIe siècle, dessin, 28,7 × 21 cm, Dijon, musée des beaux-arts de Dijon, legs Anatole Desvoge, inv. 2045

long séjour romain, retourna dans sa ville d'origine, Besançon, où il joua un rôle majeur dans la vie de l'institution ; le peintre Joseph Melling quant à lui, après avoir travaillé longuement à Paris puis dans le grand-duché de Bade, revint s'installer à Strasbourg[66]. Les académies d'art provinciales avaient donc tout intérêt à favoriser ces déplacements, en tout cas pour les artistes des beaux-arts. Pour les artistes et artisans des manufactures, il s'agissait de fixer localement une main d'œuvre qualifiée et d'éviter aussi l'émigration des savoir-faire.

66 Voir Flore César, « Les écoles de dessin de Strasbourg », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/cesar-strasbourg1-2021.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

8 b Anonyme, *Étude d'après la fontaine du Triton du Bernin*, 2nd moitié XVIIIe siècle, dessin, 41 × 28,5 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon, legs Anatole Desvoge, inv. 2064

L'attraction des talents vers Paris est une réalité, mais une réalité semble-t-il assumée dans un certain nombre de cas. La présence à Paris d'élèves et de professeurs issus des provinces constituait une assurance d'élargir le rayonnement et le réseau de leurs institutions. Là aussi, il y avait une conséquence positive, non pas directe mais indirecte. Le départ de certains, loués pour leur intégration dans d'autres milieux, servait les intérêts de ceux restés sur place, qui pouvaient alors exercer dans un établissement à la réputation accrue. C'est dans cette perspective qu'il nous faut lire les documents d'archives qui dressent les listes de ces installations exogènes. En 1784, au moment où l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse entama des démarches auprès

du conseil municipal pour le soutien financier de son école des ponts et chaussées, elle adressa un mémoire aux édiles présentant les réussites de ses élèves au sein de l'Académie de France à Rome, de l'Académie de San Fernando à Madrid, ou encore dans les écoles de dessin de Sorèze, Montpellier, Auch et Bayonne[67]. L'école de dessin de Strasbourg consacra un document entier à cette question. Il s'intitule « Sentiment sur le projet d'envoyer des jeunes gens étudier à Paris » [68]. L'auteur affirme que si un élève sortait du lot, la ville aurait le devoir de l'envoyer à Paris pour se former. Cet élève serait alors « comme un monument qu'elle conserveroit de tems à autre » et pourrait ainsi bénéficier de « ses présences ». Ce qui pourrait apparaître comme une fuite de talents devient un investissement valorisé, qui se joue sur le plus long terme. L'affichage des départs, plutôt qu'un catalogue de pertes, devenait un motif de fierté.

Parallèlement, les académies d'art provinciales attiraient des étrangers. La correspondance de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille témoigne de son attractivité et de sa volonté d'ouverture : vers l'Espagne où émigrèrent Jean-Michel Verdiguier et Balthazar Devreton, alors que Georges Martin Balze, sculpteur du roi Charles III, effectua le chemin inverse. La lettre envoyée à ce dernier par Moulinneuf en 1778, secrétaire perpétuel, témoigne de l'attention pour attirer de nouveaux profils de qualité : « cette occasion pour vous marquer le désir que nous aurions de connoitre plus particulierement votre personne et vos talens »[69]. Une sélection était opérée, et il fallait faire montre de son talent et de son réseau[70]. Autre cas intéressant, celui du sculpteur Mikhaïl Kozlovsky, formé à l'Académie des sciences et des beaux-arts de Saint-Pétersbourg où il avait remporté une médaille d'or en 1773[71]. L'obtention de cette médaille lui ouvrit la voie pour des séjours romains, qu'il effectua entre 1774 à 1779, puis en 1780. À son retour de Rome,

67 Louis de Mondran, « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse par M. de Mondran », dans *Mémoriaux annuels de l'Académie des Arts, 1797–1798*, Bibliothèque universitaire Toulouse 1 Capitole, t. XIII, recueil I, Ms 307, fol.147, cité dans Marjorie Guillin, « Se perfectionner et faire carrière : parcours d'élèves toulousains entre Paris, Rome, l'Espagne et le Languedoc », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/guillin-2018.pdf [dernier accès : 22.02.2023].

68 Strasbourg, AM, AA 2096, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3354 [dernier accès : 22.02.2023].

69 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 16, f° 63, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1877 [dernier accès : 22.02.2023].

70 Le sculpteur Dejoux, rencontré à Paris, sert d'intermédiaire et de caution (Marseille, BMVR, Ms 988, to. 4, f° 122, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/788 [dernier accès : 22.02.2023]).

71 Cette étude de cas fut présentée par Hugo Tardy lors du colloque ACA-RES de 2020. Sur la question académique en Russie, se reporter à Basile Baudez, *L'académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (1757–1802). Du moujik à l'artiste*, thèse inédite, École nationale des chartes, 2000.

le sculpteur séjourna à Marseille où il exposa un de ses reliefs, un *Jupiter et Hébé* [72]. Reçu agréé puis associé de l'institution marseillaise, il utilisa cette implantation solide et les nouveaux soutiens auprès de Dandré Bardon pour lancer sa carrière[73]. « Le germe des talens » résidant dans les provinces fut ainsi efficacement fécondé, non par une providentielle « main puissante » mais bien par une multiplicité d'acteurs soucieux de faire valoir leur ville autant que leur propre image, de même que par des institutions sachant habilement profiter de réseaux étendus et les faire prospérer.

72 La sculpture est toujours conservée au Musée des Beaux-Arts de Marseille, Mikhail Kozlovsky, *Jupiter et Hébe*, 1780, bas-relief en terre cuite peinte, 39 × 45,5 cm.

73 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 17, f° 46, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1910 [dernier accès : 22.02.2023].

Frontispice page 28: Étienne Moulinneuf, *Autoportrait en trompe-l'œil avec coquillages et objets scientifiques*, 1769, huile sur papier, marouflée sur toile, collée sur panneau de chêne, 75,5 × 63 cm, Sainte-Ménéould, musée d'Art et d'Histoire de Sainte-Ménehould, inv. 2010.09.29 (détail, voir page 47, fig. 7)

L'École gratuite de dessin et la production textile à Lyon au XVIII^{e} siècle : réévaluer l'utilité et l'application d'un enseignement

Lesley Miller
Victoria & Albert Museum, Londres et University of Glasgow

L'École gratuite de dessin ouvre ses portes à Lyon le 10 janvier 1757. Les fondateurs, à la suite de l'abbé Antoine Lacroix, désirent dispenser localement et gratuitement une formation académique au dessin, dans le but de préparer un public de diverses origines sociales à réussir dans les beaux-arts et les arts mécaniques. Établis dans la deuxième ville de France, ils étaient particulièrement conscients des besoins du secteur textile. La fabrication des tissus de soie employait à elle seule 38,35 % de la population[1]. Dès le début, l'école propose des cours de peinture et de sculpture, et développe son offre en l''espace de six mois, en ajoutant des cours de géométrie pratique (particulièrement adaptés au travail de la pierre ou du bois)[2] et, en 1763, des cours consacrés à la fleur et à l'ornement (essentiels pour les fabriques de soieries). Le programme donnait la priorité à l'apprentissage du dessin de la figure humaine et encourageait les élèves, à partir de cette base, à se diriger vers d'autres domaines de spécialisation sur plusieurs

L'auteur remercie Anne Perrin-Khelissa et Émilie Roffidal pour leurs encouragements à écrire cet article et pour avoir hébergé sur le site de l'ACA-RES les données biographiques sur lesquelles il est fondé, Clare Browne, Moïra Dato, Victoria de Lorenzo et Katie Scott pour leurs commentaires pertinents sur le texte, et Elisabeth Raffy pour la méticuleuse et sensible traduction en français, Tristan Vuillet aux Archives municipales de Lyon, et Pascale Steimetz-Le Cacheux et Römy Schafer au musée des Tissus de Lyon pour leur généreux soutien.

1 Maurice Garden, *Lyon et les Lyonnais*, Lille 1970, p. 34.

2 Archives départementales du Rhone (ADR) 1C201, 4 septembre 1757, lettre à Trudaine de Montigny confirmant le paiement des gratifications accordées aux professeurs Frontier, Nonnotte et Perrache, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2116 [dernier accès : 16.02.2023] ; 20 février 1758, lettre de Jean de Boullogne à La Michodière, Versailles, 20 février 1758, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2083 [dernier accès : 16.02.2023].

Lesley Miller, « L'École gratuite de dessin et la production textile à Lyon au XVIII^{e} siècle : réévaluer l'utilité et l'application d'un enseignement », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 55–71, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18972

années[3]. En 1780, l'école obtient les lettres patentes du roi, passant ainsi officiellement sous la tutelle de l'Académie royale de peinture et sculpture. Elle ferme en 1793, remplacée par une École centrale en 1795, puis sera réouverte sous le nom d'École des beaux-arts le 25 janvier 1807.

L'école reste assez discrète dans la presse, tant locale que nationale, jusque dans les années 1770. À partir de 1771, l'*École royale académique de dessein et géométrie* figure chaque année dans l'*Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, dans la section consacrée aux établissements d'enseignement. En novembre 1772, la rentrée des classes est annoncée dans les *Affiches de Lyon, annonces et avis divers*[4] et en 1776, elle figure parmi les deux seules écoles de province répertoriées dans l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, publié à Paris[5]. Cette mention reflète l'expansion du programme des études et l'intégration physique de l'école dans le cœur du quartier d'affaires de la presqu'île[6], à une certaine distance des ateliers de tissage de la ville, alors qu'elle était auparavant située sur la rive gauche de la Saône.

Il existe un aperçu de la trajectoire de l'école, mais la littérature actuelle sur le sujet accorde peu d'attention à la manière dont la fabrication textile et les intérêts locaux ont mobilisé trois groupes importants : les fondateurs / administrateurs, les enseignants et les élèves[7]. Le présent article, par conséquent, s'intéresse à ces personnalités, dans le but d'éclairer la vocation des fondateurs à être utiles à la soierie française en formant

3 À propos de l'éducation au niveau national, voir Reed Benhamou, *Public and Private Art Education in France 1648–1793*, Oxford 1993 ; Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au xviiie siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006.

4 *Affiches* 44, 4 novembre 1772, p. 214.

5 *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Paris 1776, p. 147, 229–232, 268.

6 Concernant le développement urbain et les sièges du pouvoir, voir *Soufflot et son temps. 1780–1980*, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris 1981, p. 38–41 ; Pierre-Claude Reynard, *Ambitions Tamed. Urban Expansion in Pre-revolutionary Lyon*, Montréal 2007, p. 30–48 ; Bernard Gauthiez, « What mapping reveals: silk and the reorganization of urban space in Lyons, c. 1600–1900 », dans *Urban History* 47, 2020, p. 456–481.

7 Plus récemment de Marie-Félicie Perez, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751–1780 », dans Daniel Ternois (éd.), *Soufflot et l'architecture des lumières*, Paris 1986, p. 109–113 ; Lesley Ellis Miller, « Education and the Silk Designer: A Model for Success? », dans Mary Schoeser et Christine Boydell (éd.), *Disentangling Textiles*, Londres 2003, p. 185–194 ; voir Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, Brefs historiques, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; Moïra Dato, « État des lieux sur la question des rapports entre l'école de dessin de la Grande Fabrique à Lyon : les dessinateurs et marchands fabricants en étoffe d'or, d'argent et de soie », dans *Les Papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/dato-2019.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

de plus nombreux et meilleurs dessinateurs. En conséquence, par l'analyse prosopographique et l'étude de la culture matérielle, il explore le capital culturel et financier, les enthousiasmes, l'expertise et les réseaux de ceux qui ont activement participé à la construction de cette institution, tout comme les compétences qui y ont été acquises.

Fondateurs, administrateurs et enseignants

La coterie locale à l'origine du projet au début des années 1750 est composée d'amateurs d'art étroitement liés à l'architecte parisien Jacques-Germain Soufflot, qui réside à Lyon depuis 1739 et ce jusqu'à ce qu'il devienne directeur des manufactures royales des Gobelins et de la Savonnerie et contrôleur des travaux de Paris en 1756[8]. Ils sont issus de la classe sociale définie par Marie-Félicie Perez comme « bourgeoisie aux confins de la noblesse, souvent obtenue par l'échevinat ou les offices de trésoriers de France ». Leurs collections tendent à privilégier les « connaissances utiles », comme en témoigne la création de cabinets d'histoire naturelle et de bibliothèques[9]. Une fois établis comme bienfaiteurs de l'école, ils restent administrateurs jusqu'à leur mort ou, dans le cas de l'intendant et du prévôt des marchands, jusqu'à l'expiration de leur mandat. Des personnalités provenant de milieux similaires prennent ensuite leur place[10]. Ils sont âgés en général de plus de 30 ans lorsqu'ils commencent à servir, et seul un des fondateurs a survécu jusqu'à la Révolution française. Le nombre des membres reste stable.

Au moins la moitié de ces fondateurs étaient issus de familles de soyeux bien établies. Ils avaient fait leur apprentissage à la Grande Fabrique, ou avaient conservé des intérêts dans la soierie après avoir reçus leurs lettres de noblesse. Les fortunes qu'ils constituent ou dont ils héritent, leur permettent, à eux ou à leurs fils, de voyager et d'assouvir leur goût pour les arts, même si peu d'entre eux appartiennent à l'Académie de Lyon. Prenons par exemple les fondateurs Joseph Souchay, Joachim Gras, Jean-André-Ignace Soubry, Jean-François Genève et Jean-Baptiste Lacour[11], exemples significatifs de ce que

8 Je me réfère ici à ceux mentionnés dans les Archives de l'Académie de Lyon (AL), ms 124, Eloge, 1785. Certains décèdent avant même l'ouverture de l'école.

9 Marie-Félicie Perez, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIII[e] siècle », dans *Revue de l'Art* 47, 1980, p. 45 ; Françoise Bayard, *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris 1997, p. 286–300. Sur la botanique en tant que connaissance nécessaire, voir Sarah Easterby-Smith, « Botany as Useful Knowledge: French Global Plant Collecting at the End of the Ancien Regime », dans Kristine Bruland, Anne Gerritsen, Pat Hudson et Giorgio Riello (éd.), *Reinventing the Economic History of Industrialisation*, Montréal 2020, p. 276–289.

10 AL, ms. 124, f° 324, Pierre Monlong (1712–1789) remplace le fondateur Jean-Claude Montessuy (1710–1754) marchand fabricant, avant l'ouverture de l'école.

11 Joseph Souchay (1695–1768), Joachim Gras (vers 1703–1781), Jean-André-Ignace Soubry (1705–1774), Jean-François Genève (1706–1776) et Jean-Baptiste Lacour (1713–1793).

la fabrication de la soie pouvait apporter à un homme ou à sa famille. Leur expérience est complétée par celle de quatre marchands appartenant à de prestigieux corps de marchands de textile : Joseph ou Melchior Parent et Philippe Ménard, au corps des marchands drapiers, Pierre-Ennemond-Joachim Mogniat, au corps des marchands merciers et Pierre Flachéron[12] à une riche petite corporation, celle des marchands tisseurs d'or/passementiers, spécialisés dans la fabrication de fils et de passementeries métalliques[13]. Ce type d'expertise était toujours présent vingt ans plus tard, en 1771, période où les intérêts textiles locaux dominaient encore[14].

Le milieu social, l'origine géographique et les liens avec le commerce des administrateurs semblent avoir changé après l'obtention des lettres patentes en 1780. Entre 1785 et 1788, l'*Almanach* recense onze administrateurs-nés (en dehors de l'Intendant et du Prévôt) parmi lesquels figurent des hommes détenant une expérience directe de la fabrication de la soie, comme le peintre et graveur autodidacte Jean-Jacques de Boissieu, le dessinateur-fabricant-inventeur Philippe de Lasalle, récemment anobli, et le toujours fidèle Lacour. Toutefois, ceux qui proviennent des institutions financières de la ville sont plus nombreux en proportion[15]. Neuf autres noms suivent parmi les administrateurs actifs, vraisemblablement des bienfaiteurs de l'école, que ce soit financièrement ou par le partage de ressources telles que des collections d'histoire naturelle, des jardins ou des bibliothèques, ou simplement de contacts avec le monde extérieur par le biais de réseaux académiques ou commerciaux. Parmi eux figurent l'ingénieur en chef et l'inspecteur des manufactures de la province, tous deux nommés par le roi, deux membres de riches familles de banquiers protestants suisses (probablement également engagés dans le commerce des cotons imprimés et de la soie brute), un commandeur des Chevaliers de Malte et quatre nobles locaux, dont Jacques Imbert-Colomès et Aimé-Julien Rigod de Terrebasse[16] dont les pères avaient été de prestigieux fabricants de soieries[17]. Il est fort probable qu'administrateurs et bienfaiteurs se soient rencontrés lors des réunions de l'Académie de Lyon, qui avaient lieu à l'Hôtel de Ville où était également abritée l'École.

12 Joseph ou Melchior Parent (mort à Paris en 1782), Philippe Ménard (mort en 1761), Pierre-Ennemond-Joachim Mogniat (1730–1773), Pierre Flachéron (1692–1768).

13 Sur la hiérarchie du commerce, voir *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon, Lyon 1760, p. 109–110*.

14 Associés fondateurs. *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, Lyon 1771, p. 190.

15 *Administrateurs nés. Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, Lyon 1785, p. 212. De Boissieu avait brièvement suivi des cours à l'école pour devenir dessinateur à la demande de sa mère, Marie-Félicie Perez-Pivot, *Jean-Jacques de Boissieu 1736–1810*, Milan 2018, p. 1.

16 Jacques Imbert-Colomès (1729–1808), Aimé-Julien Rigod de Terrebasse (1726–1793).

17 L'ingénieur en question était Jean-François Lallier (né en 1725) ; les inspecteurs Antoine-François Briasson (1728–1796) en 1785 et Jean-Marie Roland de la Platière (1734–1793) à partir de 1788.

Ceux qui disposent de titres de noblesse sont plus ou moins insérés dans le milieu des soyeux : certains n'ont aucun lien évident, alors que d'autres n'en sont éloignés que d'une à deux générations, leurs ancêtres ayant gagné leurs titres par service civique ou par acquisition d'une charge et d'un domaine. Ils vivent au sud de la presqu'île, dans la paroisse « noble » de Saint-Martin d'Ainay, alors que leurs collègues fabricants habitent au nord, dans le quartier Saint-Clair. Ils sont propriétaires de maisons – hôtels particuliers ou immeubles – à Lyon, et de domaines dans le Beaujolais, le Dauphiné ou le Forez. Cette gentrification sensible de l'organe directeur pendant les années 1780 et l'adjonction d'inspecteurs nommés par le roi constituent certainement une reconnaissance du nouveau statut de l'École et du soutien financier du roi. La préférence locale est toujours de mise. Et la nomination de l'ingénieur est opportune dans le contexte des propositions d'amélioration urbaine, d'expansion au-delà des anciens murs de la ville de Lyon, et conjointement au besoin d'optimiser la formation aux métiers du bâtiment[18].

Les professeurs de l'école travaillent pour cet établissement tout en pratiquant leur art. Ils ont appliqué leur connaissance du terrain à leur enseignement, pour lequel ils perçoivent de petits honoraires. La plus grande part de leurs revenus provient donc d'autres sources. Prenons le cas du directeur Donat Nonnotte, qui exerçait déjà la profession de portraitiste avant sa nomination. Membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres à partir de 1754, il devient le peintre de la ville en 1762 : il réalise des décorations éphémères à l'occasion de fêtes, des peintures d'histoire pour des bâtiments importants et des portraits des édiles de la ville. Plus rares sont les informations sur les premiers professeurs de la fleur et de l'ornement : ce sont deux garçons de la région, presque contemporains l'un de l'autre, Robert Pignon et Jean Gonichon[19] qui étudient à l'école dès les premières années après sa création. Pignon, élève brillant, est nommé premier professeur de cette matière en 1763 à l'âge de vingt-quatre ans. Son père étant maître fabricant en soie, Robert a non seulement grandi dans un environnement d'atelier mais a également le droit de s'inscrire comme maître dès l'âge de dix-neuf ans. Il choisit cependant la voie parallèle de dessinateur dans le « grand genre », pour les soieries les plus somptueuses. Avant sa nomination comme professeur vers 1762, il s'occupe activement de la manufacture de soie[20]. Lors de la fermeture temporaire de l'école de dessin à la fin de 1768, il crée avec un ami dessinateur leur propre école, en mettant en avant ses références d'ancien professeur à l'Académie de peinture et de sculpture dans les annonces[21]. Gonichon, en revanche, est le fils du jardinier de l'abbé Lacroix à Saint-Just. Il effectue un apprentissage de tissage de la soie pendant les années où

18 Voir Reynard, 2007 (note 6).

19 Robert Pignon (1739-1826), Jean Gonichon (1737-1793).

20 Archives municipales de Lyon (AML), Saint-Nizier, Mariage 20.04.1762, f° 47v° ; ADR 3E8112, Tournilhon le jeune (Lyon), 19.04.1762 Mariage.

21 *Almanach astronomique et historique de la ville de Lyon*, Lyon 1770, dans certains contextes, le mot « académie » s'utilisait au lieu d'« école ».

1 Jean Revel, *Panneau de soie brochée à fond bleu nervuré provenant d'un vêtement*, vers 1735, soie, 119 × 55 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. T. 187-1922

Lacroix s'occupe de créer l'école. Elle ouvre ses portes deux mois seulement avant qu'il ne s'inscrive comme compagnon[22]. La première mention de son activité d'enseignant à l'école de dessin date de 1776, mais il a dû commencer un peu plus tôt, pour compléter ses revenus en tant que dessinateur[23].

Pignon et Gonichon appartiennent tous deux à la même génération, née à l'époque où le motif tissé naturaliste bénéficiait de « l'invention » de la technique des points rentrés (aussi appelés berclés à la manufacture des Gobelins) qui permettait de réaliser des effets ombrés réalistes sur les ornements floraux et les motifs architecturaux des soies tissées (fig. 1). Au cours de leur adolescence, la presse avait associé cette « invention » à Jean Revel, le « Raphaël des dessinateurs », dont le petit-fils était l'un des premiers élèves de l'école et probablement l'un des condisciples de Pignon[24].

22 Il ne semble pas être devenu un maître fabricant ou ouvrier en soie. Les registres pour l'année probable d'enregistrement n'ont pas été conservés.

23 *L'Œuvre d'Antoine Berjon au musée des Beaux-Arts de Lyon*, éd. par Marie-Claude Chaudonneret, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 1982. Selon Alexis Grognard, Gonichon était le mentor de son frère. Il était donc présent au début des années 1770.

24 Jacques Pernetti, *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les lyonnais dignes de mémoire*, 2 vol., t. II,

Bénéficiaires et exemples à suivre

L'éloge funèbre prononcé devant l'Académie de Lyon en l'honneur de l'infatigable abbé Lacroix en 1785, semble indiquer que l'ambition initiale des fondateurs a été atteinte. Ces hommes avaient prévu de former « quelques-uns de ces génies étonnants qui, une fois avertis de leurs talents, marchent rapidement à la gloire », d'autres moins brillants qui « imitent avec exactitude » et pourraient servir la manufacture de la soie, et un troisième groupe encore qui pourraient servir dans des métiers comme « l'orfèvrerie, la bossetterie, la serrurerie, l'ébénisterie, la sculpture en ornements, la menuiserie, tous les arts en un mot où il faut des principes de dessein »[25].

La hiérarchie observée dans cette description est caractéristique de la pédagogie de la France des Lumières, qui s'adresse à différents talents pour des carrières diverses. Au début des années 1760, le professeur de sculpture, l'architecte local Antoine-Michel Perrache déplore le petit nombre d'ouvriers qui s'inscrivent[26]. Plus tard, en 1772, Nonnotte attire l'attention sur les classes gratuites dans les *Affiches* : « Les jeunes Gens dont les Parents ne sont pas en état de payer des Maîtres pour leur enseigner les premiers principes du Dessin, pourront également se faire inscrire chez le même Professeur, & être admis à l'essai, au Concours prochain[27] ». L'École savait l'intérêt qu'elle suscitait chez les élèves plus fortunés. Toutefois, l'absence de documents d'inscription empêche de retracer plus précisément le nombre, le statut social et l'âge des élèves de chaque classe. Selon une estimation prudente, quelque six-cent élèves ont obtenu leur diplôme après cinq ou six ans de formation entre 1757 et 1793, alors que nombre d'autres ne sont restés que le temps d'acquérir les principes de base. Des indices indirects suggèrent que le nombre de dessinateurs indépendants actifs à Lyon a augmenté entre 1758 et 1788, puisque le rôle d'imposition de la Grande Fabrique en recense une soixantaine, alors que l'annuaire local du commerce en liste 80, soit seuls, soit en partenariats, dessinateurs spécialisés en broderie inclus. Rares sont ceux dont on a pu retrouver la trace[28]. Ces documents ont évidemment été établis à l'origine dans des buts différents et la progression de ces chiffres peut être multifactorielle : le développement de la fabrication de la soie en général et la floraison de nouvelles spécialisations dans le domaine de la broderie et de l'impression, de même que la disponibilité d'un plus grand nombre d'hommes ayant des compétences de base en dessin qui pouvaient s'adapter à différents objectifs.

Lyon 1757, p. 350 ; Lesley E. Miller, « Jean Revel : Artist, designer or entrepreneur », dans *Journal of Design History* 8/2, 1995, p. 79–96.

25 AL, ms. 124, 1785, f° 324.

26 AL, ms. 147, Antoine-Michel Perrache, « Refléxions sur l'éducation », 1765, f° 138 v°. Voir également l'article de Tara Cruzol dans le présent volume.

27 *Affiches et Annonces* 44, 4 novembre 1772, p. 214.

28 AML CC178, Rolle de capitation (Grande Fabrique), 1758–1759 ; *Indicateur alphabétique*, Lyon 1788.

Les génies identifiés par le panégyriste de Lacroix sont sûrement ceux qui ont poursuivi leurs études à Paris, soit à l'Académie royale de peinture et de sculpture, soit dans les ateliers des académiciens : certains pratiquent leur art et enseignent, d'autres exposent leurs œuvres à Paris. Plus tard, les historiennes Marie-Félicie Perez et Agnès Lahalle ont découvert d'autres élèves de la période 1757–1780 que le biographe ne mentionne pas : trois sculpteurs, quatre peintres, et divers autres individus dont la carrière ultérieure reste obscure[29]. Plus nombreux étaient sûrement les élèves qualifiés pour la fabrication textile. Ils sont cependant moins faciles à repérer à cause de leur anonymat au sein du système manufacturier et de leur probable intégration directement dans la filière, sans poursuivre d'études « supérieures ». Pignon en est sans doute un exemple éclatant, puisqu'il s'inscrit vers 1757 et devient professeur cinq ans plus tard. Bien différents sont ceux que décrit le dessinateur-fabricant Philippe Lasalle – non encore anobli – en 1765, lorsqu'il mésestime la valeur de leurs études du fait de leur entrée précipitée, et pour des emplois mal payés, dans des ateliers de soierie, leurs parents n'ayant pas les moyens de les laisser poursuivre leurs études[30]. Les élèves lauréats des années 1780, dont les noms sont publiés avec leur âge dans le *Journal de Lyon*, pourraient appartenir à cette catégorie, puisque la plupart d'entre eux réservait du temps à l'étude du dessin entre l'école et l'apprentissage, pendant l'apprentissage ou pendant leur journée de travail. Parmi eux figurent trois lauréats de la classe de la fleur en 1784, deux en 1785 et un en 1786. Ayant reçu les encouragements en 1784, et s'étant hissé à la deuxième place en 1785 puis à la première en 1786, Thelize tombe néanmoins dans l'oubli, comme ses contemporains Clerget, Malzard, Renaud[31].

Au milieu et à la fin des années 1760, l'école est à l'origine de quelques carrières très réussies, notamment celles de François Grognard, Pierre-Toussaint Déchazelle, Jean-François Bony et Antoine Berjon[32], tous quatre connus par des hommages ultérieurs de leurs élèves, protégés ou associés, par quelques œuvres attribuées et signées, ainsi que par des études biographiques plus récentes[33]. Ils ne se limitent pas à la fabrication, mais peignent professionnellement ou pour le plaisir, écrivent, exposent et s'impliquent personnellement dans l'orientation de l'enseignement[34]. Et c'est en effet leur production multiforme qui explique en partie leur place dans les archives historiques. Le fait qu'ils ne soient que quatre correspond au scénario prévu par les fondateurs. Il n'est pas étonnant qu'un admirateur de Déchazelle, son ami et protégé François Artaud, le considère comme « un des élèves les plus assidus

29 Perez, 1986 (note 7), p. 111 ; Lahalle, 2006 (note 3), chapitre V.

30 ADR 1C201, lettre de Philippe Lasalle à l'Intendant, 18 mars 1765 où il cite le montant de la rémunération courante d'un ouvrier non spécialisé. Jean Sgard, « L'échelle des revenus. Au tournant des Lumières, 1780–1820 », dans *Dix-huitième Siècle* 14, 1982, p. 426.

31 Clerget est peut-être lié au créateur de coton imprimé du même nom, né à Paris en 1812.

32 François Grognard (1748–1832), Pierre-Toussaint Déchazelle (1752–1833), Jean-François Bony (1754–1825) et Antoine Berjon (1754–1843).

33 Il n'est toujours pas prouvé que Bony ait fréquenté l'école, mais l'époque de son arrivée à Lyon pour poursuivre son apprentissage le laisse supposer.

34 Voir plus bas l'influence de Déchazelle.

et les plus intelligents de cette nouvelle école, au point d'en être le principal ornement »[35]. Au moment de la fermeture temporaire de l'école, Déchazelle était passé de l'enseignement du dessin de la figure humaine sous la direction de Nonnotte à celui du dessin de la fleur sous la supervision du peintre de fleurs Jean-Baptiste-Edme Douet. Il n'est donc pas un pur produit de l'institution, puisque Douet n'était apparemment pas affilié à l'école. Plus tard dans sa vie, Déchazelle devait reconnaître les limites de sa propre éducation.

Le milieu social de ces quatre hommes était probablement représentatif de la plupart des élèves. Grognard et Déchazelle sont issus de la bourgeoisie commerciale, respectivement fils d'un maître et marchand fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie et d'un riche maître et marchand passementier[36]. Grognard grandit dans le cœur de Lyon, reçoit une éducation classique au Grand Collège, probablement jusqu'à l'âge de quatorze ans, tandis que Déchazelle est pensionnaire dans le prestigieux établissement de formation de la noblesse, le collège de Saint-Vincent à Senlis où son oncle est directeur[37]. Leur formation les a bien préparés à leur future carrière de dessinateurs, d'hommes d'affaires et d'écrivains, amenés à côtoyer l'élite des clients, des collectionneurs et des artistes. En revanche, Bony et Berjon n'appartiennent pas au milieu de la soierie, ils sont respectivement fils d'un maître boulanger de Givors (à quelque vingt-cinq kilomètres au sud de Lyon) et d'un maître boucher de la paroisse lyonnaise de Saint-Pierre de Vaise[38]. Néanmoins, leur établissement en ville marque leur ambition. Bony et Déchazelle se sont inscrits à un apprentissage du tissage de la soie, respectivement en 1768 et 1770, tandis que Grognard a manifestement amélioré ses compétences en suivant des cours de chimie, de géométrie et de physique[39].

---

35 François Artaud, « Notice sur Pierre-Toussaint Déchazelle », dans *Revue du Lyonnais* II/29, 1864, p. 170.

36 Concernant la généalogie de Grognard, voir Gérard Bruyère, « Le fonds Richard au musée des Beaux-Arts de Lyon », dans *Bulletin des musées et monuments lyonnais* 3, 1898, p. 70. Sur Déchazelle, voir Louis Trenard, « Un notable lyonnais pendant la crise révolutionnaire : Pierre-Toussaint Déchazelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* V, 1958, p. 201–225.

37 À propos de Grognard, voir musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, Fonds Richard. Dossiers d'archives familiales, constitué par François Grognard, inv. 1988-4.VII.1 ; relativement à Déchazelle, voir sur ses élèves : Fleury Richard, « Artistes lyonnais : Déchazelle, Granet et Grobon », dans *Revue du Lyonnais* II/2, 1851, p. 44–49 et François Artaud, 1864 (note 35). Sur l'éducation élémentaire à Lyon, voir Françoise Bayard, *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris 1997, p. 280–281.

38 Sur le milieu de Berjon et Bony voir : Jacqueline Custodero, *Antoine Berjon : peintre lyonnais (1754–1843)*, mémoire de master inédit, Université Lumière Lyon 2, 1972, p. 14–29 ; Maximilien Durand, « Jean-François Bony, l'artiste au service de Leurs Majestés », dans *Le Génie de la fabrique*, éd. par Maximilien Durand, cat. exp. Lyon, musée des Tissus, 2 vol., t. 1, Lyon 2016, p. 105–129 ; ADR 3E6922 Patrin (Lyon), 15 juin 1768, Apprentissage avec Nicolas Peillon.

39 Au sujet de l'apprentissage de Déchazelle, voir AML HH603, 26.09.1770, Registre des apprentis et HH590, 8.11.1775 Registre des compagnons. À propos de Grognard, voir Chantal Gastinel-Coural, « À propos du Palais d'Albe. Du nouveau sur des ornemanistes français de la fin du XVIII[e] siècle », dans *L'Estampille*, décembre 1990, p. 68–94 ; Concha Herrero Carretero, Álvaro Molina et Jesusa Vega, *La decoración ideada por François Grognard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista*, Madrid 2020.

Les quatre hommes se lancent dans la fabrication de la soie au cours des années 1770, au moment où les fabricants lyonnais, en plus des produits de luxe traditionnels, développent leurs activités commerciales en Europe et au-delà[40]. Ils promeuvent la mode nouvelle, caractérisée par des soies unies, monochromes ou rayées, parfois ornées de petits motifs brochés ou brodés[41]. Grognard parfait ses études en voyageant d'abord en Italie, puis en Pologne et en Russie pour affaires, avant de rechercher des clients à la cour d'Espagne pour Pernon & Cie. Camille Pernon, troisième génération de cette dynastie de soyeux, devient le principal fournisseur du Garde-Meuble de la Couronne entre 1785 et 1790[42]. Grognard finit par s'installer à Paris en 1800. Employé du Mobilier impérial en 1806, il en devient inspecteur entre 1813 et 1815. Déchazelle, quant à lui, voyage lui aussi, mais se rend principalement à Paris pour développer ses intérêts commerciaux. Sur la recommandation de Douet, son professeur de peinture de la fleur, il trouve rapidement un poste de dessinateur chez le fabricant de soie Guyot, et devient son associé peu avant 1788 pour former la maison Guyot, Germain et De Chazelles[43]. Les étoffes dessinées par « le Flamand des étoffes nuancées[44] » trouvent grâce auprès des marchands allemands qui les achètent aux foires de Francfort et de Leipzig, mais c'est en se diversifiant sur les marchés polonais et russes qu'il construit sa fortune. Les biographes de Déchazelle soulignent en particulier les ceintures qu'il a conçues et fabriquées pour imiter celles que portait la noblesse polonaise, où étaient combinés des motifs chinois, persans et turcs. Le créateur apprend le vocabulaire approprié à cette spécialité en copiant des textiles importés de ces pays. Les versions lyonnaises étaient censées être aussi belles que les ceintures fabriquées en Pologne et leur prix plus avantageux. Par la suite, vers 1787, cet homme d'affaires avisé passe de la manufacture de soie à motifs tissés à celle de broderies où étaient intégrés paille, cheveux bouclés, aigrettes de verre et même plumes de paon ainsi que fils de métal et soie[45]. Berjon, lui, a une carrière beaucoup plus courte de dessinateur en soierie. N'ayant aucune expé-

40 Françoise Bayard, « L'Europe de Bonaventure Carret et de ses associés, marchands lyonnais au XVIII[e] siècle », dans Albrecht Burkardt (éd.), *Commerce, voyage et expérience religieuse XVI[e]–XVIII[e] siècles*, Rennes 2007, p. 55–86 ; Michel Zylberberg, *Une si douce domination. Les milieux d'affaires français et l'Espagne vers 1780–1808*, Paris 1993 ; Olivier Le Gouic, *Lyon et la mer au XVIII[e] siècle. Connexions atlantiques et commerce colonial*, Rennes 2011.

41 Tabitha Baker, *The Embroidery Trade in 18th-century Paris and Lyon*, thèse inédite, University of Warwick, 2019, p. 247–252.

42 *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII[e] siècle (1730–1800)*, éd. par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, cat. exp. Lyon, musée des Tissus, Lyon 1988, p. 69.

43 Il devient associé l'année suivant celle où il hérite de la fortune de son père. AML Ainay, 25.03.1787, n° 57 Enterrement de Jacques Déchazelle ; Trenard, 1958 (note 36), p. 201–225.

44 Artaud, 1864 (note 35), p. 175.

45 Ibid., p. 173–177, 262 ; *L'Art de la soie. Prelle 1752–2002. Des ateliers lyonnais aux palais parisiens*, cat. exp. Paris, musée Carnavalet, Paris 2002, p. 20–22 ; Marie-Claude Chaudonneret, « L'enseignement artistique à Lyon. Au service de la Fabrique ? », dans *Le temps de la peinture. Lyon 1800–1914*, éd. par Sylvie Raymond, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon 2007, p. 29–35.

rience du tissage, il devient associé de la maison de broderie Piroux, Bergeon & Cie qui envoie dès 1788 des échantillons en avant-première à Madrid[46]. Après avoir quitté Lyon à la Révolution française, il se tourne apparemment vers la peinture et l'enseignement.

2 Jean-François Bony, Projet de robe, entre 1795 et 1810, gouache sur papier huilé, 28 × 15,8 cm, Lyon, musée des Tissus et des Arts Décoratifs, inv. MAD 2016.2.5. Don de la Société des Amis des Musées, 2016.

Le programme académique de l'école a manifestement servi chacun de ces hommes de manière différente, bien qu'ils aient tous travaillé dans le vocabulaire classique de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Le processus d'enseignement du dessin a certainement inculqué la valeur de l'observation attentive, de l'imitation et de la compétence technique dans l'utilisation des techniques du dessin et de la peinture. Ces compétences sont au cœur de la création textile, puisque la plupart des dessins sont exécutés sur papier, à l'encre, à la craie ou à la gouache, et que l'innovation consiste souvent en une modification mineure d'un motif existant, suffisante pour éviter les accusations de plagiat[47]. Déchazelle, Berjon et Bony savaient dessiner et peindre la figure humaine et le monde naturel, comme le

46 *Indicateur alphabétique*, 1788 ; lettre datée du 24 juillet 1788 à Madrid, de Grognard à Pernon, reproduite dans Herrero/Molina/Vega, 2020 (note 39), p. 292.

47 Voir Lesley E. Miller, « Paris-Lyon-Paris. Dialogue in the Design and Distribution of Patterned Silks in the Eighteenth Century », dans Robert Fox et Anthony Turner (éd.), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris*, Aldershot 1998, p. 139–167.

3 Jean-François Bony, Grand projet de tenture exécuté à l'échelle, Lyon, vers 1810, gouache sur papier vergé en feuilles raboutées, 22 × 15,2 cm, Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, inv. MT 1125. Achat auprès de Joseph-Marie-Jules Reybaud, 1862.

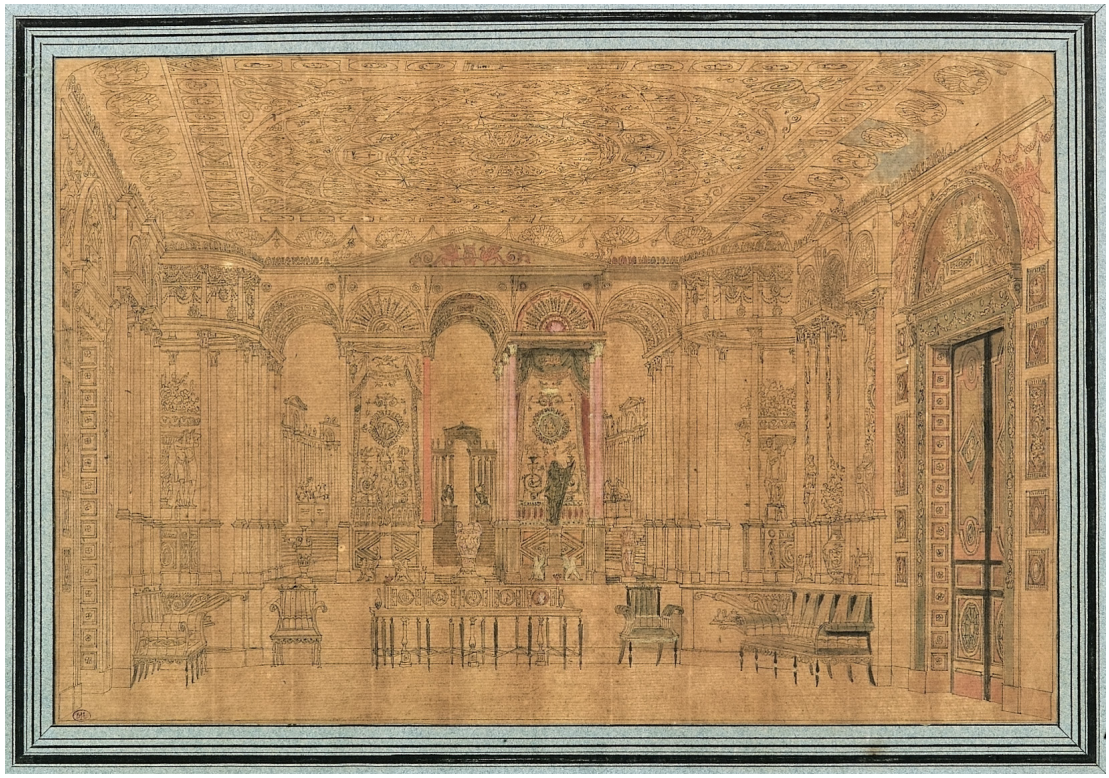
révèlent leurs portraits[48]. Bony a également esquissé la figure humaine de manière plus « impressionniste » pour représenter comment ses motifs brodés s'ajustaient sur les vêtements (fig. 2). Les études florales de Berjon sont exceptionnellement réussies, mais dans une veine différente de celles de Bony (fig. 3) – conçues comme des études individuelles, plutôt que comme des dessins de fabrique.

Grognard eut une carrière prestigieuse. Du projet de décoration intérieure pour le Palacio de Buenavista à Madrid vers 1790–1792 (fig. 4) [49], à sa promotion en tant qu'inspecteur du Mobilier impérial en 1813, en passant par la publication d'ouvrages pleins de fantaisie faisant allusion autant aux traditions de la Grèce et de l'Italie antiques qu'à la Chine, au Japon et à la Perse[50].

48 Par exemple, Jean-François Bony, *Mademoiselle Albert*, 1817, huile sur toile, 215,3 × 150 cm ; Antoine Berjon, *Autoportrait*, vers 1795-1798, pastel, 66 × 50 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, Inv. H.1980 ; Pierre-Toussaint Déchazelle, *Autoportrait*, 1784, huile sur toile, 60 × 46 cm, collection particulière (Cat. exp. Paris, 2002 (note 45), n° 4).

49 Attribués antérieurement à Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825) ou à Alexis Grognard (1752–1840), Gastinel-Coural, 1990 (note 39), p. 68–94 ; Herrero/Molina/Vega, 2020 (note 39), p. 104–105.

50 Voir ibid., p. 205–216, 217–252, dessins reproduits aux fig. 38–54.



4 François Grognard, Projet de cabinet de parade pour l'Espagne, France ou Madrid, 1790–1792, encre sur papier calque, 29,3 × 40 cm, Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, inv. RF 41614. Achat en vente publique, 1988.

Grognard comme ses trois contemporains, n'oubliaient pas pour autant leurs racines. Leurs contributions ultérieures à l'École des beaux-arts sont diverses. Bony et Berjon y reviennent pour enseigner la fleur et l'ornement, le premier entre 1809 et 1810 et le second de 1810 à 1823. Grâce aux campagnes de Déchazelle, l'école offre aux futurs créateurs non seulement des cours de dessin à main levée, mais aussi les compétences techniques nécessaires au transfert de leurs esquisses sur du papier réglé, prêt à être transféré sur le métier à tisser. Membre du Conseil de commerce en 1802, du Cercle du commerce et de la Chambre de commerce jusqu'en 1806, Déchazelle reste un fervent défenseur de l'importance de la peinture pour le dessin en soierie : il expose une peinture de fleurs au Salon de 1801, publie ses *Études sur l'histoire des Arts et de l'influence de la Peinture sur les Arts manufacturiers* en 1804. Il est admis à l'Académie de Lyon en tant que membre correspondant en 1811, l'année même où le musée achète les *Fruits et fleurs dans un panier d'osier* (fig. 5) de Berjon, exposé l'année précédente au Salon à Paris.

Grognard, quant à lui, laisse un généreux legs à la ville à sa mort en 1823 pour financer des prix destinés aux étudiants nés à Lyon qui excellaient dans les différentes branches du dessin, de la peinture, gravure, sculpture, architecture, et ornementation, dans la « mise en carte des dessins destinés à la fabrication des étoffes de soie et autre genre d'étoffe », de même que dans « les principes des sciences » [51]. Il veut également assurer :

> [...] l'éducation de deux fils de négociant qui auront fait des pertes dans le commerce, afin de mettre les enfans à même de relever le nom et la fortune de leur père, soit pour l'encouragement des élèves de l'école des beaux-arts, soit pour honorer la mémoire et perpétuer les traits des Lyonnais célèbres dans tous les genres d'illustration[52].

Plutôt qu'au microcosme des règles et des règlements, des programmes et des cours, cet article s'est intéressé aux personnalités et à leurs créations afin de réévaluer l'utilité de l'École gratuite de dessin de Lyon – non seulement son utilité matérielle au service des rouages de la fabrication textile de la ville, mais également son utilité immatérielle émanant du capital culturel et commercial des personnes impliquées dans sa gestion, sa survie et sa renaissance. En rassemblant données prosopographiques et matérielles, il met en évidence les relations spatiales fluides au sein du paysage urbain local et leur place dans la circulation nationale des produits et des idées. En bref, la réévaluation de l'utilité englobe non seulement les résultats concrets de la formation au dessin et son application aux textiles, mais aussi dans le panorama culturel plus large de l'Europe des Lumières.

Le programme des études, orienté vers le respect des « règles, de l'ordre et de la discipline » plutôt que vers l'épanouissement de « l'originalité, de l'inspiration et du génie » [53], préparait les élèves à servir la manufacture de textiles, bien que sans les former aux aspects techniques de la conception de motifs tissés. Apprendre à observer et à copier les mêmes gravures, bas-reliefs, modèles vivants et spécimens de la nature permettait aux dessinateurs de s'approprier les motifs, sujets et traitements principaux de l'ornementation classique et du monde naturel et ainsi, de fournir des modèles aux brodeurs, imprimeurs et tisseurs. À bien des égards, la broderie s'apparentait davantage à la peinture, dans la mesure où le motif pouvait être directement redessiné ou appliqué sur n'importe quel tissu. Ces dessins à main levée pouvaient également être adaptés aux blocs de bois ou aux plaques de cuivre utilisés pour l'impression sur tissu par un spécialiste de la fabrication de blocs ou de la gravure qui en effectuait la conversion. Quand ils étaient tissés, ces dessins devaient avant être traduits en un dessin technique : la « mise en carte » qui indiquait comment installer le métier à tisser, puis comment le fabricant en soie devait entrelacer les fils de chaîne et de trame.

---

51 Archives nationales de France, Minutier central, Étude XXIX-892, 11 octobre 1818 Testament olographe, f° 6.

52 Ibid., f° 5 ; *Gazette universelle de Lyon. Courrier du Midi*, lundi 21 août 1826, p. 1.

53 William Sewell, *Work & Revolution in France*, Cambridge 1980, p. 22.

5 Antoine Berjon, *Fruits et fleurs dans une corbeille d'osier*, 1810, huile sur toile, 108,8 × 89,2 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. A 181

S'il ne connaissait pas cette étape de « traduction » du dessin, le dessinateur pouvait échouer, comme le découvrit Déchazelle à son grand dam, alors qu'il avait été « l'ornement de l'école ». Il faillit presque abandonner la carrière qu'il avait choisie et se fit ensuite le défenseur de la création de cette classe à l'École des beaux-arts. Si la place centrale accordée à la

figure humaine dans le programme d'études est remise en question avant et pendant l'existence de l'école, elle a certainement servi les motifs de soieries chinois et néoclassiques et préparé les dessinateurs à se diversifier dans les croquis de mode – voire la peinture à l'huile ou la décoration intérieure pour ceux qui trouvaient un autre débouché à leurs talents.

Les personnalités qui « animent » l'environnement de l'école, en lui apportant soutien financier, moral et pratique, ont sans doute contribué à d'autres avantages – en majeure partie invisibles et intangibles, en exerçant leurs activités commerciales et sociales autour de l'hôtel de Ville et du théâtre, dans leur paroisse d'origine à proximité ou plus au sud de la presqu'île, dans leurs propriétés de campagne en dehors de Lyon, et lors de leurs voyages à Paris et au-delà. Les fondateurs et les administrateurs connaissent bien le territoire, puisqu'ils sont originaires de Lyon ou de ses environs, ou, pour le moins, y vivent une grande partie de l'année, ne quittant la ville que pour les affaires ou les loisirs dans leurs maisons de campagne. Ils sont, au début, étroitement liés au secteur textile et, plus tard, plus orientés vers ses institutions financières. Dans certains cas, leur réputation s'étend au-delà de la ville. Parmi eux figurent des bibliophiles et des botanistes comme Soubry et Marc-Antoine Claret de la Tourette[54], qui correspondent avec des académiciens de toute l'Europe. Localement, ils défendent la fondation de l'École vétérinaire (1761) et l'établissement de jardins botaniques sur les pentes au-dessus de la vieille ville. Certains se réunissent à l'Académie de Lyon, d'autres choisissent probablement les loges maçonniques, les sociétés littéraires ou scientifiques, ou encore leurs résidences de campagne. Prenons, par exemple, les membres de la famille de banquiers suisses dont est issu Isaac-André Cannac de Saint André[55]. Son père fait participer des artistes et artisans lyonnais à l'embellissement de sa maison de campagne vaudoise, par laquelle passent d'éminents savants et penseurs en route pour Paris, et laisse à l'Académie de Lyon un legs pour enrichir la bibliothèque[56]. Par ailleurs, des enseignants occupant les postes les plus importants viennent de plus loin et s'installent à Lyon. Ils apportent et continuent à cultiver un ensemble de réseaux personnels et professionnels, culturels et commerciaux, qui ont sans aucun doute renforcé la reconnaissance de l'école par l'État. Ils sont en relation avec l'Académie royale de peinture et de sculpture et avec les académies de toute l'Europe, ainsi qu'avec la haute finance et le commerce.

Placée bien en vue dans un nouveau quartier datant de 1770, l'école est potentiellement un centre de mise en réseau dépassant l'environnement des ateliers de tissage locaux. Cette fonction est particulièrement utile aux élèves qui ne sont pas issus de la bourgeoisie commerciale de la ville ou des familles de marchands fabricants. Les amateurs d'art locaux, les fabricants anoblis, les artistes nés et formés à Paris et les dessinateurs en exer-

54 Marc-Antoine Claret de la Tourette (1729–1793).

55 Isaac-André Cannac de Saint André (1735–1794).

56 Voir le numéro special du *Journal of Swiss archeology and art history* 74, 2017, p. 3–4.

cice communiquent entre eux et avec les élèves à des degrés divers. De loin ou de près, ils peuvent offrir aux élèves de la ville et d'ailleurs des impressions du monde extérieur à l'école. Cette ouverture sur le monde peut d'une part faciliter l'initiation des élèves aux rudiments du métier au-delà du dessin, d'autre part favoriser le tissage de contacts dans le métier pour l'avenir, ou enfin, appuyer la recommandation des protégés aux fabricants recherchant des dessinateurs prometteurs. Les cérémonies de remise des prix apportent sans doute une certaine visibilité aux élèves particulièrement compétents. De plus, la vision et l'expérience de la plupart des administrateurs et des enseignants ayant des contacts à Paris et dans les circuits commerciaux nationaux et internationaux vont au-delà de la ville et s'appuient sur des réseaux de personnes partageant les mêmes idées dans toute l'Europe, sur le plan commercial aussi bien que sur le plan culturel. Il semble probable que des contacts personnels directs avec des artistes basés à Paris facilitaient l'accès aux ateliers d'artistes, aux cours de l'Académie et aux établissements des marchands merciers de la capitale, et permettaient de nourrir des ambitions en dehors du dessin en soierie. L'hospitalité de Déchazelle, qui invitait les jeunes talents à se rencontrer dans sa maison de campagne, était certainement instructive pour ses protégés.

L'existence même de l'école et le désir de ses administrateurs de servir la communauté, du moins en théorie, ont offert des opportunités pour les talents locaux qui n'avaient pas les moyens de suivre des cours privés coûteux – bien que leur identité et leur trajectoire restent insaisissables. Les cours ont clairement contribué à la réputation de Lyon en tant que métropole provinciale encourageant activement les arts. Les artistes ou dessinateurs en devenir ont cependant toujours tendance à considérer Paris comme école de perfectionnement et les boutiques du faubourg Saint-Honoré et du Palais Royal apparaissent aussi attrayants pour les Lyonnais de passage que les ateliers des artistes de la capitale : les nouveaux équipements urbains autour de la place des Terreaux à Lyon sont un faible écho en comparaison[57].

Seuls les dessinateurs diplômés bien documentés ont clairement bénéficié de leurs études, mais tous venaient du milieu aisé du commerce ou de l'artisanat, et ont réussi dans le marché haut de gamme, s'adressant à l'élite des consommateurs nationaux et internationaux. Dans la gamme des soieries fabriquées à Lyon, leurs produits étaient exceptionnels, et ils ont clairement suivi – ou peut-être plus probablement promu – la tendance à délaisser les motifs tissés au profit de la broderie. La plupart d'entre eux ont également utilisé leurs compétences en peinture, et exposé à Paris, au Salon.

57 Antoine-Nicolas Joubert de l'Hiberderie, *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris 1765, chapitre XV ; Artaud, 1864 (note 35), p. 261.

Frontispice page 54 : Jean-François Bony, Grand projet de tenture exécuté à l'échelle, Lyon, vers 1810, gouache sur papier vergé en feuilles raboutées, 22 × 15,2 cm, Lyon, Musée des Tissus et des Arts décoratifs, inv. MT 1125 (détail, voir page 66, fig. 3)

MATHURIN CRUCY. ARCHITECTE

L'École de dessin de Nantes, un creuset pour les architectes ?

Hélène Rousteau-Chambon
Université de Nantes, UMR 6566-CReAAH-LARA

Le 21 décembre 1756, les États de Bretagne instituaient la Société d'agriculture, du commerce et des arts. Un mois et demi plus tard étaient rédigés les statuts de l'école de dessin qui dépendait de cette société[1]. Cet établissement, financé par les États de Bretagne, était soutenu par le commandant en chef de la Bretagne, Emmanuel Armand de Vignerot du Plessus, duc d'Aiguillon (1720–1788), qui attachait une grande importance au développement de la région, et plus particulièrement aux voies de communication et à la modernisation de certaines cités, dont Nantes. Nous retrouvons dans cette simultanéité d'action – création d'une école de dessin, embellissement de villes – une constante de ces années 1750, comme l'a mis en évidence Dominique Massounie[2]. Non seulement le duc d'Aiguillon œuvra aux embellissements des villes bretonnes, mais il choisit également l'architecte qui devait transformer la ville, Pierre Vigné de Vigny. L'architecte devait donner un plan projectif d'agrandissement (1756–1759) : les architectes qui travaillaient dans la ville jusque-là n'étant pas jugés à la hauteur. Si Vigné de Vigny n'était pas connu pour ses talents d'urbaniste, il avait déjà beaucoup construit (à Paris notamment l'hôtel Chenizot, en 1727, et la cour du Dragon, 1731). Il était membre de l'Académie royale d'architecture, de la Royal Society de Londres et fréquentait notamment l'architecte d'origine nantaise, Germain Boffrand, au sein de la Société des arts, une institution dont le but était d'améliorer les échanges entre théoriciens et praticiens des domaines scientifiques et techniques surtout[3]. Parallèlement, Jacques Auguste

1 L'existence de l'école est intimement liée à la présence du duc d'Aiguillon en Bretagne : elle est instituée alors qu'il est à Rennes depuis trois ans, elle disparaît, pour un temps, à la suite de son départ pour Paris.

2 Dominique Massounie, « La place de l'architecture et de l'École des arts de Jacques-François Blondel dans l'histoire des académies artistiques provinciales du XVIII[e] siècle », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/massounie-2019.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

3 Sur Pierre Vigné de Vigny, voir Michel Gallet, *Les architectes parisiens du XVIII[e] siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris 1995, p. 473–478 ; sur la Société des arts, voir Roger Hahn, « The Application of Science to Society : The Societies of Arts », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, t. XXIV/

Hélène Rousteau-Chambon, « L'École de dessin de Nantes, un creuset pour les architectes ? », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 73–85, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18973

Volaire (1726–1791), pastelliste et cartographe toulonnais, devint le premier professeur de l'école nantaise de dessin, vraisemblablement à la demande même du duc d'Aiguillon[4]. En effet, dès 1758, ce dernier se rendit dans l'école de dessin puis, après son départ de Bretagne, appela Jacques Auguste Volaire auprès de lui, à l'hôtel des Chevau-Légers à Versailles (1772)[5]. En faisant appel à un artiste provençal, le commandant en chef de la Bretagne, établissait, de fait, un lien entre cette région et la Bretagne.

L'École de dessin fut fondée pour parfaire les connaissances des sculpteurs navals – Nantes restait une ville de construction[6] –, pour former les dessinateurs des nombreuses faïenceries[7] ou des toiles imprimées[8], autant d'industries dans cette ville en plein développement où le commerce était roi. Cette dynamique de l'application du dessin à l'ensemble des arts – dont les arts mécaniques – se retrouve à l'échelle nationale[9]. Dans l'acte de création de l'école nantaise, il est plus spécifiquement fait référence aux écoles de Rouen et de Reims[10] . Le rythme des cours fut précisé dans les statuts : le professeur devait dispenser trois heures de cours, quatre jours par semaine, le tout pour des appointements de 500 livres par an[11]. La nature des cours n'est pas spécifiée mais les prix d'émulation, créés quelques mois après la fondation de l'École, et qui semblent n'avoir été distribués

XXVII, 1963, p. 829–836 ; Isabelle Passeron, « La Société des arts, espace provisoire de reformulation des rapports entre théories scientifiques et pratiques instrumentales », dans Eric Brian et Christine Demeulenaere (éd.), *Règlements, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Liège 2002, p. 109–132.

4 Sur Volaire, voir Émilie Beck Saiello, *Pierre Jacques Volaire (1729–1799), dit le chevalier Volaire*, Paris 2010. Ce dernier était le fils du premier peintre officiel de Toulon de 1729 à 1766, et le frère de Pierre Jacques, dit le chevalier Volaire.

5 Le duc d'Aiguillon possédait aussi dans sa collection des pastels aujourd'hui conservés au Musée des Beaux-Arts d'Agen : *Ermite* et deux *vues des bords de la méditerranée*. Ils proviennent du château des ducs d'Aiguillon. Il est possible que le duc ait été en contact avec les Volaire par sa femme, dont la famille était originaire de Crussol, proche de Valence.

6 Bruno Cailleton, *La construction navale civile dans l'amirauté de Nantes au XVIII^e siècle, Nantes, Basse Indre, Indret, Paimboeuf, Infrastructures, hommes, fonctionnement*, Cholet 1999 ; Jean-Louis Kerouanton et Daniel Sicard, *La construction navale en Basse-Loire, Loire Atlantique. Inventaire général des Pays de la Loire*, Nantes 1992 ; Yves Rochecongar, *Des navires et des hommes : de Nantes à Saint-Nazaire, deux mille ans de construction navale*, Nantes 1999.

7 *Faïences et poteries de Nantes et sa région*, cat. exp. Nantes, Musée d'art populaire régional, Château des ducs de Bretagne, Nantes 1982.

8 Xavier Petitcol, *Toiles de Nantes*, 1760–1840, Nantes 2008 ; Céline Cousquer, *Nantes, une capitale française des indiennes au XVIII^e siècle*, Nantes 2002 ; *Toiles de Nantes des XVIII^e et XIX^e siècles*, cat. exp. Nantes, Musée des arts décoratifs, Mulhouse, Musée de l'impression sur étoffes, Paris, musée des Arts décoratifs, Paris 1978.

9 Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, plus particulièrement p. 45–59.

10 Nantes, Archives municipales, GG 665, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/nantes-archives-municipales [dernier accès : 16.02.2023].

11 Rennes, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, C 2687, 10 février 1757, Délibérations des États, feuillet 21.

qu'épisodiquement, peuvent apporter quelques renseignements. Ainsi en 1758, des prix de figure, d'ornement et de paysage furent remis[12]. Seul l'un des élèves ayant reçu ce prix, Alexis Marchaix (ou Marchais), eut une carrière connue et locale : après avoir remporté le prix d'ornement, il devint architecte-entrepreneur[13]. Même si l'école nantaise de dessin visait à former essentiellement des artisans des arts mécaniques, les liens entre l'école de dessin et l'architecture existèrent donc bien.

Hormis cet architecte-entrepreneur, quatre Nantais – de trois familles –, tous nés entre 1743 et 1751, furent formés au dessin à Nantes, et se retrouvèrent à Rome dans les années 1770 pour se perfectionner. Ces hommes sont les seuls pour lesquels nous disposons de quelques informations, bien lacunaires du reste. S'ils ont fait l'objet d'études, leur formation, les réseaux de sociabilité ou les relations intra-personnelles dont ils ont pu bénéficier n'ont pas été mises en avant. L'école de dessin de Nantes a fait, elle aussi, l'objet d'études succinctes par André Lesort puis par Michel Kervarec[14]. Quant aux archives, elles restent très lacunaires (trente pièces aux archives municipales, quelques pièces aux archives départementales d'Ille-et-Vilaine et de Loire-Atlantique)[15]. Quelques hypothèses , présentées dans cette publication, peuvent être suggérées quant au rôle de cette école dans la formation des jeunes gens. Cependant, la difficulté d'une conclusion générale, à Nantes, réside dans la diversité des situations : à chaque famille étudiée correspond un parcours différent, une réponse spécifique. Pour le dire autrement, même si tous sont formés au dessin à Nantes dans les mêmes années et sont issus de milieux professionnels proches, les réseaux interprofessionnels, les relations économiques et familiales diffèrent d'un exemple à l'autre. Dans certains cas certes, l'École de dessin a pu être déterminante même si le métier initialement prévu évolua dans le temps. Elle peut aussi être importante lorsque le candidat bénéficia d'appuis extérieurs. Toutefois, cette école de dessin officielle fut également concurrencée par un réseau parallèle.

Une école de dessin déterminante

Un premier exemple de ces anciens élèves de l'école de dessin est fourni par les frères Cacault. Pierre (1744–1810) et François (1743–1805) Cacault suivirent l'un et l'autre l'enseignement de Jacques Auguste Volaire à l'école de dessin. La carrière des Cacault, grands pourvoyeurs du musée de Nantes alors en constitution (1810), est bien connue

12 Des prix furent aussi délivrés de 1778 à 1788, sans que l'on connaisse l'objet des concours (Nantes, Archives municipales, DD 35).

13 Gilles Bienvenu, *De l'architecte voyer à l'ingénieur en chef des services techniques*, t. 3, thèse inédite, Paris I, 2013, p. 24.

14 André Lesort, *Les États de Bretagne et l'enseignement du dessin au XVIII^e siècle*, Paris 1911 ; Michel Kervarec, *Histoire de l'École régionale des beaux-arts de Nantes*, Nantes 2004.

15 Je tiens à remercier tout particulièrement Mathilde Legeay pour m'avoir transmis tous ces textes, qu'elle a recensée, avant leur mise en ligne sur le site du programme ACA-RES.

1 Pierre-René Cacault, *La fille de Dibutade dessinant le profil de son amant*, 1er quart XIXe siècle, plume et lavis d'encre brune sur papier, 17,1 × 17,6 cm, Nantes, musée d'arts de Nantes, inv. 979.15.1.D

grâce à l'étude très précise menée par Béatrice Sarrazin en introduction au *Catalogue des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes*[16]. Les deux frères étaient les fils de François Cacault (1719–1795), lui-même héritier de l'une des cinq faïenceries nantaises. De paveur, il devint expert-arpenteur et l'un des notables de la ville grâce aux grandes modifications urbaines que connaissait alors Nantes ; il dessina également le premier plan précis de la ville, le plan Cacault, établi avec l'aide de Robert Seheult en 1756–1757, gravé par Lattré en 1759 et décoré de diverses armoiries dues à Jacques Auguste Volaire, alors professeur à l'école de dessin[17]. Des relations professionnelles existaient donc entre François Cacault (père) et Jacques Auguste Volaire, et il n'est pas étonnant que les enfants du premier aient été formés au dessin dans une école qui accueillait un grand nombre de fils d'artisans locaux[18].

16 *Clisson ou le retour d'Italie*, éd. par Claude Allemand-Cosneau, cat. exp. Gétigné-Clisson, maison du jardinier de la Garenne Lemot, Paris 1990, p. 132 ; *Catalogue des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes*, éd. par Béatrice Sarrazin, cat. coll. Nantes, musée des Beaux-arts de Nantes, Paris 1994, p. 23. Les auteures sont plus affirmatives pour François Cacault.

17 Ibid.

18 Béatrice Sarrazin, « La collection Cacault et le musée école de Clisson », dans cat. exp. Gétigné-Clisson, 1990 (note 16), p. 133 : tout en travaillant sans doute dans l'atelier de faïencerie de son père.

Après cette formation initiale, la carrière des deux frères divergea : Pierre Cacault était destiné à l'architecture pour poursuivre l'ascension sociale familiale et, en 1772, il était prévu qu'il devienne l'adjoint de l'architecte voyer Jean-Baptiste Ceineray (1722–1811), alors malade. Comme il manifesta « l'année suivante l'intention d'aller poursuivre ses études à Rome, le Bureau [de la Ville] lui accorde pour son voyage une bourse de 500 livres »[19]. Pierre Cacault fut séduit par la cité ultramontaine. Il y demeura, jusqu'en 1793, malgré le rappel des édiles nantais et le poste qui l'attendait, et se consacra non pas à l'architecture, mais à la peinture (fig. 1). Dans cet exemple, le milieu professionnel local et les édiles permirent donc au jeune homme de poursuivre une carrière artistique, à Rome où il passa l'essentiel de sa vie professionnelle.

Son frère, François Cacault, quitta Nantes pour Paris dès 1762, à dix-neuf ans et « compléta son éducation »[20] avant d'entrer en 1763 dans la toute jeune École militaire (ouverte en 1756 dans l'établissement actuel) en tant que professeur des fortifications[21]. François Cacault, selon le règlement de 1765, était l'un des dix-neuf professeurs (il y avait cinq professeurs de mathématiques, six professeurs de langue latine, deux de géographie et d'histoire, quatre de langue allemande et un professeur de fortification) sans compter les multiples personnalités extérieures qui intervenaient sur les arts liés à l'équitation. En 1766, Cacault devint même inspecteur des études : sa fonction principale était de veiller à la discipline et à l'éducation proprement dite[22]. Pour ce départ parisien et cette fonction importante pour un aussi jeune homme, plusieurs personnes ont pu intervenir. En premier lieu Jean-Baptiste Ceineray qui, dès 1756, avait été adjudicataire de travaux de fortifications maritimes à exécuter sur les dessins de l'ingénieur en chef des fortifications à Nantes, Joseph Étienne Lefebvre de Bréron (1701–1765). Depuis 1762, Ceineray était l'architecte voyer auquel incombait la transformation de Nantes, rendue possible grâce au plan précis établi par François Cacault (père). L'ingénieur militaire, Lefebvre de Bréron, put également faciliter la carrière de François Cacault (fils). Né à Nantes et très attaché à sa ville natale, il s'y maria[23] et y effectua la seconde partie de sa carrière (1748–1765) après avoir été en poste à La Rochelle. Lefebvre de Bréron, issu d'une véritable dynastie d'ingénieurs militaires, reçut l'ordre de Saint-Louis en 1758 et bénéficiait d'une réelle reconnaissance royale. À Nantes, il était chargé d'entretenir le château et d'intervenir sur les murs d'enceinte alors en cours de démantèlement ; pour ces travaux, il était rémunéré par les États. Compte-tenu de

19 Pierre Lelièvre, *Nantes au XVIII^e siècle, urbanisme et architecture*, Paris 1988, p. 275 ; délibération de la ville, 23 mai 1772.

20 Sarrazin, 1994 (note 16).

21 Dominique Julia et Marie-Madeleine Compère, « École militaire », dans *Les collèges français 16^e–18^e siècles*, répertoire 3, Paris 2002, p. 413–422.

22 L'école militaire devait accueillir environ 250 élèves, des jeunes nobles qui étaient admis entre 8 et 11 ans et poursuivaient leur scolarité jusqu'à 18 ans.

23 Anne Blanchard, *Les architectes du roy de Louis XIV à Louis XVI, étude du corps des fortifications*, Montpellier 1979, p. 348, n. 85.

ses activités, l'ingénieur avait pu directement former François Cacault à l'art des fortifications et le recommander pour l'école militaire.

Dans ces deux exemples, des jeunes gens qui ont pu aller dans l'école de Volaire, n'ont pas fait une brillante carrière dans le domaine de l'architecture. Cependant cette école de dessin a très certainement été très importante pour eux comme en témoignent les relations que les Cacault continuèrent à avoir avec les Volaire : le chevalier Volaire, frère du professeur de dessin, rencontra certainement le diplomate à Naples qui lui acheta une de ses grandes œuvres, l'*Éruption du Vésuve* et *vue de Portici* (fig. 2).

2 Pierre-Jacques Volaire, dit le Chevalier Volaire, *Éruption du Vésuve et vue de Portici*, vers 1767, huile sur toile, 130,7 × 227,5 cm, Nantes, musée d'arts de Nantes, inv. 733

Un réseau local décisif

L'école de dessin nantaise a aussi pu avoir un rôle déterminant pour le plus connu des architectes nantais de l'ancien régime, Mathurin Crucy (1749–1826) (fig. 3). Crucy a certainement fait ses classes dans l'école de dessin[24]. En effet, Mathurin Crucy était le fils d'un important entrepreneur en charpenterie, art très apprécié dans une ville en pleine

24 *Mathurin Crucy (1749–1826), architecte nantais néo-classique*, éd. par Claude Allemand-Cosneau, cat. exp. Nantes, musée Dobrée, Nantes 1986, p. 45.

expansion. Il ne serait donc pas étonnant que Crucy se soit formé, jeune, dans l'école de dessin dirigée par Volaire : l'institution était suffisamment renommée – en 1767 s'y trouvaient cent quarante élèves[25] –, et Crucy était le fils d'un artisan local. Or, les écoles gratuites de dessin avaient notamment pour but de former des jeunes gens susceptibles de reprendre l'activité de leur père, ou de la développer, et Crucy écrivit quelques années plus tard : « [...] Le hasard m'a servi plus heureusement que n'aurait pu faire mes parents. Leur dessein étoit de faire de moi un charpentier en montant d'echelons et echelons (...) »[26]. Il ne bénéficia d'ailleurs pas d'une éducation soignée en orthographe. Il est possible que parallèlement, il fut initié à l'architecture par Jean-Baptiste Ceineray. En effet, lors de la répartition des appointements entre Ceineray et Crucy, ce dernier rappela qu'il « se preterait d'autant plus volontiers à cet arrangement qui lui procureroit une occasion de donner des témoignages de reconnaissance au sr Ceineray qui lui a enseigné les premiers éléments de l'architecture »[27].

3 Jean-Baptiste-Joseph Debay fils, Buste de Mathurin Crucy, architecte, 2nd quart XIXe siècle, marbre, 54 × 303 × 213 cm, Nantes, musée d'histoire - château des Ducs de Bretagne, inv. 1774

Quoi qu'il en soit, Crucy poursuivit ses études d'architecture à Paris. Où étudia-t-il ? Claude Allemand-Cosneau affirme qu'il suivit les cours de l'École royale gratuite de dessin (pendant environ quatre ans), école qui reçut ses lettres patentes en 1767 et qui envoyait des planches gravées dans différentes écoles de province, dont celle de Nantes[28]. Cependant, la liste des élèves des premières années de l'école n'est pas conservée. Suivit-il plutôt les cours dispensés par Boullée dans son école ? Il était en effet dit « élève de Boullée » lorsqu'il se présenta pour la première fois au concours du Grand Prix en

25 Nantes, Archives municipales, GG 665.

26 Nantes, AM, BB 142, 24 août 1782.

27 Ibid.

28 Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004, p. 54.

1773. Or Boullée, depuis l'âge de dix-neuf ans dirigeait « une école brillante, fruit de ses lumières, de son zèle et de sa réputation [qui] lui attira une foule d'élèves parmi lesquels il a eu le bonheur de compter des rivaux »[29] dont Chalgrin, Brongniart ou Gisors. Pour entrer dans cette école, Crucy a dû bénéficier de recommandations. Deux personnes pourraient lui avoir apporté leur soutien. En premier lieu, Jean-Baptiste Ceineray, ancien élève de l'Académie royale d'architecture où il était entré en 1743 et y avait suivi les cours pendant quatre ans, avant de se rendre à Rome[30]. À Paris, il était condisciple de Boullée qui suivait les cours de l'Académie royale d'architecture en 1746 (date à laquelle il est mentionné pour avoir reçu une médaille[31]). Ceineray a donc pu intervenir directement auprès de son ancien camarade afin qu'il prenne pour élève ce jeune Nantais qu'il avait lui-même initié au dessin d'architecture. Pourquoi Ceineray ne le recommanda-t-il pas à l'académicien de première classe François Franque avec lequel il avait travaillé avant de venir à Nantes (entre 1750 et 1754), et avec lequel il entretenait toujours des relations ? Cela est d'autant plus étonnant que Franque avait présenté l'architecte voyer nantais comme membre régnicole à l'Académie de Paris en 1767[32]. La raison pourrait en être l'absence régulière de François II Franque de Paris pour de nombreux voyages, notamment dans le comtat Venaissin dont il était originaire[33]. Par ailleurs, Boullée avait l'avantage de diriger une école de dessin de renom et de présenter régulièrement des élèves qui étaient primés. Crucy avait donc sans doute plus de chance de faire une belle carrière dans l'architecture en étant présenté par Boullée. Celui-ci pourrait aussi avoir été sollicité directement par Crucy père. En effet, Boullée avait été patronné à l'Académie par Germain Boffrand, né à Nantes et fils de Jean Boffrand, sans doute le maître charpentier le plus important de la ville ligérienne de la fin du XVII[e] siècle. Il est donc possible que Crucy le charpentier ait sollicité l'aide d'un académicien qui avait lui-même été aidé par le fils d'un charpentier. Quelle que soit la personne qui l'ait recommandé[34], l'influence de Boullée reste importante pour

29 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Étienne-Louis Boullée*, Paris 1994, p. 25. Sur l'école et les élèves voir plus précisément p. 184–197 du même ouvrage.

30 Paris, Archives de l'Institut, B 21, lettre de Ceineray du 13 septembre 1769 citée par C. Chabot-Barres, *Recherches sur l'architecte Jean-Baptiste Ceineray*, mémoire de master inédit, Paris IV, 1992.

31 Pérouse de Montclos, 1994 (note 29), p. 16.

32 Henry Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture. 1671–1793*, 10 vol., t. 8, Paris 1911, p. 65, 18 décembre 1769 : « M. Franque ayant présenté à l'Académie le rapport des commissaires pour parvenir à l'élection de M. Cénérai et après lad. lecture, les formes prescrites ayant été observées, les lettres de correspondance lui ont été accordées et M. Franque a été nommé pour recevoir sa correspondance ». Seuls trois architectes de province pouvaient être architectes regnicoles ; Ceineray avait aussi envoyé divers projets aux membres de l'Académie en 1763 et 1767 : 27 juin 1763, projet de la Chambre des comptes, ibid., t. 7, p. 147 ; 23 février 1767, projet d'embellissement, ibid., p. 270.

33 Franque ne siège pas à l'Académie en septembre 1768, mars 1769 et janvier 1770 notamment.

34 Certains biographes de Crucy (Ernest Maugat, « Les «Crucy» constructeurs de navires », dans *Bulletin de la société archéologique et historique de Nantes et de la Loire-Inférieure* 83, 1943, p. 20–48) expliquent aussi que Crucy fut présenté par Vien. Auquel cas, ce n'est pas Ceineray qui aurait servi d'intermédiaire mais Volaire.

Crucy, particulièrement dans le dessin pour son Grand Prix de 1774, comme l'a rappelé Jean-Marie Pérouse de Montclos[35] (fig. 4). Le maître et l'élève avaient d'ailleurs un point commun : l'amour du dessin. Crucy avait d'ailleurs obtenu l'autorisation de suivre les cours de Clerisseau à l'Académie royale de peinture et de sculpture entre son obtention du Grand Prix et son départ pour Rome[36]. Une fois à Rome (brevet d'admission du 14 avril 1775), Crucy retrouva d'autres Nantais : Pierre Cacault, qui ne logeait pas au palais Mancini, et Pierre Rousseau qui avait été pensionné du 25 juillet 1773 au 5 septembre 1775[37]. Par ailleurs, Crucy poursuivit des relations épistolaires avec Pierre Jacques Volaire (1729–1802) dit le chevalier Volaire, établi à Naples depuis 1769, et frère de celui qui l'avait formé à Nantes[38].

4 Mathurin Crucy, *Bains publics*, 1774, plume et lavis, 10,4 × 30 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, inv. EBA 1996

Dans cet exemple, il reste cependant difficile de saisir le rôle du professeur de dessin : fut-il déterminant dans le réseau de Crucy ou servit-il simplement à initier le jeune homme au dessin ?

Se former en dehors de l'école de dessin des États

S'il est vraisemblable qu'au moins deux des trois personnages cités ont suivi les cours de Volaire à l'école de dessin, il est fort probable que cette opportunité ne fut pas possible

35 Pérouse de Montclos, 1994 (note 29), p. 193.

36 Cat. exp. Nantes, 1986 (note 24), p. 50.

37 Rousseau avait demandé de partir de Rome pour raison de santé (lettre de Rousseau à d'Angiviller du 21 juin 1775, Jules Guiffrey et Anatole de Montaiglon (ed.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, t. 13, Paris 1903, p. 87, au moment où Crucy devait arriver à Rome.

38 Nantes, Archives départementales de Loire-Atlantique, 121 J 18, lettre de Volaire à Crucy, 4 novembre 1776, lettre publiée par Beck Saiello, 2010 (note 4), p. 436–437.

pour Pierre II Rousseau (1751–1829). Ce dernier, également né à Nantes, fit carrière en dehors de la ville, comme les Cacault, mais il opta pour l'architecture comme Crucy. Il était le fils de Pierre Rousseau (v. 1716–1797) qui avait participé largement à la transformation de l'architecture privée nantaise au milieu du XVIII[e] siècle, tout en étant mal vu par ses confrères parce qu'il faisait appel à des maçons saumurois et non locaux[39]. Cette mauvaise réputation fit qu'en 1749, le secrétaire d'État à la guerre, le comte d'Argenson par le biais de l'intendant Pontcarré de Viarme le fit exclure des adjudications pour l'État[40] ; en 1772, les édiles nantais écrivirent au nouvel intendant, Guillaume-Joseph Dupleix de Bacquencourt, qu'il s'agissait d'un « mauvais sujet [qui] ne convient à aucun égard à la chose publique, [qui] a fait différents tours en cette ville qui l'ont fait connaître sous un jour qui ne permet pas qu'on prenne jamais confiance en lui »[41]. Pierre Rousseau, qui souhaitait succéder à Ceineray comme architecte voyer, avait par ailleurs, comme le montre un plan conservé, repris les idées de Vigné de Vigny dès 1760[42].

Il est donc vraisemblable que le jeune Pierre Rousseau ne put se former dans l'école de dessin de Volaire dans laquelle se trouvaient de nombreux enfants d'artisans nantais. Pierre a donc dû être initié à l'architecture par son père, dans la tradition des formations familiales depuis le Moyen Age[43]. Cependant, il est également possible qu'il se soit formé, au moins parallèlement, dans une autre école de dessin, celle d'Antoine Hénon (1713–1789). Ce dernier, installé à Nantes depuis 1744, souhaitait succéder à Volaire comme professeur de dessin. Il expliqua donc, en 1773, aux édiles, qu'il avait déjà une école de dessin, dans laquelle il enseignait :

> l'architecture, la figure, l'ornement, le paysage, la perspective, le blason, la manière de peindre et d'employer les couleurs en différents genres ; il fait opérer les Écoliers sur le terrein, tant pour le paysage que pour la levée du plan géométral et la démonstration des nivellements. Il consacre les autres heures du jour à donner des cours en ville.

Quelques dessins de Hénon sont d'ailleurs liés à cet enseignement, qui peut, cependant, refléter un état idéal puisque Hénon souhaitait alors obtenir le poste de professeur (fig. 5). Hénon ne parvint d'ailleurs pas à ses fins puisque Vatier succéda à Volaire après

39 Gilles Bienvenu, « Le chapeau, la perruque et l'habit doré de Pierre Rousseau », dans *Revue 303. Art, recherche et créations* 36, 1993, p. 17–24.

40 Nantes, Archives départementales de Loire-Atlantique, C 287, Lettre de la Communauté de ville de Nantes à l'intendant, du 5 mars 1772. D'Argenson est secrétaire d'État de la guerre de Louis XV de 1743 à 1757.

41 Nantes, AM, BB 102, BB 142.

42 Nantes, AM, II157/13 : « Plan de la ville de Nantes et des projets d'embellissement présenté au duc d'Aiguillon par Rousseau, architecte, en 1760 », pour copie, à Nantes, le 1[er] germinal an X (22 mars 1802) par Fournier.

43 Pierre I[er] Rousseau avait lui-même été formé par son père, maître-maçon à Oudon, voir Bienvenu, 2013 (note 13), p. 187.

une période de vacance. Hénon ne semble d'ailleurs pas avoir été reconnu à Nantes malgré les nombreuses gravures qu'il dédicaça aux acteurs importants de la ville, notamment à Madame de la Villestreux, épouse de l'un des plus riches négociants-armateur nantais[44], au commandant en chef de Bretagne, le maréchal duc de Duras, ou au gouverneur de Bretagne, le duc de Penthièvre, grand amiral de France. Il fut essentiellement rémunéré pour de petits travaux comme les « peintures et armoiries » pour la ville de Nantes (1745–1746, 1749–1750)[45].

5 Antoine Hénon, *Vue perspective de la maison de Mr Sougaré sur Barbin, leson du 27 sept. 1773 par Hénon*, 1773, dessin lavé de Chine et rehaussé de sanguine, 26,5 × 37,5 cm, Nantes, musée Dobrée, inv. 892-2-4

Pierre I^er^ Rousseau, comme Antoine Hénon, avait donc un statut à part dans la ville. Or, avant de venir à Nantes, Hénon, avait été formé comme Ceineray à l'Académie royale d'architecture (de 1732 à 1740), mais sans remporter aucun prix. Parmi ses condisciples

44 Nicolas Perrée de la Villestreux (1690–1766) d'origine malouine s'installa à Nantes avant 1719 et construisit dès 1743-1752 le plus grand immeuble de rapport de l'île Feydeau, à la pointe de l'île.

45 *Iconographie de Nantes d'après les collections du musée*, cat. exp. Nantes, musée Dobrée, Nantes 1978, p. 154.

se trouvaient Nicolas Marie Potain (1723–1790) qui remporta le Grand Prix en 1738 ; Hénon avait aussi concouru pour ce prix. À Rome, Potain fut pensionné par le roi (1739–1741) et développa un talent réel pour le dessin. Il fut d'ailleurs, à ce titre, distingué par Ange Jacques Gabriel qui le prit comme premier dessinateur (1748). Lorsque Rousseau poursuivit sa formation à Paris, il travailla directement auprès de Potain. Hénon a donc pu servir d'intermédiaire. Il est vrai également que Potain connaissait la Bretagne : avec Soufflot, il avait été chargé de fournir des plans pour la cathédrale de Rennes dont le chœur venait de s'écrouler (1764). Ses plans, approuvés par Louis XV en 1765, ne furent pas suivis d'effet, faute de financement. Rousseau put donc devenir un brillant architecte, non pas grâce à une formation dispensée dans l'école de dessin financée par les États de Bretagne, mais vraisemblablement par celle suivie dans une école privée puis par les relations personnelles entretenues par son professeur avec un architecte du roi.

Le bureau du dessinateur de l'agence du Premier architecte du roi constitua d'ailleurs la seule formation parisienne que reçut Rousseau : il ne subsiste en effet aucune trace de sa participation aux prix d'émulation mensuels ou au Grand Prix de l'Académie royale d'architecture. Pourtant Potain était membre de l'Académie en deuxième classe depuis 1755 et de la première depuis 1771, mais il ne semble pas avoir patronné d'élève avant 1777. Par ailleurs, Rousseau était-il trop occupé par son maître Potain pour pouvoir suivre une formation parallèle ? Quoiqu'il en soit, Rousseau continua à bénéficier d'appuis importants puisque en 1773, sans avoir concouru au Grand Prix, il fut recommandé par un certain Le Prestre à Marigny pour être pensionné par le roi à l'Académie de France à Rome :

> Permettez-moy, mon vieux camarade, de vous recommander de nouveau un Breton pour qui vous m'avés promis vos bontés ; ce jeune homme les mérite, m'a-t-on assuré, et son maitre, M. Potain, vous en rendra bon témoignage ; il se nomme le sr Rousseau, natif de Nantes[46].

Qui était ce Le Prestre ? Il est tout à fait possible qu'il se soit agi d'Auguste Félicité Le Prestre de Chateaugiron (1728–1782), fils d'un parlementaire breton loyaliste et soutien du duc d'Aiguillon, qui devint président à mortier au parlement de Paris[47]. Il est cependant difficile de l'affirmer d'autant que les relations entre le duc d'Aiguillon et Marigny semblent avoir été assez froides.

46 Guiffrey/Montaiglon, 1902 (note 37), t. 12, p. 418 ; Wolfgang Nittnaus, « Pierre Bullet viewed through the drawings in Stockholm, History and provenance », dans *Jules Hardouin-Mansart, le chantier infini*, éd. par Alexandre Gady, actes, Paris, Centre André Chastel, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2008, Paris 2019, p. 73–84, notamment pour la fig. 5 indiquée par l'auteur.

47 Olivier Chaline, « Bretagne, noblesse et dévotion. Les Le Prestre au parlement de Bretagne », dans Anne-Marie Cocula et Josette Pontet (éd.), *Itinéraires spirituels, enjeux matériels en Europe*, 2 vol., t. II : Au contact des Lumières, Mélanges offerts à Philippe Loupès, Bordeaux 2005, p. 59–85.

Quoiqu'il en soit, Rousseau obtint son brevet le 25 juillet 1773, envoya quelques dessins depuis Rome, et eut pour condisciple le peintre François-André Vincent qui fit de lui de nombreux portraits charges, ainsi qu'un très beau portrait, présenté au Salon de 1775[48]. De retour à Paris, il épousa la fille de son maître, Marie-Adrienne Potain, veuve de l'architecte Pierre Leroux[49], et épaula son beau-père tant à Fontainebleau (à partir de 1780) que dans ses constructions privées.

Quatre jeunes gens attirés par les arts durant les années 1750–1770 purent être formés dans l'école de dessin de Nantes, ou dans une école nantaise concurrente. Ces premières formations furent le creuset d'une sociabilité et de la constitution de réseaux à Nantes, rayonnant vers Paris, Rome, voire la Provence. Leurs réseaux familiaux, élargis par celui des connaissances et de leur maître de dessin, soutint leurs trajectoires professionnelles, phénomène qui se retrouve partout en France, dans tous les milieux, et notamment dans celui de la construction[50].

Cette École de dessin, qui avait pour but initial de former essentiellement des jeunes gens à des métiers artisanaux, a servi finalement de creuset à de futurs peintres (Pierre Cacault) ou à des architectes (Mathurin Crucy, Pierre II Rousseau). Cet objectif tourné vers l'architecture, qu'elle partage avec l'École des Ponts-et-Chaussées faisant suite à l'école émanant de la Société des arts de Montpellier[51], en diffère cependant dans sa mise en application. Il s'agit pour les États du Languedoc de former également des ingénieurs, dans une ville où, aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles, la centralisation du pouvoir a pour effet d'y « enraciner la caste d'officiers et d'administrateurs lentement constituée pendant les deux siècles précédents [XV^{e} et XVI^{e} siècles] »[52]. En revanche, même si Nantes reste le siège de la Chambre des Comptes, elle est avant tout une ville de négociants. Les réseaux, les liens de sociabilités en sont donc fort différents.

48 Jean-Pierre Cuzin, *François-André Vincent (1746–1816), entre Fragonard et David*, Paris 2013, p. 58, 81.

49 Gallet, 1995 (note 3), p. 433.

50 Sur les réseaux dans le milieu de l'architecture voir Yvon Plouzennec (éd.), *Le métier de l'architecte*, Paris 2020, accessible sur le site du Groupe Histoire Architecture et Mentalités Urbaines, 2020, URL : https://www.ghamu.org/le-metier-de-larchitecte-au-xviiie-siecle-etudes-croisees/ [dernier accès : 16.02.2023] ou l'exemple de Jean-Arnaud Raymond mis en évidence par Marie-Luce Pujalte-Fraysse dans le mémoire inédit de son habilitation à diriger des recherches, Paris I, 2020.

51 Voir sur ce sujet Théodore Guuinic, « L'École des arts, ponts et chaussées de Montpellier sous la Révolution (1787–1796) : un enseignement conjoint des sciences et des arts », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/guuinic-2019.pdf [dernier accès : 16.02.2023] et la contribution de Catherine Isaac, « Le rôle des académies des sciences et des arts dans la création et l'essor du corps des ingénieurs du Languedoc au XVIII^{e} siècle », dans le présent volume.

52 Bernard Sournia et Jean-Louis Vaysettes, Montpellier : la demeure classique, Paris 1994, p. 20.

Frontispice page 72 : Jean-Baptiste-Joseph Debay fils, *Buste de Mathurin Crucy, architecte*, 2nd quart XIX^{e} siècle, marbre, 54 × 303 × 213 cm, Nantes, musée d'histoire - château des Ducs de Bretagne, inv. 1774 (détail, voir page 79, fig. 3)

Les cercles académiques bordelais dans la trajectoire du peintre Pierre Lacour (1745–1814)

Stéphanie Trouvé

L'historiographie présente Pierre Lacour d'un côté comme le plus grand peintre bordelais qui a dominé l'activité artistique pendant quarante ans, de son retour de Rome en 1774 jusqu'à sa mort en 1814, et de l'autre comme l'incarnation de l'exemple même du peintre provincial qui n'avait pas assez de talent pour réussir à Paris[1]. Les travaux pionniers sur Lacour des érudits bordelais de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ ont été renouvelés par trois études importantes de Robert Mesuret, Olivier Le Bihan et Cécile Le Bihan-Navarra, et dernièrement Eugène Goudiaby. Le peintre est tour à tour présenté comme franc-maçon, correspondant de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, professeur et recteur de l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux, directeur du comité de peinture du Musée et membre de la Société des Sciences de la ville, ainsi qu'expert et conservateur. Toutes ces fonctions ont été minutieusement décrites faisant de lui un acteur majeur du développement des arts dans la cité[2]. L'auteur de la célèbre *Vue du port de Bordeaux* (fig. 1) et de nombreux portraits y apparaît omniprésent dans les différents cercles académiques bordelais sans toutefois que soit posée la question de l'interaction entre l'artiste et les diverses institutions. Ce colloque consacré aux académies d'art de province et leurs réseaux est l'occasion de s'interroger sur le bénéfice que Lacour a pu tirer de son intégration dans ces sociétés et en retour sur l'apport de l'artiste à ces académies. L'implication du peintre dans les académies soulève une autre interrogation qui est celle de la polyvalence des artistes. Quelles furent les compétences nécessaires au

1 Sur Lacour peintre provincial n'ayant pas assez de talent pour faire carrière à Paris, voir Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. La naissance de l'école française*, Paris, Genève 2012, p. 346, qui se fonde sur les propos de Angiviller.

2 Robert Mesuret, *Pierre Lacour 1745–1814*, Bordeaux 1937. Cette étude a été republiée dans *Le port des Lumières*, 3 vol., t. 1 : La peinture à Bordeaux 1750–1800, éd. par Philippe Le Leyzour, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1989, p. 177–198 que nous avons utilisé. *Pierre Lacour. Le Port de Bordeaux, histoire d'un tableau*, éd. par Olivier Le Bihan et Cécile Navarra-Le Bihan, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 2007, Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745–1814) : le peintre, le maître et le théoricien*, thèse inédite, Université Bordeaux Montaigne, 2008.

Stéphanie Trouvé, « Les cercles académiques bordelais dans la trajectoire du peintre Pierre Lacour (1745–1814) », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 87–110, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18974

peintre, en plus de son talent d'artiste, pour parvenir à une position centrale dans la vie artistique bordelaise et s'y maintenir ? Il est admis que les académies et sociétés philanthropiques ont constitué des espaces de sociabilité et d'échanges fertiles. Il reste à examiner les réseaux de la sphère privée de Lacour afin d'avoir une vision plus globale de sa carrière et de mesurer la perméabilité de ces cercles avec ceux des académies.

1 Pierre Lacour, *Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan*, 1804–1806, huile sur toile, 207 × 340 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. 731

Le réseau de Pierre Lacour

Pour comprendre le rôle d'un artiste dans la société, son étude doit être envisagée à travers la multiplicité de ses relations. La condition indispensable pour cela est d'avoir une quantité de documents suffisante pour permettre cette mise en contexte. En ce sens, le cas de Pierre Lacour est particulièrement significatif car sa vie et son activité sont assez bien connues grâce à ses écrits et les fonds des diverses institutions auxquelles il a appartenu. Une autre source riche pour mon propos se trouve dans les souvenirs de son fils prénommé

comme lui Pierre[3]. Rédigés en 1858–1859, quarante-cinq ans après la mort de l'artiste, ces souvenirs, organisés en chapitres correspondant à des moments de vie de l'auteur, retracent avec beaucoup de précisions les deux dernières décennies du XVIII[e] siècle et les premières années du siècle suivant. Ils permettent d'identifier un grand nombre de personnes avec lesquelles Pierre Lacour a été en relation et de reconstituer à travers une histoire égocentrée les liens professionnels constitués très tôt à une échelle nationale, voire internationale, et de découvrir en même temps le tissu intellectuel et artistique bordelais de cette période.

Un réseau professionnel national

Pierre Lacour a reçu sa première formation de peintre à Bordeaux, sa ville natale, dans l'atelier du graveur André Lavau (1722–1808). Il y fit la rencontre d'un autre apprenti originaire de Bordeaux lui-aussi, Jean-Joseph Taillasson (1745–1809), avec qui il se lia d'amitié. Les deux jeunes peintres s'étant fait remarquer par leur talent se rendirent ensuite à Paris en 1764 pour intégrer l'atelier de Joseph-Marie Vien (1716–1809), où ils côtoyèrent d'autres artistes tels que Regnault, Ménageot, David et Vincent. Lacour resta toute sa vie durant en contact avec ses amis parisiens. C'est d'ailleurs chez Vien, puis chez Vincent, qu'il conduisit son fils Pierre pour parfaire sa formation[4].

En 1769, il obtint le second prix de Rome avec un tableau représentant *Achille déposant le cadavre d'Hector aux pieds de celui de Patrocle* (Paris, École Nationale des Beaux-Arts)[5]. Il entreprit peu après le voyage à Rome, en 1772, à ses frais, en compagnie de son ami Taillasson, qui fit ensuite carrière à Paris et fut associé correspondant de l'Académie de peinture de Bordeaux en 1787[6].

Il resta un peu plus d'un an en Italie, où il dessina beaucoup. Durant son séjour, il avait gardé le contact avec Lavau, son premier maître, qui préparait son élection à l'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux. Il avait envoyé de Rome une *Lapidation de Saint-*

3 Pierre Lacour, *Notes et souvenirs d'un artiste octogénaire 1778–1798*, Bibliothèque municipale de Bordeaux, Ms 1603 ; éd. par Philippe Le Leyzour et Dominique Cante, Bordeaux 1989.

4 Ibid., p. 81. Pierre Lacour donne les noms des élèves de Vien et de Vincent. Voir Thomas Gaehtgens et Jacques Lugand, *Joseph-Marie Vien 1716-1809*, Paris 1988, p. 44–46 ; Jean-Pierre Cuzin, *Vincent entre Fragonard et David*, Paris 2013, p. 226, 548.

5 Joseph Barthélémy Lebouteux obtint le premier prix, Taillasson, le troisième. Voir David O'Brien, Jeanne Bouniort, « Homère, Hamilton et le Prix de Rome en 1769 », dans *Revue de l'Art* 119, 1998, p. 56–61.

6 En 1774, Taillasson envoya de Rome *Le Tombeau d'Élisée* à l'Académie de Bordeaux comme morceau d'agrément. À la Révolution française, ce tableau, avec sept autres peintures et une sculpture de la collection de l'Académie de peinture sont entrés au musée des Beaux-Arts de Bordeaux. Seuls cinq tableaux sur huit sont aujourd'hui conservés. En plus de l'œuvre de Taillasson, proviennent de cette collection : un *Saint Jérôme* d'un anonyme flamand du XVII[e] siècle (Bx E 376), un *Portrait de Jacques d'Augeard* d'un anonyme français de 1642 (Bx E 377), un *Portrait d'un homme écrivant un « discours [sur un] établissement des Arts »* attribué à François Lonsing (Bx E 378) et un *Portrait de Martin Douat* de Pierre Augustin Thomire (Bx E 379). Sur le tableau de Taillasson, voir : Jean-Pierre Mouilleseaux, « Taillasson », dans cat. exp. Bordeaux, 1989 (note 2), cat. 94.

Étienne (Saint-Estèphe, église Saint-Étienne), qui lui permit d'être admis dans une classe créée spécialement pour lui, celle des artistes associés non-résidants. L'Académie lui envoya ensuite le sujet du morceau de réception qu'il devait peindre pour être élu[7].

Si l'existence d'un réseau peut en partie expliquer son retour à Bordeaux, il est difficile de préciser en revanche quelles étaient ses ambitions de carrière. Une remarque de Taillasson, écrite en 1775 au moment où il s'installait à Paris, expose sa vision d'un peintre de province réduit à la peinture de portrait, et ajoute qu'il n'enviait pas son ami de s'établir à Bordeaux, car cela pouvait sembler être un choix par défaut : « Que Lacour fasse tant qu'il voudra les portraits des belles Bordelaises, je ne lui porte point envie ; mais s'il avait fait un tableau dont il eût reçu bien des compliments à Paris, cela ne serait pas si indifférent »[8]. Mais cela pouvait aussi être un acte délibéré. La réussite de Lacour est passée par d'autres canaux.

Un réseau bordelais d'artistes

Son intégration dans sa ville natale, après dix années d'absence, se fit sans difficulté semble-t-il. Grand amateur de musique et d'opéra, il avait pour amis de nombreuses personnalités du monde du spectacle comme Jean Boucher dit Dauberval (Montpellier, 1742–Tours, 1806), danseur de l'Opéra de Paris avant de devenir maître de ballet à l'Opéra de Bordeaux en 1785. Il fut aussi très lié à Franz Beck (Mannheim, 1734–Bordeaux, 1809), qui arriva à Bordeaux en 1765 et fut nommé chef d'orchestre du Grand Théâtre en 1780 et à son élève Dominique-Pierre-Jean Garat (Ustarritz, 1762–Paris, 1823). Lacour prononça l'éloge funèbre de Beck. Le musicien Jean-Baptiste Piot (mort à Bordeaux en 1806) et le violoniste Jacques-Pierre-Joseph Rode (Bordeaux, 1774–Bourbon, 1830) faisaient aussi partie de ses amis[9]. Lacour était également proche des décorateurs de théâtre Giovanni Antonio Berinzago et son élève Antoine Gonzalès, qui ne restèrent cependant pas à Bordeaux[10]. La fréquentation de ce milieu explique que l'exécution du portrait posthume de son ami l'acteur Romainville, à la dramaturgie soutenue, lui fut confiée (fig. 2)[11]. Il était aussi en relation avec les principaux architectes de la ville, Victor Louis et Louis Combes, dont il fit les portraits. Son fils épousa Lisidice Combes, la fille de ce dernier, en 1813.

7 Bordeaux, Bibliothèque municipale, Ms 1539, fol. 58 ; cité par Mesuret, 1989 (note 2), p. 181. Voir aussi Robert Mesuret, « Le paradoxe Pierre Lacour », dans *Gazette des Beaux-Arts*, février 1937, p. 100. Lacour a livré son morceau de réception *Priam demandant à Achille de lui rendre le corps de son fils Hector qui avait été traîné autour des murailles de Troye* en 1772 (localisation inconnue).

8 Mouilleseaux, 1989 (note 6), p. 265.

9 Lacour, 1989 (note 3), p. 19, 108.

10 Lacour ne tarit pas d'éloges sur Gonzales. Voir *Journal de Guienne*, 13 déc. 1788, cité par Mesuret, 1989 (note 2), p. 185.

11 *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, éd. par Gilberte Martin-Méry, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1980, cat. 31 (Dominique Cante). Le tableau était destiné au foyer du Grand Théâtre.

2 Pierre Lacour, *Portrait d'un acteur, le comédien Romainville*, 1784, huile sur toile, 148 × 158 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 751

Tous les samedis soir, il organisait des dîners chez lui où il recevait ses amis. Lacour était aussi poète et l'une de ses activités favorites lors de ces soirées était de versifier et de rimer avec ses convives[12]. Il les retrouvait aussi au théâtre, qu'il fréquentait assidument.

L'atelier de Lacour, un lieu de sociabilité

Selon son fils, il y accueillait toute la société bordelaise et en particulier les membres du Musée bordelais, une assemblée philanthropique sur laquelle je reviendrai. Parmi

12 Lacour, 1989 (note 3), p. 34. De nombreux poèmes de Lacour sont rassemblés dans le Ms 1186 de la Bibliothèque municipale de Bordeaux.

ceux-ci, André-Daniel Laffon de Ladebat, économiste et statisticien, membre également de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts et amateur associé de l'Académie de peinture, sculpture et architecture, avait prononcé en 1779 un long discours dans cette dernière institution *Sur le choix dans l'imitation de la nature* dans lequel il loue la liberté de l'artiste qui doit, à l'instar de la nature variant ses propres productions, diversifier lui aussi son dessin et son coloris[13].

3 Pierre Lacour, *Énée et Didon dans la grotte*, 1780, huile sur toile, 169 × 193 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx E 809

13 Christian Taillard, « L'Académie de Peinture de Bordeaux (1768–1792) », dans cat. exp. Bordeaux, 1989 (note 2), p. 21.

François-Armand Saige (1733–1793), avocat général au Parlement et un des fondateurs du Musée, rendait aussi visite au peintre dans son atelier. En 1778, il lui avait commandé un décor pour orner la galerie de son hôtel particulier construit sur les plans de Victor Louis (fig. 3)[14]. Selon Lacour fils, cette commande avait servi de prétexte pour retenir son père à Bordeaux, après son échec au concours pour le plafond du Grand Théâtre remporté par le Parisien Jean-Baptiste Claude Robin (1734–1818)[15].

Une autre personnalité bordelaise à avoir fréquenté l'atelier de Lacour fut l'abbé Sicard (1742–1822), chanoine de l'église Saint-Seurin, connu pour son action en faveur de l'éducation des sourds-muets[16]. Les deux hommes étaient proches. Le 31 août 1782, l'abbé Sicard prononça des discours sur trois tableaux du peintre à l'Académie de peinture et de sculpture dont il était le secrétaire adjoint[17]. Lacour organisa avec l'Abbé une souscription dans le cadre du Musée pour financer le voyage à Rome de son élève Jean Briant (1760–1799), qui partit avec les architectes Michel Bonfin et N. Godefroy accompagnés par le directeur du Musée, Nicolas de Lisleferme, poète et avocat[18].

---

14 Lacour réalisa huit toiles sur les neuf prévues à l'origine dont les sujets louaient des vertus morales. Six d'entre elles furent exposées au Salon bordelais de 1782 : *Jephté qui immole sa fille* (1780, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux), *Artémise dans le tombeau de Mausole* (1781, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux), *Cléopâtre dans le tombeau de Marc-Antoine* (1781, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux), *Énée qui poursuit Hélène dans le temple de Vesta* (1782, anc. coll. Karl Lagerfeld, vente Christies NY, 23 mai 2000, lot 109), *Énée et Didon dans la grotte* (1780, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux), *Quintus Cincinnatus* (1780, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux). Les deux derniers tableaux du cycle sont plus tardifs : *L'Ambassade de Sully à Londres* (Pau, musée national du Château - Pau) a été exposé au Salon de 1787 et la *Conversion d'Henri IV* (localisation inconnue) était inachevé en 1793. Voir cat. exp. Bordeaux, 1989 (note 6), p. 200.

15 Lacour, 1989 (note 3), p. 23. Sur le décor du plafond du Grand Théâtre, voir Charles Marionneau, « Jean-Baptiste-Claude Robin (1734–1818) », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, XVII[e] session, 1893, p. 527–559 ; Xavier Salmon, « Projets du peintre Pierre Lacour (1745-1854) », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1994, p. 169–180. Le peintre bordelais Henri Chauveau ou Cheveux, et un certain Briard, identifié comme étant Gabriel Briard, élève de Natoire, participèrent eux-aussi au concours.

16 Il fut le premier directeur de l'école des sourds-muets fondée à Bordeaux 1786. Son père était peintre et fut agréé à l'Académie de peinture en 1772. Lacour, 1989 (note 3), p. 55.

17 Les trois tableaux représentaient : *Un buveur, Le Sacrifice de Jephté, et Un portrait de M. Borie et sa famille*. Lacour, 1989 (note 3), p. 14. Voir aussi la description du *Sacrifice de Jephté* faite lors du Salon de 1782 et par un membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Charles Marionneau, *Les Salons bordelais ou expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII[e] siècle* (1771–1787), Bordeaux 1883, p. 48, 61.

18 Le Musée s'était engagé à verser 96 livres par an à Briant, en échange de quoi le peintre devait donner deux tableaux à son retour (Pièces divers, Ms 829, III et IV, f° 296); cité par Josette Pontet et Dominique Picco, « Les finances du Musée de Bordeaux, 1783-1791 », dans Patrick Taïeb, Natalie Morel-Borotra et Jean Gribenski (éd.), *Le Musée de Bordeaux et la musique*, 1783-1893, Mont-Saint-Aignon 2005, p. 35–52. Briant remporta le prix de l'Académie de peinture de Bordeaux en 1787 avec une peinture représentant *Philoctète à Lemnos* et devint en 1795 le premier conservateur du musée des Augustins de Toulouse. Robert Mesuret, « Un conservateur du XVIII[e] siècle, Jean Briant » dans *Revue Historique de Bordeaux*, 1957, p. 135–154 ; Marionneau, 1883 (note 17), p. 150 ; François-Georges Pariset et Charles Higounet (éd.), *Bordeaux au XVIII[e] siècle*, Bordeaux 1986, p. 665.

Parmi les autres membres du Musée qui manifestèrent un intérêt pour l'activité de Lacour en lui rendant visite, se trouvaient des personnalités plus éloignées du monde des arts comme Louis-Hyacinthe Dudevant, raffineur de sucre, vigneron ou bien encore Streckeisen, négociant et consul de Prusse[19].

Lacour a donc eu une vie sociale des plus remplies, occupant une place centrale dans le domaine de la peinture et attirant chez lui à la fois artistes et amateurs de toutes origines professionnelles. La plupart de ses relations et de ses amis qu'il recevait appartenaient comme lui aux principaux cercles académiques bordelais.

L'espace réticulaire des académies bordelaises

> C'est donc un bonheur pour ceux que des circonstances forcent à demeurer en province, d'y trouver des gens de lettres qui les accueillent, et qui s'empressent de leur procurer les moyens d'entretenir et de faire connoître leurs talents. La peinture surtout a besoin de ce secours ; ce n'est que dans le sein des Muses qu'elle trouve quelque consolation de l'espèce d'exil et du découragement qu'elle éprouve en province[20]. (annexe 1)

Par ces mots, Lacour exprimait la nécessité pour un artiste de province de côtoyer des lettrés et de fréquenter des académies, seuls espaces à ses yeux où la peinture pouvait trouver son salut. Lorsqu'il revint à Bordeaux, la ville jouissait depuis plusieurs années d'une activité commerciale prospère qui s'était accompagnée d'un développement urbain considérable sous l'impulsion de l'Intendant Louis-Aubert de Tourny (1695–1760).

La vie intellectuelle et artistique s'y développait dans plusieurs institutions. Lacour se retrouva au cœur d'un réseau comprenant trois assemblées principales : l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale, la société littéraire et artistique appelée le Musée et la Société des Sciences, Belles-Lettres et Arts. Revenons brièvement sur ces institutions, avant d'examiner l'implication que l'artiste y a eue.

L'académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale

Cette institution bordelaise a été fondée en 1668 à l'initiative du peintre Joseph-Antoine Batanchon (1738–1812), du graveur André Lavau, le premier maître de Lacour, et de l'avocat à la Cour des Aydes Douat. Peu après, une dizaine d'artistes signèrent les statuts et

19 Lacour, 1989 (note 3), p. 24.

20 Pierre Lacour, « Réflexions sur la peinture », dans le *Recueil des ouvrages du Musée de Bordeaux*, Bordeaux 1787, p. 333. Voir document annexe 1.

règlements de la nouvelle société[21]. Selon Lacour fils, cette décision aurait germé à la lecture du livre de Jean-Baptiste Descamps (1714–1791) *Sur l'utilité des établissements des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* que celui-ci avait envoyé à Batanchon l'année de sa parution en 1767[22], même si un enseignement gratuit du dessin était dispensé à Bordeaux depuis 1744[23].

La compagnie consacra du temps à préciser ses statuts et ne reçut les lettres patentes du Roi que tardivement, le 19 novembre 1779 (enregistrées le 23 février 1780). Ces dernières officialisaient ainsi l'existence de l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale[24]. En revanche, la qualification convoitée de « royale » ne fut pas accordée, très vraisemblablement car peu auparavant, en 1778, Jean-Baptiste Marie Pierre, alors directeur de l'Académie de Paris, avait considéré que la compagnie bordelaise ne réunissait que « des artistes au-dessous du médiocre »[25].

L'institution bordelaise, placée sous l'autorité des jurats, était divisée en trois classes composées des amateurs honoraires, des amateurs associés et des associés artistes eux-mêmes séparés en résidants et non-résidants. Les recrutements des artistes ont été plus importants aux débuts de l'Académie : vingt-trois peintres ont été agréés entre 1768 et 1792, dix-huit le furent avant 1775 et cinq entre 1783 et 1787[26]. Les peintres bordelais étaient toutefois peu nombreux et la plupart quittèrent la ville. Si neuf peintres sont restés, onze sont définitivement partis, parfois même peu après leur réception[27]. Lacour y fut reçu en qualité d'artiste résidant en 1775, peu après son retour d'Italie.

Le bureau était formé d'un directeur, avec un secrétaire et des professeurs de dessin, peinture, sculpture, perspective, architecture, géométrie et anatomie[28]. Les cours avaient lieu chaque second dimanche du mois. Deux séances publiques se tenaient, l'une en janvier, l'autre le dimanche après la Saint-Louis, c'est-à-dire fin août ou début septembre, au cours desquelles les prix étaient distribués et la critique des travaux exposés était prononcée.

---

21 Les autres membres fondateurs étaient : Jean Toul, Jean-Jacques Leupold, Lépine, peintres, Lartigue, Chalifour, architectes, Vernet, sculpteur, Robertet, graveur, Dambielle, dessinateur. Voir Marionneau, 1883 (note 17).

22 Lacour, 1989 (note 3), p. 54.

23 Soutenue par la municipalité, cette école a été dirigée par le peintre de l'Hôtel de Ville Nicolas Le Roy de Bazemont (1692–1770), originaire du Portugal, jusqu'en 1766, puis par Jean Jacques Leupold (1725–1795), originaire de Suisse, nommé peintre ordinaire de Bordeaux en 1767.

24 Pariset, 1986 (note 18), p. 649–652.

25 Lettre de Pierre à d'Angiviller, Paris, 24 février 1778, fol. 1 v° ; accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/files/original/0a0aae4886b2e4cca1a5c5d176fd0b42.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; cité par Pariset, 1986 (note 18), p. 650.

26 Pariset/Higounet, 1986 (note 18), p. 651.

27 Ibid., p. 652.

28 En 1773, leur nombre a doublé de six à douze.

La compagnie bordelaise organisa un Salon qui offrait la possibilité aux académiciens de montrer leurs travaux en s'inspirant du modèle parisien[29]. Il y avait toutefois des spécificités locales puisque les amateurs et les élèves pouvaient participer à ces manifestations comme c'était le cas à Amiens, Poitiers et Valenciennes, et des œuvres étaient proposées à la vente comme dans les Expositions de Toulouse[30].

Comme toutes les académies de Bordeaux, celle de peinture ferma en 1793. Elle rouvrit en 1797 sous l'appellation d'École centrale des arts, puis du Lycée, en 1803.

La société littéraire du Musée

Elle a été fondée en 1783 sur le modèle des Musées parisiens de Court de Gébelin et de Pilâtre de Roziers par la volonté de deux hommes, l'intendant Dupré de Saint Maur (1732–1791) et le mathématicien Dupont des Jumeaux (1755–1823), et d'un cercle d'érudits comme l'avocat général Saige. Beaucoup plus ouverte que l'Académie des Sciences, notamment par ses recrutements élargis aux bourgeois et aux négociants, cette société littéraire et artistique est très vite devenue le second pôle culturel de la capitale de la Guyenne. Sa vocation était

> d'éveiller dans cette grande ville le goût des sciences et des lettres, à exciter l'émulation des artistes, à découvrir et faire éclore des germes de talents trop profondément enfouis, à restituer aux mœurs leur antique pureté, en disposant peu à peu une jeunesse oisive à consacrer à des occupations plus utiles une partie de ce temps précieux dont elle abuse si fréquemment au préjudice de sa fortune, de sa santé, souvent même de son honneur[31].

Émanation de la franc-maçonnerie, son organisation reposait sur trois organes : un « exécutif », un « délibératif » qui était l'assemblée générale, et un troisième qui était la séance publique au cours de laquelle les travaux étaient exposés[32]. L'organe exécutif était constitué de trois comités. Le premier, dit le comité général, était chargé d'émettre un avis sur les ouvrages littéraires et scientifiques produits par les membres. Les deux autres, le comité de musique et le comité de peinture, sculpture et architecture, s'assemblaient une fois par mois. Chaque comité se composait d'un directeur et de son adjoint, d'un secrétaire et de

29 Six Salons se sont tenus entre 1771 et 1787. Voir Marionneau, 1883 (note 17).

30 Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 45.

31 BM Bordeaux, Ms 829, X, f°1 et suiv : Discours de Dupré de Saint-Maur : séance du 10 juillet 1783. Cette source a été largement utilisée par de nombreux auteurs, dont Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province, Académies et académiciens provinciaux 1680-1789* [1978], 2^e édition, Paris 1989, p. 66 et Julien Vasquez, *Nicolas Dupré de Saint-Maur ou le dernier grand intendant de Guyenne*, Bordeaux 2008, p. 113.

32 Vasquez, 2008 (note 31), p. 127.

cinq commissaires nommés chaque année par le comité général[33]. Le Musée, placé sous le patronage de la reine Marie-Antoinette[34], se distinguait des académies par sa vocation pédagogique, musicale et maçonnique. Des cours dans des disciplines variées (géographie, physique, géométrie, mathématiques, botanique, langues nationales et étrangères) étaient dispensés chaque semaine tantôt gratuitement tantôt contre une participation qui permettait d'assurer aux professeurs une rétribution. Des séances publiques avaient lieu quatre fois par an. Le public pouvait alors examiner les peintures exposées et assister à un concert.

Pour être membre du Musée, il fallait jouir d'une réputation solide et d'un talent reconnu. Lacour, qui faisait partie de la loge maçonnique de l'Amitié depuis 1782, répondit avec enthousiasme à la proposition de Dupont des Jumeaux de prendre la direction du comité de peinture : « J'ai, comme vous Monsieur, le plus grand désir de faire éclore le goût des arts à Bordeaux et je sais parfaitement que leur réunion peut servir un projet et devenir pour eux-mêmes la source du bon goût et de la perfection »[35].

Cette nouvelle fonction au sein du Musée, permettait au peintre d'élargir le cercle de ses relations, puisque le comité de peinture n'était pas seulement composé d'artistes, nous l'avons évoqué avec ses amis du Musée. Il y côtoya notamment Bernard Journu-Aubert (1745–1815), consul de la Bourse, magistrat, armateur et collectionneur fortuné qui avait aussi un cabinet de curiosité. Si selon Lacour fils, Journu ne contribua pas au progrès des arts à Bordeaux, car il ne fit pas travailler d'artistes locaux[36], il fit tout de même progresser la réflexion sur la peinture en prêtant des œuvres de sa collection pour des expositions et des conférences. Lacour le conseilla dans ses acquisitions[37].

Lieu d'érudition, le Musée constitua aussi un espace d'émulation pour les artistes de la ville. Les peintres de l'Académie étaient invités à participer aux diverses activités du Musée et à fréquenter sa bibliothèque afin de se perfectionner et de s'instruire (annexe 1)[38]. François Lonsing, Jean Pallière, Jean-Jacques Leupold, Jean Courrège, mais aussi Taillasson furent invités à y exposer leurs ouvrages[39]. En 1785, ce dernier offrit à cette société un exemplaire de son opuscule sur le *Danger des règles dans les arts*[40]. Loin d'avoir

33 J. Léonard Chalagnac, « Le peintre Pierre Lacour et le Musée bordelais », dans *Revue Philomatique*, 1914, p. 274.

34 La société lui adresse un *Recueil des ouvrages du Musée de Bordeaux dédié à la Reine* en 1787 (Bordeaux, B.M.). Signé des associés du Musée, cet ouvrage visait à « prouver que le goût des lettres et des arts fait des progrès sensibles à Bordeaux et que cet établissement a déjà produit d'heureux effets ». Cité par Vasquez, 2008 (note 31), p. 120.

35 Lettre de Pierre Lacour à Dupont des Jumeaux, 7 avril 1783, BM Bordeaux, Ms 829, I, f° 13 ; cité par Le Bihan/Navarra-Le Bihan, 2007 (note 2), p. 12. Berinzago et Lavau avaient aussi été sollicités pour occuper cette place de directeur du comité de peinture, mais déclinèrent cette proposition, estimant ne pas en avoir les compétences. Berinzago indiqua de plus qu'il ne pensait pas rester à Bordeaux (Bordeaux, BM, Ms 829, I, f° 12 ; 19).

36 Lacour, 1989 (note 3), p. 24.

37 Le Bihan/Navarra-Le Bihan, 2007 (note 2), p. 22.

38 Voir document annexe 1 (note 20), p. 342.

39 Bordeaux, BM, Ms 1186, fol. 463/270.

40 L'exemplaire dédicacé se trouve à la Bibliothèque municipale de Bordeaux sous la cote : B 1267.

fait concurrence à l'Académie de peinture, le Musée en a au contraire stimulé l'activité, puisque ses recrutements, en sommeil depuis 1775, ont été relancés à partir de l'existence de celui-ci.

Ses travaux furent interrompus en 1793 et, en 1801, le Musée devint le Muséum d'instruction publique, où Lacour fut chargé d'enseigner la théorie de la peinture. En 1810, le Muséum se transforma en Société philomathique (qui existe encore). Lacour y devint l'un des commissaires et dirigea une partie du décor des nouveaux locaux lorsque cette dernière société déménagea[41].

L'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres et Arts, devenue Société des Sciences, Belles Lettres et Arts en 1797

Fondée en 1712, elle est l'une des plus anciennes sociétés savantes de France. Elle comprenait surtout des nobles et eut comme membre prestigieux Montesquieu (La Brède, 1689–Paris, 1755). Lacour n'y fut admis qu'après plus de vingt ans de vie bordelaise, en 1797, la même année que son ami Beck. Il fut un des premiers membres de la classe de Littérature et Beaux-Arts, dans la section Peinture, dont il devint le président[42]. Si l'admission dans cette académie marquait la reconnaissance dont jouissait Lacour, qui faisait partie des notables bordelais, elle s'inscrivait aussi dans la continuité de son action pour le progrès des arts menée dans les autres sociétés.

Véritable espace réticulaire, ces structures institutionnelles ont donc servi la carrière de l'artiste en faisant de lui un personnage crucial de la vie artistique bordelaise durant plusieurs décennies. Elles lui ont aussi permis de maintenir des liens avec Paris, où il se rendait et où il exposait. Dès 1796, il fut nommé associé non résidant de l'Institut, créé en 1795, pour la section peinture, et, lorsque cette institution se transforma en Académie des Beaux-Arts en 1803, il en devint membre correspondant[43]. Il convient toutefois de s'interroger sur la nature de son implication dans ces sociétés et sur les compétences dont il a dû faire preuve.

Le rôle de Lacour dans le système des arts à Bordeaux

Artiste aux multiples talents, Lacour pratiquait tous les genres de peinture. Il excellait notamment dans celui du portrait qui lui permit d'entretenir des relations privilégiées avec le milieu des notables et des riches négociants.

41 *Bulletin polymathique du Muséum d'instruction publique de Bordeaux* XII/1, p. 34 ; cité par Mesuret, 1989 (note 2), p. 192.

42 Mesuret, 1989 (note 2), p. 192.

43 Ibid., p. 191.

En plus de ses compétences artistiques reconnues, qui lui donnèrent la légitimité d'intégrer les académies bordelaises, Lacour développa d'autres aptitudes qui lui permirent d'assumer tour à tour des fonctions de directeur et de conservateur.

À l'Académie de peinture, il fut recteur de 1784 à 1788, et il le fut encore en 1792. À ce titre, il participa aux travaux administratifs et fut membre de toutes les commissions. Cette position fit de lui un personnage central pour soutenir ses confrères peintres : il porta assistance à un ancien modèle ; il demanda des aides financières pour des élèves démunis de ressources ; il promut des innovations techniques comme l'invention du blanc de céruse du chimiste Desparre[44]. Elle l'a naturellement conduit au tournant du XIX^{e} siècle à participer à la fondation du musée des Beaux-Arts dont il fut nommé premier conservateur en 1811. Ses liens avec Journu, alors devenu sénateur et membre de la commission, furent certainement déterminants dans l'attribution puis l'envoi en 1803 et 1805 d'un ensemble de tableaux de maîtres tels que Titien, Bassano, Véronèse, Rubens et Van Dyck. Sa fonction lui donna aussi la légitimité d'expertiser deux sarcophages antiques retrouvés à Saint-Médard-d'Eyrans en 1805. Il en rédigea les descriptions et son fils en fit des gravures qui furent publiées l'année suivante[45].

La cause à laquelle il attacha une importance toute particulière fut toutefois l'enseignement. Il n'entendait pas seulement répondre par-là à ce que l'on attendait d'un académicien, mais en a fait un véritable combat pour défendre le développement de la peinture à Bordeaux. Selon lui, la négligence à l'égard de cette dernière, contrairement à d'autres grandes villes comme Toulouse, Montpellier ou Marseille, qui avaient des peintres et sculpteurs reconnus, était due à un enseignement trop limité[46]. Dans chaque institution, il donna ainsi des leçons et des conférences (annexe 2)[47]. À l'Académie, il fut nommé professeur de dessin d'après la bosse en 1780. Cette même année, il remplaça aussi le professeur de la classe du modèle vivant dont il devint titulaire l'année suivante[48]. Après la Révolution française, il continua à enseigner le dessin à l'École centrale des arts, puis au Lycée.

44 *Journal de Guienne* 40, 9 février 1789, p. 160 ; cité par Mesuret, 1989 (note 2), p. 184.

45 Lacour (Pierre Delaour dit, et fils), *Antiquités Bordelaises. Sarcophages trouvés à Saint-Médard d'Eyrans. Tombeaux antiques trouvés à Saint-Médard d'Eyrans, près de Bordeaux*, Bordeaux 1806.

46 Bordeaux, BM, Ms 1186, fol. 423 ; référence publiée par Eugène Goudiaby, « Le retard artistique de Bordeaux dans le dernier quart du XVIII^{e} siècle : mythe ou réalité ? », dans Christian Taillard (éd.), *Victor Louis et son temps*, Bordeaux 2004, p. 330.

47 Voir document annexe 2.

48 Mesuret, 1989 (note 2), p. 183.

Au sein du Musée, Lacour s'est employé à faire partager ses connaissances afin de répondre à l'esprit éclairé de cette société. La pédagogie passait par l'exposition de peintures pour « contribuer aux progrès des jeunes artistes, et fixer le goût des amateurs ». Selon lui, il n'était

> pas surprenant que dans les provinces on se fasse une fausse idée du beau en peinture : car on n'y voit que bien rarement des artistes d'un mérite distingué, peu de beaux tableaux, et encore moins d'amateurs, en sorte qu'il arrive souvent qu'un talent médiocre qui s'annonce par un charlatanisme indécent, fait plus de sensation dans le public, que le vrai talent accompagné de la modestie qui est son plus noble apanage[49].

Ainsi, Lacour commenta les œuvres exposées, comme il était d'usage à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, mais les discours n'avaient pas le même enjeu, car les attentes mondaines et éducatives envers l'art des membres du Musée différaient de celles des académiciens parisiens qui reposaient notamment sur la transmission d'une doctrine artistique. De plus, les expositions bordelaises étaient associées à la musique, puisque Beck, directeur du comité de musique, organisait des concerts, proposant au public une expérience fondée sur la perception et l'audition[50]. Ces évènements étaient régulièrement relayées dans le *Journal de Guienne*, fondé par l'abbé Dupont des Jumeaux, garantissant de fait la renommée des deux artistes en dehors de la sphère muséenne[51].

En 1784, plusieurs tableaux furent exposés dont deux paysages de Gaspard Dughet et un paysage du Hollandais Jacob Van Ruysdaël[52]. Les discours de Lacour qui rassemblent des *topoï* sur tel ou tel peintre ont été réunis dans ses *Réflexions sur la peinture* publiées en 1787[53]. L'artiste y évoque la manière large, les fonds de couleur vraie et les effets des paysages de Dughet, et retient le naturalisme de Ruysdaël. Lorsqu'il commente des tableaux de Simon Vouet, exposés en 1785, il souligne l'absence de noblesse des figures et la faiblesse des expressions, mais loue l'élégance de son pinceau[54]. Il relève encore la virtuosité du coloris flamand en s'appuyant sur les exemples de Pieter Thijs et de Rubens[55]. Enfin, chez Pompeo Batoni, il s'arrête sur l'expression

49 Voir document annexe 1 (note 20), p. 334, note 1.

50 Bordeaux, BM, Ms 829, V. Les programmes des concerts et les tableaux exposés sont consignés dans ce volume.

51 Lors d'un concert de la Fête-Dieu en 1787 donné au bénéfice des sœurs Descarsin, deux harpistes, Descarsin peintre a exposé pendant le concert de ses sœurs des portraits de personnes qu'il a peintes lors de son séjour à Bordeaux (*Journal de Guienne*, 7 juin 1787, p. 632). Voir Michel Hild, « Les concerts à la fin du XVIII[e] siècle d'après le *Journal de Guienne* », dans Taïeb/Morel-Borotra/Gribenski, 2005 (note 18), p. 134–135.

52 *Journal de Guienne*, 19 septembre 1784, p. 76.

53 Voir document annexe 1 (note 20), p. 334.

54 Ibid., p. 335.

55 Ibid., p. 336–337.

des passions qui est l'âme du tableau. Son goût pour le théâtre transparaît ici, nourri par la lecture de l'abbé Du Bos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*). Il rappelle le coloris brillant et la correction du dessin du peintre italien, ainsi que sa maîtrise de la composition et des draperies. Enfin, sa conférence sur les *Causes de la perfection et de la décadence de la sculpture chez les Grecs*, évoque les *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de Winckelmann (1755). Ses nombreux discours attestent d'une grande connaissance de la littérature artistique qu'il a assimilée et restituée avec aisance. Les ratures et les annotations des textes manuscrits montrent tout le soin et l'attention que Lacour apportait à leur écriture. Il convient d'ajouter une autre qualité, plus difficile à apprécier, celle de la prestation orale, la « performance » de l'orateur pour reprendre le terme utilisé par Jean-Marc Chatelain[56], qui était d'autant plus recherchée dans les cercles académiques où une grande partie de la transmission des savoirs passait par l'oralité[57]. En dépit de l'importance de sa production écrite, Lacour n'apparaît pas comme un artiste écrivain à l'instar de ses contemporains Dandré-Bardon ou Nonnotte[58]. Peu de ses discours ont été publiés de son vivant et aucune trace de quelque projet éditorial n'a été trouvée[59].

Après la Révolution française, Lacour continua à enseigner dans les établissements qui remplacèrent l'Académie et le Musée. Il donna des cours de dessin à l'École centrale des arts, puis au Lycée et enseigna la théorie de la peinture au Muséum d'Instruction publique à partir de 1801[60]. Il se battit aussi pour maintenir à ses frais un enseignement dans l'école municipale de dessin qui fut supprimée en 1793 en même temps que les académies et les sociétés savantes et littéraires. Il décida de réunir tous les élèves comme il l'écrivit en 1803, au conseiller d'État du département de la Gironde :

> demeuré seul au milieu de l'orage, j'entretenais encore gratuitement dans la ci-devant académie dont les membres étaient dispersés, une école d'émulation dans laquelle j'appelai tous les élèves de Leupold qui n'avaient pas encore été admis, et cet enseignement a duré jusqu'à l'établissement des écoles centrales pour lesquelles je fus nommé par votre jury professeur de dessin[61].

---

56 Jean-Marc Chatelain dans Henri-Jean Martin et al., *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIVe–XVIIe siècles)*, Paris 2000, p. 415.

57 François Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir XVIe–XXe siècle*, Paris 2003.

58 Michel-François Dandré-Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture*, 2 vol., Paris 1765. (reprint Genève 1972). Sur Nonnotte, voir, Anne Perrin Khelissa, « Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, t. 10, Lyon 2011, p. 221–371.

59 La démarche de Lacour se rapproche davantage de celle des académiciens parisiens qui faisaient des conférences ou encore, comme le suggère Eugène Goudiaby, de celle de Reynolds qui lisait tous les ans ses discours à l'occasion de la remise des prix à la Royal Academy of Arts. Goudiaby, 2008 (note 2), p. 160, 184.

60 Mesuret, 1989 (note 2), p. 192.

61 Bordeaux, AM, fonds Braquehaye, Ms 345 ; référence publiée par Goudiaby, 2004 (note 46), p. 341.

Cette école de dessin avait pour vocation de former des artisans qui se destinaient « aux sciences, aux arts mécaniques et surtout à la navigation »[62]. Elle fut la même année prise en charge par la municipalité. Lacour en était le directeur et l'unique professeur, et dut s'employer à recréer les mêmes conditions d'étude qu'à l'Académie en rassemblant du matériel pédagogique comme des moulages antiques, des livres et en organisant un concours.

Ce dernier exemple est particulièrement significatif des compétences dont Lacour a dû faire preuve pendant et après la période révolutionnaire, à savoir assurer la pérennité de l'enseignement artistique dans chacune des institutions. En plus des cours, il s'agissait en effet de trouver durant les moments de transition, de fermeture, puis de réouverture des structures, de nouveaux locaux afin de garantir l'accueil des élèves ou bien encore de récupérer et de conserver les archives et les livres. En ce sens, ses nombreuses relations entretenues dans le maillage local lui ont sans doute été utiles pour accomplir ces tâches administratives et matérielles.

Cette étude centrée sur un peintre soucieux du progrès des arts dans une grande ville de province a mis en évidence l'interaction qu'il y avait entre les différents réseaux. L'environnement professionnel de Lacour ne se limitait pas seulement à son atelier et à l'Académie de peinture, mais se trouvait au croisement de plusieurs cercles de sociabilité. L'artiste a su se faire remarquer dans les diverses assemblées d'une cité qui n'avait que peu de peintres, bien souvent de passage. Il s'est imposé par son omniprésence et son implication dans chacune de ces institutions. On parvient ainsi à mieux connaître les milieux fréquentés par le peintre et à comprendre la manière dont les liens s'enchevêtraient entre dynamique individuelle et directives institutionnelles. Ces structures, dans lesquelles il occupait une place centrale, lui ont donc permis de faire toute sa carrière à Bordeaux et de vivre confortablement de sa peinture. Cette idée pourrait conforter l'impression d'un entre-soi qui transparaît de plusieurs travaux sur la société bordelaise, si elle n'était pas contrebalancée par l'image d'un homme animé par la transmission des savoirs et la promotion de l'art.

62 Ibid.

Frontispice page 86 : Pierre Lacour, *Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan*, 1804–1806, huile sur toile, 207 × 340 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. 731 (détail, voir page 88, fig. 1)

Annexe 1

Réflexions sur la peinture par M. Lacour dans *Recueil des ouvrages du Musée de Bordeaux, dédié à la reyne*, Bordeaux 1787, p. 328–343.

Les *Réflexions sur la peinture* de Pierre Lacour ont été publiées dans la première et unique livraison du *Recueil des ouvrages du Musée de Bordeaux* qui rassemble les travaux de ses membres, les Muséens. Elles reprennent des extraits de ses conférences prononcées au Musée alors qu'il était le directeur du comité de peinture. Elles ont été annotées par Lacour lui-même. Le peintre adapte son propos au contexte bordelais caractérisé par son intense activité commerciale liée au port qui ne laissait que peu de temps aux négociants pour s'intéresser à la peinture. En ce sens le Musée, largement fréquenté par cette catégorie de personnes, apparaît comme un lieu privilégié pour faire connaître cet art notamment par l'exposition et l'analyse de tableaux. Lacour se réfère aussi à d'autres discours qui proposent une approche historique de l'art, de l'Antiquité à la Renaissance. Il étaye son argumentation en analysant d'une manière plus ou moins approfondie des tableaux qui se trouvaient pour certains dans sa propre collection et pour d'autres chez des amateurs bordelais comme son ami Journu-Aubert. Il cherche à instruire le public du Musée en prenant des exemples choisis dans les différentes écoles de peinture et leur spécificité, Raphaël et le dessin pour l'école italienne, Rubens, Rembrandt et Ruisdael et le coloris pour l'école flamande. Lacour est très critique à l'égard de Simon Vouet, le seul représentant de l'école française qu'il mentionne. Les minutes de ces conférences se trouvent dans le Ms 1186 de la Bibliothèque municipale de Bordeaux (voir document annexe 2).

Bibl. : Robert Mesuret, *Pierre Lacour 1745–1814*, Bordeaux 1937, p. 175–250 ; *Pierre Lacour, Le Port de Bordeaux : histoire d'un tableau*, éd. par Olivier Le Bihan et Cécile Navarra-Le Bihan, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 2007 ; Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745–1814) : le peintre, le maître et le théoricien*, thèse inédite, Université Bordeaux Montaigne, 2008.

Cette source est désormais accessible en ligne sur Gallica et d'autres sites.

> [p. 328] La peinture, ainsi que tous les arts libéraux, ne peut arriver à sa perfection que par l'étude de la nature.
>
> C'est dans ce modèle universel que les hommes observateurs trouvent les vrais principes : mais il n'est pas indifférent pour le goût de l'art dont [p. 329] nous parlons, de l'étudier dans tel ou tel pays, chez telle ou telle

nation, et encore moins pour ses progrès, de le professer dans les capitales ou dans les provinces.

Tout influe sur le talent d'un peintre. Pour nous convaincre de cette vérité, fixons un moment nos regards sur l'Italie, si célèbre par les grands hommes qu'elle a produits dans ce genre. L'école de Raphaël est la première qui se présente : elle n'est point citée pour le coloris ; mais on y trouve un dessein mâle et correct, les grands principes de la composition, le beaux choix et la belle distribution des draperies, enfin cette noblesse d'expression qui, pour le genre de l'histoire, la place au dessus de toutes les écoles. Comment se peut-il que l'école Flamande n'ait pas réuni à la beauté de son coloris cette élégance de dessein, ces compositions nobles et imposantes, le jeu des draperies, et sur-tout l'expression, [p. 330] cette âme de la peinture ? Pour en découvrir les causes, revenons à Raphaël : suivons l'ombre de ce grand peintre au pied du Capitole, et contemplons les superbes monuments, restes précieux de cette ancienne métropole de l'univers. C'est du milieu de ces débris que le temps a respectés, que le génie s'élance comme dans une nouvelle sphère ; tout s'agrandit aux yeux de l'artiste ; il donne à ses idées une extension sans bornes ; son goût s'épure ; il contracte, pour ainsi dire, malgré lui cette noblesse de style qui caractérise les grands peintres ; et il ne parvient pas à s'asseoir au premier rang, il peut du moins se promettre des succès honorables.

Opposons maintenant au génie élevé de l'école Romaine le genre adopté par les peintres Flamands, et nous verrons ce que peuvent sur les artistes les meurs (sic) et le climat des [p. 331] pays qu'ils habitent : nous verrons, si l'on excepte Rubens[1] et quelques-uns de ses élèves, que toutes les productions de l'école Flamande ne nous offrent souvent que des sujets bas et grossiers, où les personnages sont sans goût, comme les caractères sans noblesse : imitateurs serviles de ce qui les entouroit, ils ne peignirent jamais la nature en beau ; trivials dans le choix de leurs sujets, ils furent peu jaloux des belles formes de l'antique, et quelques-uns semblèrent même les dédaigner[2]. [p. 332] Aussi lorsque sortant de ce genre de bambochade,

1 Tout le monde sait que malgré les études que le célèbre Rubens fit d'après l'antique, il ne put corriger son génie de ce mauvais goût de dessein qu'il avoit contracté dans son pays. Quelques personnes même lui reprochent de n'avoir pas su dessiner. Nous sommes loin de penser ainsi ; et nous osons dire que Rubens dessinoit comme Raphaël ; mais la différence qu'il y a entre ces deux grands peintres dans le caractère de leur dessin, c'est que l'un ne vouloit voir dans ses modèles que les beautés qu'il avoit étudiées dans l'antique, et que l'autre, oubliant l'antique, ne voyoit que ses modèles.

2 Parmi les autres peintres qui méprisèrent les belles statues antiques, Rembrant, si célèbre par les beaux effets et par la magie de son coloris, ne rougissoit pas de dire, en montrant quelques vieilles cuirasses et

ils voulurent s'élever à celui de l'histoire, concentrés dans le cercle ignoble des tavernes, ils imprimèrent par-tout le caractère des héros de tabagie, caractère qui leur étoit d'autant plus familier, que la plupart passoient leur vie dans ces lieux, dont ils ont si bien peint les orgies.

On peut juger par le tableau que nous venons de tracer, qu'il n'est pas indifférent pour le génie d'un peintre d'étudier les principes de son art en Italie ou en Flandre. Nous observons encore que parvenu à un degré de perfection [p. 333] quelconque, il court les risques de perdre son talent en s'éloignant de la capitale. C'est donc un bonheur pour ceux que des circonstances forcent à demeurer en province, d'y trouver des gens de lettres qui les accueillent, et qui s'empressent de leur procurer les moyens d'entretenir et de faire connoître leurs talents.

La peinture sur-tout a besoin de ce secours ; ce n'est que dans le sein des Muses qu'elle trouve quelque consolation de l'espèce d'exil et du découragement qu'elle éprouve en province. Sœur inséparable de la poésie, toutes deux reçoivent du même Dieu le feu qui les anime, et l'asyle des enfants d'Apollon fut toujours celui des protégés de Minerve[3].

[p. 334] C'est du sein de cet asyle que la peinture a osé quelquefois faire entendre une voix timide, et réclamer auprès des habitants d'une ville opulente ses droits à leurs hommages : c'est en exposant de temps en temps quelques tableaux des plus grands maîtres dans la salle où le Musée de Bordeaux tient ses assemblées, et en faisant l'analyse de ces mêmes tableaux, que cette société a voulu contribuer aux progrès des jeunes artistes, et fixer le goût des amateurs[4].

---

des ajustements Gothiques qu'il peignoit dans tous ses tableaux, voilà mes antiques. A la vérité, lorsque Rembrant a peint des sujets d'histoire, il a porté le caractère ignoble de ses figures jusqu'à les rendre dégoûtantes.

3 Les études que le peintre d'histoire est obligé de faire pour la théorie de son art, et les connaissances qui y sont relatives, sont également propres à former son génie et à orner son esprit. L'iconologie, la fable, les poètes anciens, la vie des grands hommes etc. sont les sources où tous les gens de lettres puisent. Obligés de les suivre dans cette carrière, quelques peintres ont pu dire, à l'imitation du Corège, *moi aussi je cultive les lettres*, et l'on a vu plus d'une fois la lyre et le pinceau briller sous la même main.

4 Il n'est pas surprenant que dans les provinces on se fasse une fausse idée du beau en peinture : car on n'y voit que bien rarement des artistes d'un mérite distingué, peu de beaux tableaux, et encore moins d'amateurs, en sorte qu'il arrive souvent qu'un talent médiocre qui s'annonce par un charlatanisme indécent, fait plus de sensation dans le public, que le vrai talent accompagné de la modestie qui est son plus noble apanage.

[p. 335] On conçoit aisément qu'une telle révolution en faveur de la peinture ne peut être que l'ouvrage du temps, et que la difficulté augmente encore dans une ville où l'on trouve peu de tableaux d'un mérite distingué ; dans une ville dont le commerce immense commande à tous les esprits, et où le négociant trouve à peine un instant à dérober aux affaires.

Malgré tous ces obstacles le Musée n'a cessé de s'occuper dans ses séances de l'engagement qu'il a contracté ; et nous croyons qu'on ne nous saura pas mauvais gré de rendre compte de ses différents travaux à cet égard.

Deux tableaux de Vouet, peintre François, représentant, l'un Sainte Catherine, et l'autre un Vierge tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux, furent les premiers qui fournirent matière à une dissertation, relative aux beautés et aux défauts qu'on crut y remarquer. Le résumé de l'analyse fut de reprocher à ce peintre le peu de noblesse qu'on trouvoit dans la tête de la Vierge, et en général dans toutes ses têtes ; peu de connexion [sic] dans le dessein des mains, dont il a toujours fait les doigts trop pointus, et quelques autres parties où l'on reconnoissoit que ce maître avoit sacrifié à un pinceau facile le beau genre qu'il avoit puisé dans les différentes écoles d'Italie, et qui fut loué avec justice dans le tableau qui représentoit Sainte Catherine.

[p. 336] Passer de l'école Françoise à l'école Flamande, c'eût été offrir un contraste bien frappant pour le coloris, si le tableau dont on fit l'analyse dans une autre séance eût présenté un sujet plus étendu ; mais privé de la faculté du choix, [p. 337] Il fallut se contenter d'un tableau peint par Tissen [Pieter Thijs], peintre Flamand et contemporain de Rubens, lequel présentoit à la fois une idée ingénieuse et quelques beautés de détails.

L'amour, foulant à ses pieds différents trophées de guerre, d'une main retenant un lion, et de l'autre présentant une flèche et son arc, semble dire qu'il n'a employé que ces faibles armes, pour vaincre le roi des animaux et les enfants de Mars.

Le coloris de l'amour et la belle touche qu'on a remarqué dans les armures, ont fait regretter les parties du tableau que le temps a dégradées, et qui n'ont pas permis d'accuser l'auteur de quelques négligences qui appartiennent peut-être à une main étrangère.

Il est un genre de peinture fait pour [p. 338] être goûté par tous les hommes, parce qu'il plaît à tous les yeux ; c'est le paysage. C'est dans ce genre que le

public juge avec plus de connoissance, quant à la vérité des sites et du coloris. Aussi l'analyse qui fut faite de deux tableaux de Ruisdal, peintre Flamand, avoit-elle été prévue par tous ceux qui les avoient examinés. Les productions de ce maître ressemblent trop à la nature, pour ne pas charmer comme elle. Son talent seroit sans reproche, s'il eût moins chargé son coloris d'une teinte noirâtre, qui, en rendant les effets de ces tableaux plus piquants, absorbe dans ses masses obscures des détails précieux qu'on regrette.

Enfin un tableau représentant Méléagre et Atalante, poursuivant le sanglier qui ravageoit le pays de Calydon, ne pouvoit manquer d'exciter l'enthousiasme des artistes, des amateurs et du public même. Ce beau tableau peint par Rubens, réunissant à la fraîcheur du coloris que ce maître a répandue sur tous ses ouvrages, un fini et des détails précieux, obtient les plus grands éloges ; mais malgré la vénération des artistes pour ce grand génie, ils ne peuvent pardonner au mauvais goût de dessein et aux formes peu élégantes, que Rubens a négligées, et qui ont diminué l'éclat de sa gloire [Lacour se réfère très certainement à une des versions de *La Chasse du sanglier de Calydon* peinte par Rubens pour le décor de la Torre de la Parada].

A l'appui de ces analyses raisonnées on a souvent fait des lectures analogues à la peinture, à la sculpture, et sur différents sujets relatifs à ces arts chez les anciens. Une des premières ayant pour titre, essai sur la peinture, a présenté un tableau rapide des révolutions de cet art, depuis sa naissance dans la Grèce, jusqu'à son renouvellement en Italie sous les Michel Ange et les Raphaël.

Il n'étoit pas hors de propos, en [p. 340] faisant des analyses, de dire quelque chose sur la manière de juger les tableaux. Ce sujet a été celui d'une seconde lecture. En réfutant quelques opinions qui nuisent à la connoissance du vrai beau, on n'a pas cru devoir, comme l'abbé Dubos, accorder au public un tact supérieur à celui des artistes dont il prétend que le goût est usé ; mais faire rentrer chacun dans ses droits, en développant les raisons qui peuvent rendre le jugement du peintre supérieur à celui du public.

Les causes de la décadence et de la perfection de la sculpture chez les Grecs ont encore servi de matière à un discours, dans lequel on a démontré que les occasions avoient fait éclore les artistes ; que la considération dont ils y jouissoient avoit enflammé leur génie, et que le beau développement du corps humain, qu'ils pouvoient étudier sans cesse dans les jeux de la lutte, de la course et [p. 341] du disque, avoit dû nécessairement les rendre savants dans l'anatomie vivante dont ces athlètes leur offroient le modèle. On y a

démontré que l'oubli de la nature, dans laquelle on trouvoit moins de beautés réunies que dans les chef-d'œuvres de l'art, l'imitation mal appliquée de ces mêmes chef-d'œuvres, et sur-tout l'esclavage pour les règles, qui, quoique nées du génie, sont presque toujours mères de la médiocrité, furent la première source de la décadence de la sculpture.

Enfin quelques recherches sur l'origine du dessein chez les Égyptiens, les Grecs et les Romains, et sur le caractère de leurs statues, ont présenté des probabilités sur l'origine du dessein ; mais on a cru voir d'après le genre des statues de ces différents peuples, que les Égyptiens c'étoient un travail d'esclave ; chez les Romains, un ouvrage d'homme, et chez les Grecs, celui des Dieux.

[p. 342] Ce n'étoient pas assez pour les progrès de la peinture, et particulièrement pour les élèves de cet art, que de développer à leurs yeux les beautés des grands maîtres, que leurs foibles lumières ne pouvaient découvrir ; il falloit encourager leurs talents naissants. Pour y réussir, et exciter leur émulation, le Musée s'est hâté d'accueillir ceux que l'Académie de peinture couronne tous les ans ; et voulant aussi donner à leurs talents le tribut d'hommage qui leur est dû, il accorde à ces jeunes artistes le titre d'associé élève du Musée, pendant l'espace de trois ans, leur donnant le droit, pendant ce temps, d'assister à toutes ses assemblées, tant publiques que particulières, et de jouir des avantages du sallon de lecture[5].

[p. 343] Ce titre sera toujours un motif de considération, lorsque ces jeunes gens perfectionnés dans leur art désireront être admis au nombre des membres de cette société. Tels ont été les moyens que le Musée a employés jusqu'à ce jour, pour servir et encourager les artistes. Son établissement n'ayant d'autre but que de faire naître le goût des arts et des lettres dans une ville qui est une des principales du royaume, il ne cessera d'opposer une constance infatigable aux nouvelles difficultés, s'il s'en présente qu'il n'ait pas prévues.

5 Les peintres de l'antiquité n'étoient pas moins persuadés que nous de la nécessité d'être instruits, pour la perfection de leur art. Nous engageons les jeunes élèves à imiter Pamphile, Macédonien, duquel Pline nous dit, *primus in picturâ omnibus litteris eruditus*, etc. Ce fut en vertu des talents de ce même Pamphile, maître du célèbre Apelle, que Philippe, et après lui Alexandre le grand, défendirent dans toute la Grèce que la peinture fût exercée par d'autres que des hommes nobles, ne jugeant pas qu'un art libéral peut trouver le degré d'élévation nécessaire dans l'esprit et le génie de l'homme esclave.

Annexe 2

Liste des titres des ***Discours, essais, fragments, notes, etc.*** contenus dans le Ms 1186 (fol. 8) de la Bibliothèque municipale de Bordeaux intitulé ***Poésies diverses, essais, discours en prose et fragments*** de Pierre Lacour

Le manuscrit Ms 1186 rassemble un grand nombre de textes de Pierre Lacour, des poésies, des chansons et des écrits sur l'art. La plupart ont été lus par Lacour lui-même au sein du Musée et à la Société des Sciences, Belles Lettres et Arts lorsqu'il était président de cette assemblée vers 1810. Ce document n'est pas inconnu. Il a été utilisé entre autres par Robert Mesuret et Olivier Le Bihan. Plusieurs de ces écrits conservés à la Bibliothèque municipale de Bordeaux ont été numérisés et mis en accès libre sur Nakalona ACA-RES. Nous en donnons ici la nomenclature.

Bibl. : Robert Mesuret, *Pierre Lacour 1745-1814*, Bordeaux 1937, p. 175–250 ; *Pierre Lacour, Le Port de Bordeaux : histoire d'un tableau*, éd. par Olivier Le Bihan et Cécile Navarra-Le Bihan, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 2007 ; Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745-1814) : le peintre, le maître et le théoricien*, thèse inédite, Université Bordeaux Montaigne, 2008.

N°1. Rapport à l'académie de Peinture sur le projet d'un musée par M. Gastambide

N°2. Essai sur la peinture, suivi de l'analyse d'un tableau de Simon Vouet représentant Sainte Catherine

N°3. Cause de la perfection de la décadence de la sculpture suivi de l'analyse d'un tableau de Simon Vouet représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus*[1]

N°4. Analyse de deux tableaux de Ruisdaïl [Ruisdael][2]

N°5. Tout le monde peut-il juger des beautés d'un tableau, suivi de l'analyse d'un tableau de Tissen [Thijs] : *Le Triomphe allégorique de l'amour*

N°6. Observations sur la Peinture depuis Raphaël, suivi de l'analyse d'un tableau de Pompeo Batoni : *La Mort de Marc Antoine*[3]

N°7. Coup d'œil sur l'origine du dessin et le caractère des statues chez les anciens

1 Ce tableau se trouvait dans la collection de Pierre Lacour. On ne sait pas si le peintre était aussi le propriétaire de la *Sainte Catherine* qui a fait l'objet de la précédente conférence.

2 Les deux tableaux de Ruisdael appartenaient à Lacour. Ils représentaient *Un Intérieur de forêt* et *Une Chaumière*. Ils ont été vendus par son fils à Paris.

3 Le tableau, aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Brest, faisait partie du cabinet de Bernard Journu-Aubert.

N°8. Analyse du tableau de Rubens : Atalante et Méléagre

N°9. Résumé des travaux de Bordeaux

N°10. Réflexions sur le goût

N°11. Éloge de Bergeret ; analyse de deux de ses tableaux[4].

N°12. De la poésie en peinture ; Éloge de M. Doucet[5].

N°13. De la composition historique

N°14. Du coloris

N°15. Danger de la mode dans les arts ; éloge de Beck, Villers, et Bergeron[6]

N°16. Divers fragments

1. Formation du musée des tableaux
2. Note nécrologique sur le concierge du musée
3. Erreurs dans l'article de M. Bernadau
4. Dévastations commises à Pessac en 1793
5. Liste des élèves d'architecture
6. Compliments à Mgr. Le duc de Moucy [Phillipe de Noailles, duc de Mouchy]
7. Liste des artistes de Bordeaux[7]
8. Lettre au maire de Bordeaux ; Vente des tableaux de l'hôtel Saige ; services rendus par M. Lacour à l'école de dessin
9. Lettre au préfet : don de 600 l. à l'académie
10. Discours au nom de l'Académie des Belles Lettres
11. Fragment d'un discours ; éloge de Poussin

N°17. Discours à la distribution des prix de l'école de dessin lors de son établissement rue Saint-Dominique. Récompenses à Messieurs Annoni, Gachon et Gué[8]. Éloge et biographie de M. Doucet mort récemment.

---

4 Il s'agit de son élève Pierre-Nolasque Bergeret (1782-1863). Le premier tableau analysé, *La Mort de Raphaël*, dit aussi *Honneurs rendus à Raphaël après sa mort*, présenté au Salon de 1806 a été acheté par Napoléon 1er pour le château de Malmaison (aujourd'hui à l'Allen Memorial Art Museum de l'Oberlin College). Le deuxième tableau, *Marius assis sur les ruines de Carthage* dit également *Marius méditant sur les ruines de Carthage* de 1807 est au Dayton Art Institute, Ohio.

5 Francois-Lucie Doucet (1733-1809), orfèvre parisien et ami de Pierre Lacour, a été le premier donateur important du Musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

6 La personnalité de Franz Beck a été évoquée dans l'étude ci-dessus. Villers et Bergeron étaient deux membres Société des Sciences, Belles Lettres et Arts. Le premier était loué pour ses qualités d'enseignement, le second, conseiller au Parlement de Bordeaux, était féru de sciences et avait proposé un prix d'agriculture.

7 Il s'agit en réalité d'une *Liste de Messieurs les artistes à qui l'on pourra envoyer des billets concernant l'exposition de leurs travaux au Musée* : Legros, peintre en miniature ; Lonsing, peintre d'histoire ; Martin, peintre ; Pallière, dessinateur et graveur ; Leupold, peintre de la Ville ; Courrège, peintre et professeur.

8 Michel-Julien Gué (Le Cap, Île de Saint-Domingue, 1789 - Paris, 1843), fut un élève de Lacour. Il remporta le second grand prix de Rome en 1814 avec *La Mort de Patrocle* (Bordeaux, Musée des Beaux-Arts).

Illustration page 111 : Pierre Lacour, *Vue d'une partie du port et des quais de Bordeaux dits des Chartrons et de Bacalan*, 1804–1806, huile sur toile, 207 × 340 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. 731 (détail, voir page 88, fig. 1)

Les femmes académiciennes en province : l'exemple de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille

Catherine Voiriot
Musée du Louvre, Paris

À l'instar de l'exposition programmée en 2021 au musée du Luxembourg à Paris, la plupart des publications sur les femmes artistes en France, qu'elles soient grand public ou scientifiques, se concentrent sur les années 1780–1830[1]. Pour l'Ancien Régime, la grande majorité des études n'ont jusqu'à présent considéré que les quinze femmes qui furent membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris entre 1648 et 1793. Dans la bibliographie française, citons l'étude pionnière mais succincte et dépréciative d'Octave Fidière publiée en 1885[2], en passant par un article de Sandrine Lély en 2007[3], jusqu'à la thèse de doctorat de Perrine Vigroux soutenue en décembre 2016[4] et non publiée à ce jour. Seulement trois de ces quinze femmes ont été étudiées dans le cadre d'une monographie ou d'une exposition : Élisabeth Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard, Anne Vallayer-Coster. Aussi, la condition de femme artiste n'est envisagée qu'à partir d'un très petit nombre d'exemples. Par ailleurs, nos connaissances se concentrent sur les femmes qui exercèrent sous Louis XVI et très peu sur celles qui exercèrent sous Louis XV ou encore avant.

Mes remerciements vont à Anne Perrin-Khelissa et Émilie Roffidal, à mon collègue Guillaume Faroult, ainsi qu'à Gérard Fabre, Luc Georget, Sophie Astier, Maël Tauzième-Espariat, Bruno Guilois, Aude Gobet, Ulla Kölving et Irène Julier.

1 *Peintres femmes. 1780-1830 : naissance d'un combat*, éd. par Martine Lacas, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, Paris 2021.

2 Octave Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1885. L'auteur, tout en s'intéressant à ces femmes doute que certaines méritent d'être étudiées.

3 Sandrine Lély, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (éd.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris 2007, p. 21–36.

4 Perrine Vigroux, *Les femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663–1793) : sociabilité, pratique artistique et réception*, thèse inédite, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2016 (en cours de publication).

Catherine Voiriot, « Les femmes académiciennes en province : l'exemple de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 113–129, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18975

Le fait que les femmes artistes travaillèrent surtout en dehors des institutions pose un réel problème de sources et complexifie le travail de l'historien de l'art. Sur huit-cents artistes répertoriés à Paris en dehors des académies dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle par Maël Tauzième-Espariat, environ deux-cents sont des femmes[5]. La proportion des femmes est donc ici bien plus grande que parmi les artistes académiciens. Cependant, même si elle est marginale, la question de la présence des femmes dans les Académies des beaux-arts doit être envisagée. Après un échec à l'Académie royale, certaines femmes furent admises dans une académie à l'étranger. Geneviève Brossard de Beaulieu (1755–1832), une élève de Greuze, qui, se prévalant du soutien de plusieurs académiciens, demanda à être reçue en 1784 à l'Académie royale de peinture et de sculpture fut finalement reçue à l'Accademia di San Luca à Rome en 1785[6].

En France, il est admis que les femmes furent plus nombreuses à l'Académie de Saint-Luc à Paris, mais peu d'entre elles purent bénéficier du statut d'artiste et exposer leurs œuvres. Bruno Guilois, qui vient de soutenir sa thèse sur cette Académie[7], indique que seulement sept femmes sur cent quatre-vingt-dix-huit artistes exposèrent aux Salons organisés par cette Académie entre 1751 et 1774[8]. Ces sept femmes de l'Académie de Saint-Luc n'ont pas encore fait l'objet d'un article ou d'un travail spécifique.

Parmi les travaux universitaires qui sont menés actuellement sur les académies en province, aucun ne semble se concentrer exclusivement ou partiellement sur les femmes académiciennes. La thèse récente sur l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse aborde la question féminine par le biais des élèves (elles furent une centaine) mais ne mentionne ni les noms ni les parcours des femmes qui firent de la peinture leur profession[9]. Sandrine Lély, quant à elle, a proposé en 2007[10] un article qui est un bon point de départ sur les académiciennes, même si son approche est assez défaitiste. Elle insiste

5 Maël Tauzième-Espariat, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de peinture et de sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751–1791)*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2021.

6 Melissa Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », dans *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette*, éd. par Eik Kahng et Marianne Roland Michel, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, Dallas, Dallas Museum of Art, New York, The Frick Collection, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille 2003, p. 75–93.

7 Bruno Guilois, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse inédite, Paris IV-Sorbonne, 2019.

8 Et non vingt comme cela était mentionné par Jules Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII[e] siècle*, Paris 1873. Marie-Jo Bonnet mentionne neuf femmes, *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris 2004, p. 44.

9 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 inédite, Université de Toulouse 2-Le Mirail, 2013.

10 Sandrine Lély, « Peintresses ou artistes? Les femmes dans la vie artistique de Province au XVIII[e] siècle », dans Jean-Pierre Lethuillier (éd.), *La peinture en Province de la fin du Moyen Age au début du XX[e] siècle*, Rennes 2002, p. 99–106.

sur la présence minoritaire des femmes et souligne aussi leur rôle marginal « puisqu'elles n'ont pas accès aux postes d'officiers (professeurs et adjoints) ». Elle poursuit : « les académies ont tendance à accepter surtout des candidates ‹ étrangères ›, c'est-à-dire qui ne résident pas dans la ville, ne participent pas aux séances et se contentent d'envoyer quelques œuvres aux expositions, quand elles existent »[11]. Ainsi l'article se concentre-t-il surtout sur le fonctionnement des académies mais beaucoup de questions ne sont pas posées du point de vue des femmes. Pour notre part, notre travail sur la portraitiste Marie-Anne Loir[12] nous a amenée à nous intéresser à l'Académie des beaux-arts de Marseille. Il nous semble important aujourd'hui de ne plus traiter la question féminine d'une manière générale mais de nous pencher sur chacune de ces femmes en effectuant un travail sur les documents d'archives (correspondances, actes notariés, archives paroissiales…). C'est la démarche que nous avons suivie pour Marie-Anne Loir sur qui faisaient défaut les renseignements les plus élémentaires (sa date de naissance notamment) et qui n'avait pas encore eu droit à un article de synthèse. Aussi proposons nous, dans le cadre de cet article, une étude de cas sur les femmes qui furent membres de l'Académie de Marseille. Cette institution a été bien étudiée, depuis le XIX^{e} siècle par Parrocel[13], jusqu'à l'exposition organisée par le musée des beaux-arts de Marseille en 2016[14]. Mais elle n'a pas encore été étudiée sous l'angle des femmes. Que savons-nous réellement de ces artistes ? Quelles sont les sources disponibles ? Quelles sont les conditions de leur admission ? Leur admission a-t-elle eu des conséquences sur leur carrière ou bien n'a-t-elle été qu'un titre honorifique ? Enfin, est-ce que leur entrée dans cette Académie nous aide à mieux connaître leurs œuvres ?

État des lieux sur les académiciennes à Marseille entre 1753 et 1793

Dans le catalogue de l'exposition de 2016[15], qui est le travail le plus complet sur l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Marseille, Luc Georget consacre deux pages à Françoise Duparc (fig. 1) qui est peut-être aujourd'hui l'artiste la plus souvent évoquée mais qui fut l'artiste la moins en lien avec l'Académie[16]. À cette occasion,

11 Ibid., p. 101.

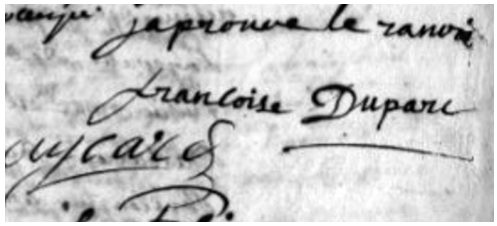
12 Catherine Voiriot, « Marie-Anne-Loir : une femme portraitiste sous le règne de Louis XV », dans *La revue de l'art* 205/3, 2019, p. 39–50.

13 Étienne Parrocel, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille*, 2 vol., Paris 1889–1890.

14 *Marseille au XVIII^{e} siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753–1793*, cat. exp. Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016. On peut se reporter également à Olivier Bonfait, Marie-Pauline Martin et Magali Théron (éd.), *L'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille (1753–1793). Institutions, pratiques artistiques, carrières dans les géographies d'Ancien Régime*, Aix-en-Provence 2018.

15 Cat. exp. Marseille, 2016 (note 14).

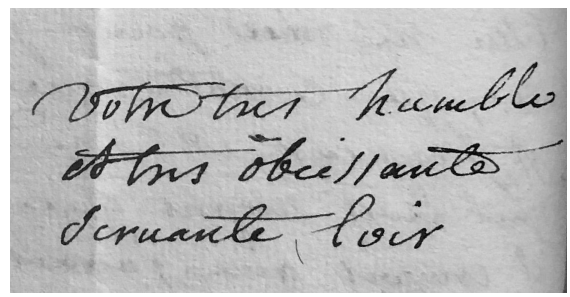
16 Luc Georget, « Une académicienne : Françoise Duparc », dans cat. exp. Marseille, 2016 (note 14), p. 187–191.



1 Testament de Françoise Duparc, 3 avril 1778, Marseille, Archives départementales des Bouches du Rhône, cote 364 E 478, f. 347–348

il rappelle le nom des autres femmes qui furent membres de l'institution et dont parlait déjà Parrocel au XIX[e] siècle. Sur cent-soixante-cinq artistes reçus en tant qu'académiciens, agréés, associés, correspondants, seulement sept furent des femmes. Par ailleurs, les statuts et règlements de l'Académie ne comportent pas d'article sur la question des femmes. Ce chiffre est à mettre en rapport avec les quinze femmes reçues à l'Académie royale de peinture et de sculpture et avec les sept femmes qui exposèrent à l'Académie de Saint-Luc. La plupart du temps ces artistes ne bénéficient pas d'une notice à leur nom dans les dictionnaires biographiques. Elles n'apparaissent, au mieux, que dans les notices consacrées à leur père ou à leur frère. Leur nom est parfois cité dans la bibliographie mais en substance nos connaissances sont encore bien maigres. Sur ces sept femmes, quatre seulement peuvent être réellement appréhendées. Certaines vivaient à Marseille, d'autres non.

Des incertitudes pèsent sur Marie-Catherine Bernard (1708–1789), la première femme à être reçue à l'Académie de Marseille en 1754, soit un an après la création de l'institution. Elle serait la fille de Pierre Bernard, sculpteur, oncle maternel d'Antoine I Duparc, le père de Françoise Duparc ; et la sœur du pastelliste Pierre II Bernard (1704–1777) qui a travaillé à Marseille[17]. Nous supposons qu'elle résidait à Marseille. Elle échappe pour le moment à nos investigations. Il ne resterait d'elle aucune œuvre connue.

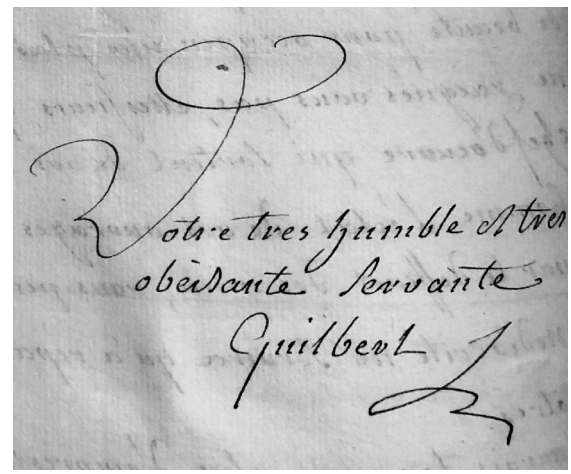


2 Signature de Marie-Anne Loir, lettre du 2 mai 1776 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

17 J. Billioud, « Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille (1726–1778) », dans *Gazette des Beaux-Arts* XX, 1938, p. 176 (paragraphe sur Marie-Catherine Bernard).

Marie-Anne Loir (1705–1783) fut la seconde femme à être reçue à l'Académie en 1762 (fig. 2). Jusqu'à notre article[18], aucun historien ne s'était intéressé de façon approfondie à cette artiste. Il a fallu attendre 2015 pour connaître l'année de sa mort et l'année de sa naissance n'était toujours pas connue. Issue d'une dynastie célèbre qui compte de très nombreux orfèvres depuis le XVI[e] siècle, elle s'est formée dans l'atelier de François de Troy (1645–1730) avant 1730. Par la suite, elle a certainement travaillé avec Pierre Gobert (1662–1744) au début des années 1730 puisqu'elle a réalisé des copies du célèbre portrait de Louis-Henri-Auguste de Bourbon, prince de Condé (1692–1740), aujourd'hui conservé au château de Chantilly[19]. Par l'entremise de Pierre Gobert elle réalisa des portraits et des copies de portraits de la famille Grimaldi entre 1737 et 1741[20]. Elle ne s'est jamais rendue à Marseille, et elle n'a par ailleurs peut-être jamais quitté Paris.

Marie-Josèphe Caron-Guilbert (1725–1784) fut la troisième femme à être reçue à l'Académie en 1771 (fig. 3). Fille de l'horloger André-Charles Caron (1698–1775), elle était la sœur aînée de Beaumarchais (1732–1799). Neil Jeffares lui a consacré une notice dans son *Dictionnaire des pastellistes avant 1800*[21]. Auguste Jal s'intéresse à elle dans sa notice sur Beaumarchais et précise qu'elle se maria à Paris en 1748 à un maître maçon, Louis Guilbert (né vers 1717–1771)[22], nommé parfois architecte dans les documents d'archives. Le ménage s'installa « rue Saint Louis, Isle Notre Dame » en 1751[23], puis partit s'installer à Madrid. Ils y sont mentionnés



3 Signature de Marie-Josèphe Caron-Guilbert, lettre du 14 mai 1771 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

18 Voiriot, 2019 (note 12).

19 Archives du Musée Condé à Chantilly, Registre des dépenses de la Maison de Condé 1675-1781, 2AB258, fol. 1029–1030. Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris 1903, p. 72–73 (soulignons qu'il y a une erreur de lecture dans Macon).

20 Ces portraits sont toujours conservés au Palais princier de Monaco et au musée Saint-Lô en Normandie. Sur ce point, voir Julie Anne Sadie Goode, « Les portraits de la famille de Monaco peints par Marie-Anne Loir (1705–1783) », dans *Les annales monégasques* 44, 2020, p. 7–45.

21 Neil Jeffares, « Marie-Josèphe Caron », dans *Dictionnary of pastellists before 1800*, 2020, URL : http://www.pastellists.com/Articles/Carron.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

22 Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1867, p. 148 (notice sur Beaumarchais). Jal mentionne la cérémonie du mariage de Marie-Josèphe Caron avec Louis Guilbert à Saint-Jacques-de-la-Boucherie le 27 novembre 1748.

23 Archives nationales, MC, ET, XII, 520, Bail à Louis Guilbert et à son épouse, 12 septembre 1751.

en 1758[24]. Peintre et portraitiste, elle devint membre de l'Académie royale de Madrid en 1761. Alors qu'elle était encore à Madrid, elle postula à l'Académie des beaux-arts de Marseille en décembre 1770 car « on aime toujours à revivre dans sa patrie »[25]. Mais elle ne se rendit peut-être jamais à Marseille car, dès 1772 selon Lintilhac[26], et de façon certaine en décembre 1775, elle résidait dans une communauté religieuse à Roye en Picardie, la Communauté des filles de la Croix[27]. Elle prit dès lors le nom de Madame Salsedo. Elle y mèna une vie assez libre en se rendant souvent à « la comédie de la ville » et Beaumarchais intervint en 1780 afin qu'elle ne soit pas renvoyée[28]. Continua-t-elle dès lors à travailler ? Cette artiste est particulièrement intéressante tant du point de vue de son parcours qui est exceptionnel et original pour une femme de son époque, que de sa personnalité car elle fait preuve d'un fort caractère et d'une très grande ambition[29].

Presque tout ce que l'on sait de Françoise Duparc (1726–1778), la quatrième femme à être reçue à l'Académie, nous est donné par une notice de Claude-François Achard[30] et deux articles très anciens dont celui de Joseph Billioud reste le plus complet[31]. Ces informations ont été complétées depuis par Luc Georget[32] qui l'a mise à l'honneur dans le catalogue d'exposition de 2016 consacré à l'Académie de Marseille[33]. Elle naquit à Murcie en Espagne puis résida avec sa famille à Marseille. Elle était la fille du sculpteur Antoine Duparc (1698–1755) et devint, selon son premier biographe, l'élève du portraitiste Jean-Baptiste Van Loo (1684–1745), vers 1742-1746. Elle travaillait à Paris vers 1750 puis à Londres vers 1763-1766 avant de revenir sur Paris peut-être au moment de la mort de son frère, le sculpteur Antoine II Duparc. Un

24 Archives nationales, MC, ET, XLI, 545, Inventaire après décès de Louise-Nicole Pichon mère de Beaumarchais, 9 novembre 1758 : « En présence de M[aître]e François Paul Devin avocat en Parlement [...] requis et appellé pour l'absence de Sr Louis Guilbert M[aître]e maçon entrepreneur de batimens à Paris, de D[am]e Marie-Josèphe Caron son épouse et de Delle Marie-Louise Caron [Lisette] fille majeure tous trois demeurant actuellement à Madrid en Espagne ».

25 Voir texte annexe.

26 Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres. Précis de sa vie et histoire de son esprit*, Paris 1887, p. 369.

27 Archives nationales, MC, ET, XVI, Inventaire après décès d'André-Charles Caron, le père de Beaumarchais et de Marie-Josèphe Caron, 7 décembre 1775.

28 Lettre de Beaumarchais du 12 octobre 1780 publiée par l'abbé Jules Corblet, *Origines royennes de l'Institut des filles-de-la-croix d'après des documents inédits*, Paris 1869, p.36–39.

29 Catherine Voiriot, « L'exemple d'une femme peintre sous l'Ancien Régime : Marie-Josèphe Caron (1725–1784), sœur ainée de Beaumarchais », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 2021, à paraitre en 2024.

30 Claude-François Achard, *Histoire des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*, 2 vol., Marseille 1786–1787, p. 583–584.

31 Philippe Auquier, « An eighteenth century painter : Françoise Duparc », dans *The Burlington magazine for the connoisseurs* 6/24, 1905, p. 477–479 et Joseph Billioud, « Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille 1726–1778) », dans *Gazette des Beaux-Arts* XX, 1938, p. 173–182.

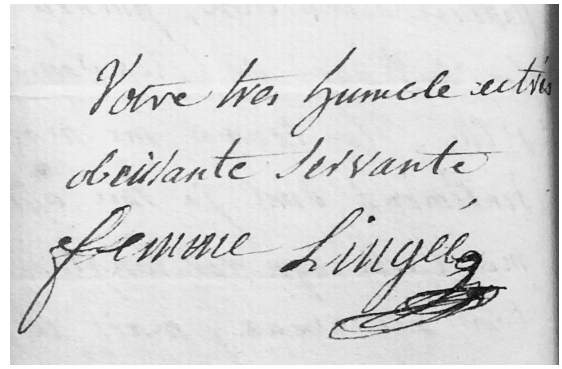
32 Luc Georget, « Françoise Duparc (1726-1778) », dans *Le Regardeur* 4, 2009, p. 26–31.

33 Id., 2016 (note 16).

éclairage sur ces années parisiennes serait souhaitable mais nos recherches n'ont pu aboutir pour le moment. Elle rentra sur Marseille vers 1771 où elle fut reçue à l'Académie en tant qu'associée en 1776. Elle meurt deux ans plus tard sans avoir rendu son morceau de réception. Nous avons pu consulter le testament qu'elle a dicté à son notaire le 3 avril 1778[34]. Elle ne semble pas riche à cette date et, hormis sa montre en or qu'elle lègue à son frère, Raphaël Duparc, ses biens les plus précieux sont ses tableaux. Outre les portraits comme celui d'un *Petit nègre tenant une corbeille de fleurs*[35], se trouvaient aussi une *Sainte Vierge à l'Enfant Jésus* et deux *Marines* et un tableau miniature représentant *Deux enfants qui s'embrassent* sans savoir si ces derniers étaient de sa main ou non. Elle lègua ses portraits de famille à Claire Duparc sa sœur, qui était son héritière, et à Raphaël Duparc son frère.

Thérèse-Éléonore Hémery-Lingée-Lefèvre (1753–1833) est née à Paris (fig. 4). Fille du peintre Hémery, elle fut l'épouse du graveur Charles-Louis Lingée (1748–1819) puis du graveur J. F. Lefèvre (vers 1801–1802) et pratiqua comme eux la gravure. Elle est surtout connue sous le nom de son premier mari, Lingée, nom qu'elle conserva malgré son remariage avec Lefèvre[36]. Elle vivait à Paris comme Marie-Anne Loir. Elle fut reçue à l'Académie de Marseille en 1785.

Françoise Brard est la dernière des femmes de l'Académie de Marseille qui puisse être identifiée. En effet M^elle^ Reynier Pise nous est complétement inconnue. Françoise fut reçue associée à l'Académie en 1785. Elle serait la fille du pastelliste Jean-Nicolas ou Nicolas Brard, qui voulait fonder une école de dessin à Philadelphie[37].



4 Signature de Madame Lingée, lettre du 8 septembre 1785 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

34 Archives des Bouches du Rhône, Testament de Françoise Duparc, 3 avril 1778, 364 E 478, f. 347–348.

35 Françoise Duparc avait exposé ce tableau à Londres en 1763 comme nous l'a indiqué Luc Georget.

36 Jacques Lethève et Françoise Gardey, *Inventaire du Fonds français après 1800. Tome quatorzième, Lepan - Lys*, Paris 1967, p. 341–347.

37 Neil Jeffares, « Jean-Nicolas Brard », dans *Dictionnary of pastellists before 1800*, 2020, URL : http://www.pastellists.com/Articles/brard.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; Jean-Nicolas est né en 1748 selon Neil Jeffares, ce qui fait de lui un père un peu jeune pour Françoise Brard.

Une source précieuse : la correspondance de l'Académie

Dans le cas de Marseille, la correspondance de l'Académie des beaux-arts, qui a été conservée en grande partie et qui est aujourd'hui consultable à la bibliothèque de l'Alcazar[38] constitue une source précieuse. Les lettres ont été reliées dans plusieurs volumes dans l'ordre chronologique. Elles ont été numérisées et sont aussi disponibles sur le site Internet du programme ACA-RES[39].

Les premières lettres entre 1753 et 1759 ont malheureusement été perdues. Mais à partir de 1760 et jusqu'en 1789, figurent les lettres des académiciens, les lettres des directeurs, de Michel-François Dandré-Bardon (1700–1783) qui résidait à Paris puis celles de Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), ainsi que les brouillons des réponses faites par l'Académie. Ces réponses, souvent convenues, pleines de compliments et d'encouragements, sont redigées par Étienne Moulinneuf, secrétaire perpétuel, « infatigable plume et archiviste méticuleux » jusqu'à sa mort en 1791[40]. Cette correspondance couvre donc presque toute la vie de l'Académie, supprimée en 1793.

Il faut souligner que nous n'avons pas de lettres pour Marie-Catherine Bernard, puisque la correspondance conservée débute en 1760 et qu'elle fut reçue en 1754. On ne dispose pas non plus de lettres concernant M^elle^ Reynier Pise et Françoise Brard (alors que deux lettres de Nicolas Brad, son père, datées de 1784, sont conservées). Enfin, l'absence de lettres de Françoise Duparc est particulièrement dommageable. Étant donné qu'elle résidait à Marseille, les échanges ont dû se faire oralement avec cette artiste[41].

Par contre pour Marie-Anne Loir, Marie-Josèphe Caron-Guilbert et Thérèse-Eléonore Hémery-Lingée, la correspondance de l'Académie nous renseigne à la fois sur leurs conditions d'admission, sur leur travail mais aussi, parfois, sur leur vie privée. Par ailleurs, comme elles représentent une source directe avec elles, elles nous dévoilent leurs ambitions et leur personnalité.

La correspondance de Marie-Anne Loir est exceptionnelle car elle est longue et régulière et ne s'est pas arrêtée après son admission à l'Académie. Elle s'étale de 1762 jusqu'à 1781, deux ans avant sa mort. En tout dix-sept lettres de sa main sont conservées, sans compter

38 Archives de l'Académie des Beaux-Arts - Bibliothèque de l'Alcazar à Marseille, fonds rares et précieux, Ms 988, Correspondance de l'Académie.

39 Accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/ [dernier accès : 16.02.2023].

40 Gérard Fabre, « De l'école académique de dessin à l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille, 1753–1793 », dans cat. exp. Marseille, 2016 (note 14), p. 119.

41 Ainsi que nous l'a aimablement suggéré Gérard Fabre.

les réponses et trois lettres adressées par son frère, le pastelliste Alexis Loir (1712–1785). Le ton de ses courriers reste modeste.

Les correspondances de Marie-Josèphe Caron-Guilbert et celle de Thérèse-Eléonore Hémery-Lingée sont plus succinctes mais non moins intéressantes. Caron adressa trois courriers à l'Académie entre décembre 1770 et 1771. Le ton de sa lettre de demande d'admission est revendicatif, elle réclamait une égalité de traitement par rapport aux hommes : « tout doit exciter et fortifier dans mon cœur l'espoir de votre indulgence puisqu'il n'est aucune espèce de lauriers que mon sexe ne puisse partager avec le vôtre » (voir en annexe). C'est la seule des académiciennes de Marseille à adopter ce positionnement qui peut être vu comme avant-gardiste.

Lingée, qui, comme Marie-Anne Loir, résidait à Paris, échangea quatre courriers avec l'Académie entre octobre 1785 et janvier 1786. Elle offre le visage d'une femme qui malgré son rôle de mère ne renoncait pas à ses ambitions personnelles. Elle invoqua en effet à un moment « toute l'inquiétude d'une mère sur le danger de son enfant » pour avoir différé sa réponse à l'Académie[42]. D'un tempérament plus doux, elle n'était pas dans la même revendication que Marie-Josèphe Caron, mais elle n'avait alors que trente-deux ans et ne pouvait se prévaloir de la même expérience.

Les conditions d'admission des femmes dans l'Académie

Par qui sont-elles recommandées ? Marie-Anne Loir semblait bénéficier d'un traitement spécial par rapport aux autres femmes artistes. Le graveur Charles-Michel Campion (1734–1784) semble avoir joué un rôle décisif puisqu'elle écrit : « J'ay bien des obligations à monsieur Campion de m'avoir procuré l'occasion d'entrer en lisse avec des membres célèbres et aussy respectables »[43], puis c'est le directeur lui-même, Michel-François Dandré-Bardon qui encouragea et soutint sa candidature. Ils se connaissaient depuis qu'ils avaient fréquenté ensemble l'atelier de Jean-François de Troy dans les années 1723–1725. Loir ne semble pas avoir cherché une reconnaissance institutionnelle.

Thérèse-Eléonore Lingée est recommandée par Jean-Jacques Bachelier, le nouveau directeur depuis 1783[44]. Son admission semble due, comme pour Marie-Anne Loir, à son réseau de sociabilité. Mais tandis que Marie-Anne Loir a été poussée à présenter sa candidature, il semble que Lingée se soit sentie plus légitime dans cette démarche puisqu'elle n'a pas eu besoin d'encouragements.

42 Voir note 38, lettre de Madame Lingée à l'Académie du 26 janvier 1786.

43 Voir note 38, lettre de Marie-Anne Loir à l'Académie du 27 mai 1762.

44 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Madame Lingée du 5 octobre 1785.

En 1770, Marie-Josèphe Caron demanda à être admise à l'Académie : elle postula en son nom et sans recommandation. Sa lettre du 17 décembre 1770 à l'Académie de Marseille est un véritable morceau d'anthologie. Conçue comme une lettre de motivation au sens moderne du terme, Marie-Josèphe y rappelle ses études (on se demande quelle était cette « école de Paris » [sans doute celle de Bachelier] dont elle parle), son appartenance à l'Académie royale de Madrid et y revendique une égalité de considération avec les hommes pour montrer la pertinence de sa candidature. Nous ne résistons pas au désir de transcrire cette lettre en annexe dans son intégralité. Son parcours est sans conteste plus institutionnel que ceux de Marie-Anne Loir et Madame Lingée.

Que savons-nous de leur morceau de réception ? Loir, Caron, Duparc étaient portraitistes. Lingée était graveuse de portraits. Beaucoup de femmes pratiquaient l'art du portrait, pas seulement parce que c'était un genre « mineur » qui leur était accessible mais aussi parce que c'était un genre en vogue au XVIII[e] siècle qui permettait de bien gagner sa vie.

Il n'est rien indiqué dans les *Statuts et règlements* de l'Académie de Marseille[45] sur ce que doit présenter un peintre de portraits. Cependant, nous savons qu'à l'Académie royale et à l'Académie de Bordeaux par exemple, le peintre « fera deux portraits, l'un d'un amateur, l'autre d'un artiste, ces portraits doivent-être à mi-corps avec les mains et quelques fonds et attributs »[46]. Or il ne fut demandé qu'un portrait à Marie-Anne Loir, celui de Michel-François Dandré-Bardon ; idem pour Marie-Josèphe Caron qui ne réalisa que le portrait d'un lieutenant-colonel marseillais. Pourquoi ? Est-ce lié au statut de membre associé ? Là non plus les *Statuts et règlements* ne nous renseignent pas. L'Académie nomma Marie-Anne Loir membre associé à la fin de l'année 1762 comme en témoigne une lettre de Moulinneuf du 6 décembre[47], alors même que le morceau de réception ne quitta Paris que le 10 janvier 1763. En mai 1771, alors qu'elle était à Toulouse, Marie-Josèphe Caron annonca qu'elle n'avait pas pu travailler encore à son morceau de réception quand bien même elle ait été reçue depuis janvier[48]. Elle invoqua la mort de son mari et une grave maladie dont elle sortait à peine : « je suis encore si faible que je ne puis pas vous dire pressisément si c'est de ce monde, ou de l'autre que j'ai l'honneur de vous écrire ». Françoise Duparc, quant à elle, fut intégrée à l'Académie sans avoir eu le temps de fournir son morceau de réception. Pour Lingée, une lettre de Bachelier à Moulinneuf du 7 septembre 1785 annonce l'envoi d'ouvrages « d'une dame artiste qui a le plus grand désir d'obtenir l'honneur

45 Archives nationales, O/1/1933/B, Statuts et règlement des Académies des Beaux-Arts en province. Ceux de l'Académie de Marseille sont aussi conservés à la bibliothèque de l'Alcazar ; Accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/ [dernier accès : 16.02.2023].

46 Ibid.

47 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Marie-Anne Loir, 6 décembre 1762.

48 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Marie-Josèphe Caron du 21 janvier 1771.

d'être à quelque titre que ce soit de l'Académie Royale de Marseille »[49], ce qui voudrait dire qu'elle était la seule à avoir envoyé ses travaux avant d'être reçue. Faut-il en déduire que les conditions d'admissions sont plus souples pour les femmes que pour les hommes ? Est-ce parce qu'il n'y avait pas de véritables enjeux de carrière ?

Celles-ci ne bénéficient que d'un statut secondaire, celui de membre associé. Ce statut n'était pas uniquement réservé aux femmes mais aussi aux membres qui ne résidaient pas sur place et pour lesquels il n'était pas possible de surveiller l'exécution de leur morceau de réception. Soulignons cependant que même Françoise Duparc qui vivait à Marseille depuis 1771 ne bénéficia pas d'un statut différent de celui de ses consœurs.

Enfin, ces artistes avaient un âge très avancé au moment de leur entrée dans l'Académie. C'est particulièrement criant pour Marie-Anne Loir qui est reçue en 1762 à l'âge de 57 ans. Marie-Catherine Bernard est reçue en 1754 à l'âge de 46 ans. Marie-Josèphe Caron est reçue en 1771 à l'âge de 46 ans également. Françoise Duparc est reçue en 1776, à l'âge de 50 ans, deux ans avant sa mort. Thérèse-Eléonore Lingée est reçue beaucoup plus jeune en 1785 à l'âge de 32 ans, mais nous sommes à la fin du siècle et le contexte est alors plus favorable pour les femmes[50]. Elles sont donc reçues à un âge où elles ont déjà fait leurs preuves et où elles ont déjà une clientèle.

Les conséquences de leur admission à l'Académie sur leur carrière

Leur admission ressemble ainsi à une volonté de reconnaissance honorifique. Dans certains cas, elle leur a donné une notoriété accrue par le biais des expositions publiques. Nous savons par la *Correspondance* que leurs tableaux étaient exposés et admirés par les amateurs, les connaisseurs et le public au sein du Salon de peinture de l'Académie. Elle leur a permis également d'étendre leur clientèle. C'est le cas pour Marie-Anne Loir qui peint plusieurs notables de Marseille et notamment Louis-Joseph-Denis Borély (1731–1784), le propriétaire du château Borély (château qui abrite aujourd'hui le musée des arts décoratifs). Cependant, sa carrière était déjà faite en grande partie quand elle intègre l'Académie à l'âge de 57 ans. Elle avait pu la mener en dehors de tout cadre institutionnel auprès d'une clientèle de qualité : elle a travaillé très tôt pour la famille Grimaldi, elle a portraituré la marquise Du Châtelet et le duc de Broglie, maréchal de France, ainsi que Monsieur de Saint-Amand, fermier général. Par ailleurs il y avait au XVIII[e] siècle d'autres moyens d'exposer ses tableaux que celui de faire partie d'une Académie[51].

49 Parrocel, 1889–1890 (note 13).

50 Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII-XIX[e] siècles*, Paris 2016.

51 Tauziède-Espariat, 2021 (note 5).

Si l'on en croit sa lettre de candidature, Marie-Josèphe Caron était à la recherche de la célébrité (voir en annexe), mais l'a-t-elle acquise ? L'exemple d'Élisabeth-Sophie Chéron a pu montrer que les carrières féminines sont plus invisibles que les autres[52]. Quant à Françoise Duparc, elle mena une belle carrière puisqu'elle travaillait à Paris et exposait des tableaux à Londres. Elle intégra trop tard l'Académie (deux ans avant sa mort) pour que cet événement ait produit un effet sur sa carrière. Et elle doit surtout sa postérité actuelle au legs qu'elle fit à la ville de Marseille de quatre de ses plus beaux tableaux[53]. Madame Lingée fut, quant à elle, reçue plus jeune mais l'Académie fut supprimée quelques années après sa réception.

Les effets de leur admission sont donc assez minimes, cependant, il y eut une stratégie de leur part de se faire reconnaître institutionnellement en contournant l'Académie royale de peinture et de sculpture peu accueillante pour les femmes. Rappelons que cette dernière n'admit aucune femme en son corps entre 1722 et 1757. L'admission des femmes au sein de l'Académie de Marseille doit donc être vue comme une sorte de consécration à leur carrière mais en aucun cas le moyen qui leur a permis d'exercer leur métier. Leur titre d'académicienne est surtout honorifique.

Est-ce que leur entrée dans l'Académie nous aide à mieux connaitre leurs œuvres ?

Le 8 août 1793, la Convention décrèta la suppression de toutes les Académies en France. À Marseille, les répercussions pour les collections de cette suppression décrétée le 8 août 1793 restent mal connues. On ne sait pas ce qu'il advint après cette date de tous les biens rassemblés par l'Académie[54].

La correspondance de l'Académie mentionne certaines des œuvres qui ont aujourd'hui disparu et bien entendu les morceaux de réception. Par exemple, pour Marie-Anne Loir, le *Portrait de Dandré-Bardon* était terminé le 8 octobre 1762 au moment où Dandré-Bardon en informe l'Académie tout en en faisant l'éloge[55]. On aimerait comparer ce portrait de Dandré-Bardon avec celui que nous connaissons par Alexandre Roslin, peint six ans aupa-

52 Anne Perrin-Khelissa, « L'hommage de Fermel'huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712). Le premier éloge académique dédié à une femme artiste en France un événement historiographique resté sans suite ? », dans *Revue de l'art* 204, 2019/2, p. 41–49.

53 *L'homme à la besace*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 78 × 64 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 405 ; *Jeune femme à l'ouvrage*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 78 × 64 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA406 ; *La marchande de tisane*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 73 x 58 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 407 ; *La vieille*, XVIII^e siècle, huile sur toile, 72 × 58 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 408.

54 Fabre, 2016 (note 40), p. 135.

55 Voir note 38, lettre de Dandré-Bardon à l'Académie du 8 octobre 1762.

ravant (1756)[56]. La connaissance de ce tableau viendrait compléter de façon utile le corpus de l'artiste car, aujourd'hui, on ne connaît plus que vingt tableaux[57] même si plusieurs attributions probables peuvent lui être faites par ailleurs[58]. Son tableau le plus célèbre reste le *Portrait d'Émilie Du Châtelet*, célèbre femme de science et amie de Voltaire. Il s'agit sans doute du chef-d'œuvre de Marie-Anne Loir, peint vraisemblablement vers 1745, peu de temps avant la mort prématurée d'Émilie Du Châtelet. Ce tableau a été gravé trois fois au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, il fait office de « portrait officiel » d'Émilie et offre à ce titre une notoriété certaine à l'artiste. La gravure de 1786 mentionne bien le nom du modèle, le nom du graveur et le nom de notre femme peintre[59]. Ce portrait est frappant parce que les figures féminines à leur bureau ou dans leur cabinet de travail sont peu nombreuses au XVIII^e^ siècle. Peint d'une manière subtile et lisse, sans empâtement, il met en avant l'image de la femme intellectuelle.

De même, nous ne savons rien du *Portrait d'un lieutenant-colonel marseillais* que Marie-Josèphe Caron avait normalement envoyé à l'Académie. Mais soulignons que sa seule œuvre connue à ce jour est son morceau de réception à l'Académie royale de Madrid en 1761 : le *Portrait de Diego de Villanueva* (1715–1774), aujourd'hui conservé au musée de l'Académie des beaux-arts de Madrid[60]. Dans ce cas précis, l'entrée de l'artiste dans l'Académie de Madrid a permis de sauver une œuvre et de nous donner au moins un aperçu du travail de cette artiste. Le personnage, vu en buste de trois quarts dans un bel habit marron, a une réelle présence. C'est un très beau pastel qui prouve incontestablement la maîtrise technique de l'artiste qui a su rendre la psychologie de son modèle.

En ce qui concerne Françoise Duparc, son entrée dans l'Académie ne nous apporte aucune information sur son œuvre. On ne connaît plus d'elle aujourd'hui que cinq tableaux dont les quatre portraits de figures populaires que l'artiste avait légués par testament à la ville de Marseille et qui sont maintenant conservés au musée des beaux-arts. Ces œuvres s'inscrivent entre le portrait et la scène de genre. La découverte d'un cinquième portrait en 2001[61], d'un genre très différent de ces figures populaires puisqu'il s'agit du *Portrait d'une dame de qualité*, a été, comme l'a souligné Luc Georget, « un coup de tonnerre qui

56 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV5888.

57 Nous remercions Pierre Rosenberg de nous avoir indiqué des tableaux que nous ne connaissions pas.

58 Nous travaillons actuellement sur le catalogue raisonné qui reste à faire.

59 Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, *Portrait de Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise Du Châtelet*. Sur ce portrait voir Catherine Voiriot, « Le portrait d'Émilie Du Châtelet par Marie-Anne Loir », dans Ulla Kölving et Andrew Brown (éd.), *Émilie Du Châtelet, son monde, ses travaux*, Ferney-Voltaire 2022, p. 271–280.

60 Jeffares, 2020 (note 21).

61 Véronique Ferhmin, *Collection de portraits du château de Flaugergues*, mémoire de master inédit, Montpellier III-Paul Valéry, 2001/2002.

éclaire d'un nouveau jour l'œuvre du peintre »[62]. Signé et daté de 1747, ce tableau est conservé au château de Flaugergues à Montpellier. L'œuvre de Françoise Duparc a été jusqu'alors rapprochée de Chardin, mais ce dernier portrait fait plutôt penser aux portraits psychologiques de Jean-Étienne Liotard. Signalons un autre portrait qui lui est attribué, conservé au musée des beaux-arts de Perpignan.

Thérèse-Eléonore Lingée a gravé plusieurs portraits d'après Charles-Nicolas Cochin (1715–1790). Plusieurs estampes sont conservées, notamment au musée Carnavalet, et il serait certainement plus aisé de travailler sur son œuvre que sur celles des peintres. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la plupart des études sur les femmes artistes portent sur des graveuses. Mais là encore, ce n'est nullement l'entrée de Madame Lingée à l'Académie qui l'a sauvée de l'oubli.

On ne peut donc que faire ce constat décevant : ce que l'on apprend sur les œuvres de ces femmes est fort mince. Elles exercent toutes dans le domaine des genres dits « mineurs », avec une prédilection pour le portrait.

À l'Académie des beaux-arts de Marseille, la présence des femmes a été tout aussi marginale qu'ailleurs. Il apparaît que leur entrée à l'Académie n'a pas beaucoup modifié leur carrière, toutefois ces artistes ont pu y trouver une légitimation. En 1785, la situation est peut-être un peu différente pour Madame Lingée qui intègra beaucoup plus jeune la noble institution et qui, peut-être, tira un meilleur bénéfice de son titre d'académicienne. Cette légitimation est cependant très importante, et c'est une nouveauté par rapport au système des corporations où les femmes n'avaient pas d'existence légale et ne pouvaient exercer en leur nom qu'une fois veuve. C'est peut-être en ce sens que Marie-Jo Bonnet a souligné que les académies représentent une amélioration du travail des femmes[63].

Parce qu'elle est marginale, la présence des femmes dans les Académies des beaux-arts au XVIII^{e} siècle n'a jamais été réellement étudiée. Cette présence est cependant bien réelle et il appartient à l'historien de l'art de la faire émerger. Au moment où elles intègrent une institution, ces artistes apparaissent dans les sources officielles quand elles ont pu être conservées. Ces femmes peuvent ainsi être aujourd'hui sauvées de l'anonymat même si cela demande un long travail de recherche.

Il semble probable qu'il y eut des foyers plus favorables que d'autres : l'académie des beaux-arts de Marseille, on l'a vu, fut relativement accueillante pour les femmes. Mais la province ne fut pas systématiquement plus ouverte que Paris. Dans le domaine des beaux-arts, Sandrine Lély affirme que les académies de Lyon et Bordeaux restèrent

62 Georget, 2009 (note 32.)

63 Bonnet, 2004 (note 8), p. 39.

fermées aux femmes. L'Italie, pays où les académies sont beaucoup plus anciennes, fut incontestablement très favorable aux femmes tant dans les domaines artistique[64] et littéraire que scientifique. Dans le domaine des sciences, Émilie Du Châtelet (1706–1749) par exemple a été chercher sa reconnaissance à Bologne et à Rome[65]. Dans le domaine des lettres, Madame Du Boccage, bien que reçue membre de l'Académie de Rouen en 1765[66], se fit admettre aussi dans plusieurs académies italiennes[67].

L'intégration des femmes semble s'accélérer sur la fin du siècle. En effet, à Marseille, si quatre femmes furent reçues entre 1754 et 1776, trois le furent entre 1783 et 1785, dont deux pour la seule année 1785 (Brard et Lingée). Ces dates invitent-elles à établir un lien avec le contexte parisien plus favorable aux femmes au même moment ? Vigée-Lebrun et Labille-Guiard furent reçues toutes deux en 1783. Leur statut n'évolue pas au cours du siècle, mais elles sont reçues plus jeunes et plus nombreuses dans les années 1780. Aussi la situation devient-elle de plus en plus favorable aux femmes juste avant la Révolution française, ce qui ne sera plus le cas à l'extrême fin du siècle avec l'institutionnalisation des métiers qui signifiera l'exclusion des femmes[68].

64 Olivier Bonfait, « Les Académies des Beaux-Arts en Italie », dans *Studiolo*, 2005, p. 299.

65 Ulla Kölving et Andrew Brown (éd.), *La Correspondance d'Émilie Du Châtelet*, 2 vol., t. 1, Ferney-Voltaire 2018, p. 1, note 95 et ibid., t. 2, lettre E510 (Lettre au père Jacquier du 4 septembre 1746), note 1 : « C'est sans doute le père Jacquier qui a pris l'initiative de faire élire Émilie et Voltaire à l'Accademia dell'Arcadia à Rome dont il était lui-même membre ». Nous remercions Ulla Kölving pour cette information.

66 Bibliothèque municipale de Rouen, Archives de l'Académie, B4/2, mercredi 15 mai 1765.

67 Grace Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIII^e siècle : Anne-Marie Du Boccage*, Genève 1976.

68 Bonnet, 2004 (note 8).

Frontispice page 112 : Joseph Vernet, *L'Entrée du port de Marseille (au premier plan J. Vernet dessinant)*, 1754, huile sur toile, 165 × 263 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 8293 (détail)

Annexe

Lettre de Marie-Josèphe Caron à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille du 17 décembre 1770 ; Archives de l'Académie des beaux-arts – Bibliothèque de l'Alcazar à Marseille, fonds rares et précieux, Ms 988, tome 5, f° 124–125

Messieurs,

Rien ne flatte plus un artiste que la gloire d'obtenir des suffrages qui sont avoués par la voix publique, qui toujours pesés au poids de l'impartialité, déterminent le degré d'estime qu'on doit avoir pour soi-même : telle est la récompense flatteuse que je voudrais recevoir de vous, comme la seule qui puisse honorer mes talents.

Sur quoi puis-je fonder mes prétentions ?

La faveur ni la brigue ne décident point auprès de vous. Le génie et le goût seuls en sont l'arbitre et le dispensateur ; le seul mérite constaté par des succès peut avoir droit de les obtenir. Je suis bien loin d'aspirer à ce comble d'honneur, moi qui faible élève de l'école de Paris n'en suis sortie que pour me renfermer dans la solitude des Beaux-Arts : peut-être ne dois-je la faveur de quelques applaudissements dont on a couronné mes essais qu'à la nécessité d'embellir ma retraite. Quoi qu'il en soit, tout doit exciter et fortifier dans mon cœur l'espoir de votre indulgence ; puisqu'il n'est aucune espèce de lauriers que mon sexe ne puisse partager avec le vôtre, s'il n'a pas toujours assez de force et de patience pour fertiliser le champ des Beaux-Arts, il a du moins l'aimable talent de l'embellir, et de mêler quelques fleurs à la multiplicité des fruits que vos mains y répandent. Permettez que je participe à ce double avantage, que sous les auspices de M. Verdiguier, je réclame les droits de mon sexe, toujours assurés dans vos cœurs lorsqu'ils sont appuyés par des ouvrages couronnés. Je pourrais m'applaudir de l'honneur qu'on m'a fait ici de m'admettre à l'Académie royale de Saint Fernandez, mais c'est à vous messieurs, de donner à cet honneur son véritable prix et je serais comblée s'il pouvait me mériter une place dans votre académie. Pardonnez-moi cette vanité d'esprit, la cause en est juste, on aime toujours à revivre dans sa patrie ; on veut à tout moment la rapprocher de ses yeux, l'idée seule des honneurs qu'on y reçoit peut produire cette illusion, surtout lorsqu'avec celui d'être membre d'un corps illustre, on a le plaisir d'entrer en communauté de gloire avec lui et de partager la célébrité

qu'il a si justement acquise. Daignés agréer messieurs les assurances de mon attachement et de mon zelle, et croier que rien ne scauroit égaler mon estime que l'admiration qu'aura toujours pour vos talens celle qui a l'honneur d'être votre très humble et très obéissante servante,

Marie Joseph Guilbert née Caron
Madrid le 17 décembre 1770.

Nicolas Ponce (1746–1831) : la trajectoire d'un graveur au sein des académies de province

Joëlle Raineau-Lehuédé
Petit Palais, Arts graphiques, Paris

Graveur, homme de lettres, critique et théoricien de l'art, mais également entrepreneur, biographe, journaliste et traducteur, Nicolas Ponce (1746–1831) est une personnalité singulière qui cultive à la fois les arts et les lettres. Tout au long de sa vie, il cherche à multiplier les affiliations dans les cercles académiques artistiques, littéraires, scientifiques, ou vers d'autres cercles de sociabilité comme la franc-maçonnerie. Il est membre, correspondant ou associé de trente-neuf académies, loges et sociétés savantes dont vingt-deux situées en province et trois annexées à la France, à savoir Saint-Domingue, Anvers et Parme[1]. Il traverse également la Révolution française et poursuit sa carrière au sein des institutions du XIX[e] siècle. Chevalier de la Légion d'honneur en 1819 sous Louis XVIII[2], il devient membre correspondant de l'Académie des beaux-arts de l'Institut en 1827, sous Charles X, à l'âge de 81 ans.

Peu d'artistes ont développé un réseau[3] aussi étendu, et le tableau proposé en annexe témoigne de la dynamique de ses échanges avec les académies, de l'Ancien Régime à la Restauration.

S'il se constitue un cercle de relations très large à Paris, en province et au-delà, et ce sur une longue période, notre propos ici est de mettre l'accent sur les liens qu'il construit et nourrit avec les académies artistiques en province jusqu'à la Révolution française, afin de mieux comprendre le levier qu'elles représentent pour lui dans sa carrière. À ce titre, se dessine le rôle des académies comme espaces de commerce possible, et non pas uniquement comme des espaces de pédagogie et d'échanges intellectuels et artistiques. Nous

1 Ponce est membre du cercle des Philadelphes du Cap-Français en 1785. Il devient membre de l'Académie de Parme en 1805 et de la Société d'émulation d'Anvers en 1807 toutes deux annexées à l'Empire à ce moment-là.

2 Dossier de Légion d'honneur : L.H. 2195, dossier 30.

3 Dans son ouvrage, Daniel Roche évoque le réseau de Titon du Tillet qui entrera dans une trentaine de sociétés savantes ; Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province* [1978], 2[e] édition, 2 vol., t. 1, Paris 1989, p. 302–303.

Joëlle Raineau-Lehuédé, « Nicolas Ponce (1746–1831) : la trajectoire d'un graveur au sein des académies de province », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 131–147, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18976

nous attacherons ainsi à analyser la manière dont ce réseau lui permet d'établir une véritable stratégie commerciale. Ensuite, nous nous intéresserons à son engagement pédagogique, philanthropique et politique et à sa diffusion par le biais des académies.

La mise en place d'un réseau de relations dense

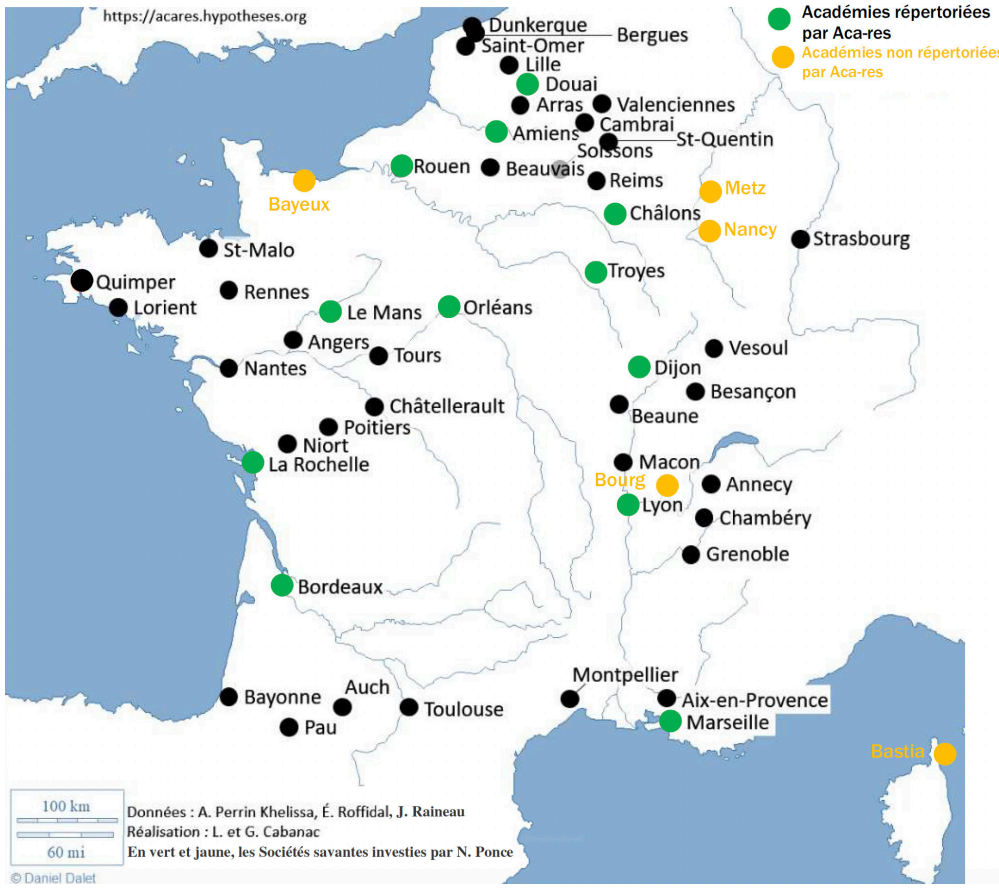
La longue énumération des affiliations de Ponce témoigne de son besoin de reconnaissance et des stratégies mises en œuvre pour y parvenir. En intégrant les académies, il se crée un réseau de premier plan pour prétendre à de hautes fonctions. Il est membre associé de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen (1785), du cercle des Philadelphes du Cap-Français (1785), de l'Académie des belles-lettres, sciences et arts de La Rochelle (1787), de l'Académie Royale des Sciences, Arts et Belles-Lettres d'Orléans (1787), de l'Académie de Peinture, Sculpture et Architecture de Marseille (1788), de l'Académie des Sciences, arts et belles-lettres de Dijon (1803). À Paris, il est affilié à la Société des neufs-sœurs ou Société appolonienne (1780), au Musée de Paris (1781) dont il est le secrétaire, à la Société libre des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris (1792) et à l'Athénée des arts (1793). Le graveur nourrit une ambition professionnelle évidente. Il ne se contente pas d'en être seulement membre, il occupe, en sus, des postes clefs de l'administration de ces sociétés. Il est membre fondateur du Musée français qui promeut l'enseignement scientifique et du Musée de Paris créé en 1780, société à vocation littéraire[4] dont il devient secrétaire adjoint et trésorier en 1785, puis son président en 1789. En 1792, il est trésorier de la Société libre des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Paris. Il est nommé président de la Société libre d'institution en 1793 à savoir dès sa création. Au XIX^{e} siècle, il n'aura de cesse de poursuivre ces affiliations obtenant des postes hauts placés[5].

Selon Daniel Roche, même lorsque l'on est membre d'une société, il est nécessaire d'obtenir un accord avant d'inscrire son affiliation sur la page de titre d'un ouvrage lequel sera relayé ainsi par la presse. Ponce obtient ces autorisations pour sa suite des *Illustres Français*

4 Sur le Musée de Paris et le Musée français, voir Louis Amiable, *Une loge maçonnique d'avant 1789 LA R. L. Les Neufs sœurs*, Paris 1897, p. 187. La société a pris le nom de Société Apollonienne le 17 novembre 1780 lors de sa fondation par les francs-maçons de la loge des Neufs sœurs, notamment par Antoine Court de Gébelin. Elle prit ensuite le nom de Musée de Paris, s'installa rue Dauphine et fut présidée par Moreau de Saint-Méry. Le Musée français ou Musée de Monsieur (sous la protection du futur Louis XVIII) situé rue Saint-Avoye est fondé par Jean-François Pilâtre de Rozier en décembre 1781. Le Duc d'Orléans l'installa près du Palais Royal. Successivement, il prit plusieurs noms : Le Lycée (1785), Lycée républicain (1793), Athénée des arts le 29 avril 1802 [9 floréal an X], puis Athénée royal sous la Restauration et disparaît au milieu des événements de 1848. Le comte de Provence et le comte d'Artois en étaient les nouveaux fondateurs. Des cours par Marmontel, Garat, La Harpe, Fourcroy y étaient donnés.

5 En décembre 1810, il est Président de la Société académique des Sciences de Paris. En juin 1819, il est vice-président de la Société royale académique des sciences et belles-lettres de Paris, fondée en 1800 avec son ami Sicard. En 1820, il est président de l'Athénée des arts.

ainsi que pour toutes les entreprises qu'il met en vente. Sur la page de titre du *Recueil de vues des lieux principaux de la colonie françoise de Saint-Domingue* publié en 1791, il est mentionné comme « Président du Musée de Paris, des Académies des Sciences et Belles-Lettres de Rouen, La Rochelle, Orléans, Bayeux, Cap-François, &c » (fig. 1). Ses qualités sont également signalées sur les pages de titre de la *Description des Bains de Titus*. Il affirme ainsi son appartenance à la communauté des artistes et des savants et l'utilise à des fins publicitaires.



1 Carte répertoriant les 39 académies, loges et sociétés savantes auxquels Nicolas Ponce appartient (voir points verts et points jaunes). Voir carte interactive URL: http://u.osmfr.org/m/428843/ [dernier accès : 19.02.2023]. Données : A. Perrin Khelissa, E. Roffidal, J. Raineau-Lehuédé.

La présence de ces estampes dans les collections patrimoniales actuelles permet de mesurer l'importance de cette diffusion. Les fonds anciens des archives départementales, des Académies ou des bibliothèques municipales conservent des exemplaires de séries

ou d'estampes publiées par Ponce. Cette présence matérielle ainsi que tous les noms de sociétés figurant sur les épreuves des *Illustres français* sont des témoins possibles ou avérés de cette diffusion[6]. Les services des archives départementales gardent dans leurs réserves des planches des *Illustres français* comme dans l'Aisne où sont conservés les portraits d'Anne de Montmorency, Gaston de Foix et François de Lorraine.[7] Les Archives de Seine-Maritime possèdent les portraits de Georges d'Amboise, de la marquise de Sévigné et Madeleine de Scuderi ou de Bernard de Montfaucon tandis que celles des Bouches-du-Rhône détiennent celui de Pierre Puget[8]. Les fonds des médiathèques ou des musées ne sont pas en reste : le *Cardinal de Richelieu* se trouve à la médiathèque de La Rochelle, *Girardon* au musée des beaux-arts de Troyes, et *Pierre Corneille* à Orléans, *Montesquieu* et *Montaigne* à Bordeaux. La bibliothèque municipale de Dijon possède un grand nombre d'estampes de Ponce. *Annette et Lubin, Les Cerises* et *La Toilette* d'après Pierre Antoine Baudoin font partie d'un recueil factice ayant appartenu au grand collectionneur Jehannin de Chamblanc (1722–1797) dont la collection est saisie à la Révolution française au profit de la ville de Dijon.

Pour se forger ce réseau institutionnel, Ponce construit au départ un réseau interpersonnel. Il développe ainsi des relations professionnelles et amicales étendues aux hommes de lettres et aux savants. Il en rend compte lui-même en ces termes :

> Enthousiaste des Sciences et des lettres, cultivant les arts, et ayant contracté la douce habitude de vivre au milieu des savans, des littérateurs et des artistes de la capitale, j'ai de tous tems regardé d'un œil d'envie les sociétés savantes où ces différens genres d'études se trouvoient réunis[9].

Ces liens interpersonnels sont soudés par des soutiens réciproques, notamment à l'occasion des candidatures dans les académies. Par exemple, le graveur Joseph Varin (1740–1800), originaire de Châlons-sur-Marne où il est professeur de l'école de dessin[10], travaille un temps à Paris avec Charles-Nicolas Cochin et Augustin de Saint-Aubin. Il participe avec Nicolas Ponce à l'illustration de la *Gerusalemme Liberata, di Torquato Tasso* en

6 Voir mon article Joëlle Raynaud, « Du Plutarque français aux Illustres Français (1785–1816) : un modèle d'éducation? » dans *Klassizismen und Kosmopolitismus. Programm oder Problem ? Austauch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jahrhundert*, éd. par Pascal Griener et Kornelia Imesch, actes, Zürich, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 2001, Zürich 2004, p. 209–220.

7 Archives départementales de l'Aisne, fonds iconographique 6Fi 27, 6 Fi 115.

8 Archives départementales de Seine-Maritime, cartes et documents figurés 1Fi209, 1Fi209, 1Fi224, 1Fi225 et Archives départementales des Bouches-du-Rhône, documents figurés, 1Fi3083.

9 Lettre de Ponce à l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, 10 Xbre 1785, Carton C 27.

10 Il fut, par ailleurs, conservateur du musée de la ville en 1805, un poste créé en 1794. Voir : *Les Varin : une dynastie de graveurs, XVIII^e^, XIX^e^, XX^e^ siècles*, éd. par Christine Abelé, cat. exp. Châlons-sur-Marne, musée municipal, Château-Thierry, musée Jean de La Fontaine, Reims, musée Saint-Rémi, Châlons-sur-Marne 1987.

1784–1786[11] dédicacée au comte de Provence. De 1789 à 1804, il travaille sous sa direction à l'édition traduite par Le Maistre de Sacy de *La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*[12]. Varin devient associé correspondant de l'Athénée à Paris en 1804 – Ponce en est alors le trésorier –, et soutient la candidature de ce dernier l'année suivante auprès de l'Académie de Châlons-sur-Marne[13]. Un autre exemple est celui de l'aide mutuelle entre Ponce et Médéric Louis Élie Moreau de Saint-Méry (1750–1819)[14]. Les deux hommes, francs-maçons, travaillèrent ensemble à la réalisation des trente-sept planches des *Vues des places, ports de mer, anses et baies de l'île de Saint-Domingue*[15]. En 1785, Ponce appuie la candidature de Moreau de Saint-Méry à l'Académie de Rouen, qui le recommande à l'Académie d'Orléans en 1787, et très certainement à celle de Parme en 1805[16].

Son affiliation à l'Académie d'Orléans, le 16 février 1787 par l'entremise de Moreau de Saint-Méry, lui permet d'entretenir des relations avec des personnalités influentes de la ville. Une école de dessin y avait été créée par Aignan-Thomas Desfriches (1715–1800), riche négociant, dessinateur et amateur d'art, et le comte Bizemont Prunelé (1752–1837), grand collectionneur de dessins et graveur amateur, formé dans l'atelier de Charles-Étienne Gaucher, un ami de Ponce[17]. En 1789, Ponce qui a séjourné au domaine de La Cartaudière, sur les bords du Loiret, propriété de Desfriches, se voit offrir par ce dernier un dessin, sans doute une vue d'Orléans, alors très recherchée des amateurs[18]. Ils entretiennent en outre une correspondance qui alimente leurs réseaux. Ainsi, dans une lettre datée du

11 Le Tasse, *Gerusalemme Liberata, di Torquato Tasso, Stampata d'Ordine di Monsieur [le comte de Provence]*, 2 vol., Paris 1784–1786.

12 *La Sainte Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament, traduite en françois sur la vulgate, par M. Le Maistre de Sacy, ornée de 300 figures gravées d'après les dessins de M. Marillier*, 12 vol., Paris 1789–1804.

13 Il est ainsi rapporté que le 10 ventôse an XIII [1er mars 1805], Varin « fait hommage à la Société de la part de M. Pons (sic) artiste distingué, de différents ouvrages et demande qu'il soit admis au nombre des associés correspondants ». Le 1er prairial an XIII [21 mai 1805], M. Becquet, émet un rapport favorable concernant les ouvrages adressés par « M. Pons(sic) graveur distingué de Paris » pour être nommé associé correspondant ; il est nommé ce même jour (Archives départementales de la Marne 1 J 196, p. 115 et 124 r°). Je remercie Michel Chossenot pour son aide précieuse.

14 Moreau de Saint-Méry, avocat au parlement, s'installe à Saint-Domingue après avoir obtenu un poste au conseil supérieur. De retour en France, il devient un des acteurs de la révolution, exerçant le rôle de président de l'Assemblée électorale ou député de la Martinique à l'Assemblée constituante. Historien, il écrit *Lois et constitutions des colonies françaises de l'Amérique sous le vent* en 1784–1790.

15 Moreau de Saint-Méry devient membre de la loge des Neuf Sœurs en 1785.

16 Moreau de Saint-Méry est administrateur de cette ville dès mars 1801, et fonde même la loge de Parme. Voir Stefano Mazzacurati, « Tra due Orienti. Parabola massonica nell'esistenza di Moreau de Saint-Mery », dans *Hiram, revue du Grand Orient d'Italie* 1, 2014, p. 59–66.

17 Un bref historique est en cours. Cf. Pierre Marty, « L'école de dessin, de mathématique, d'architecture et des arts de Troyes », dans *Les papiers d'ACA-RES*, Brefs historiques, accessible sur le site du programme, 2020, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/11/marty-2019.pdf [dernier accès : 01.10.2023].

18 Fondation Custodia, LAS, 14-VI-1789, Lettre de Ponce à Aignan-Thomas Desfriches (1715–1800). Au sujet des dessins de Desfriches, voir *Aignan-Thomas Desfriches (1715–1800), collectionneur, mécène et dessinateur*, exposition du cabinet d'arts graphiques du musée des Beaux-Arts d'Orléans, 10 avril-5 juillet 2015.

14 juin 1789, Ponce précise à Desfriches qu'il a vu Cochin et Vernet la veille et écrit en ces termes : « tous sensible à votre souvenir, [ils] me chargent d'un million de choses de leurs parts. Ils se portent fort bien »[19]. Il est vrai que Desfriches, qui s'est formé à Paris de 1732 à 1739 auprès de Nicolas Bertin et de Charles Natoire, est devenu l'ami de Charles-Nicolas Cochin, comme en témoigne leur longue correspondance. Desfriches lui sert d'ailleurs d'intermédiaire auprès des amateurs orléanais pour écouler ses estampes et trouver des souscripteurs[20]. Ponce travaille régulièrement avec Cochin[21], et partage visiblement les mêmes pratiques de diffusion de ses estampes en direction des collectionneurs de province.

Sous l'Empire, Ponce continue à s'appuyer sur son réseau tissé sous l'Ancien Régime. L'artiste joue de son influence pour asseoir sa position et faire entrer dans les Académies son cercle de relations, constitué de diplomates, d'artistes, d'écrivains, de libraires, de médecins, de géographes ou de scientifiques. En 1804, il devient membre correspondant de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon, dite l'Athénée[22]. Dans sa lettre de candidature en date du 7 nivôse an 9 [28 décembre 1800] adressée « Au citoyen Président de l'Athénée », Ponce est recommandé par Jean-Baptiste Claude Delille de Sales (1741–1816) et Julien-Jacques Moutonnet-Clairfons (1740–1813) présentés comme ses « amis ». En 1787, Ponce avait travaillé avec Moutonnet-Clairfons, traducteur des *Idylles* de Baculard d'Arnaud ; quant à Delisle de Sales, Ponce venait de graver cinq planches pour son ouvrage *La Philosophie du bonheur*[23].

Les stratégies commerciales de Ponce

Ponce amorce sa carrière au moment où une cinquantaine d'académies ou d'écoles d'art prennent leur essor[24], autant de lieux de diffusion des ouvrages dont il est l'auteur, l'illustrateur, l'éditeur ou le directeur artistique. En 1785, il publie son *Recueil d'estampes représentant les différens événemens de la Guerre qui a procuré l'Indépendance aux États-Unis de l'Amérique* et propose les premières livraisons de sa grande série *Les Illustres français* qui devait l'occuper jusqu'à la fin de sa carrière de graveur, en 1816 (fig. 2). Il publie également en 1785–1787 une

19 Ibid.

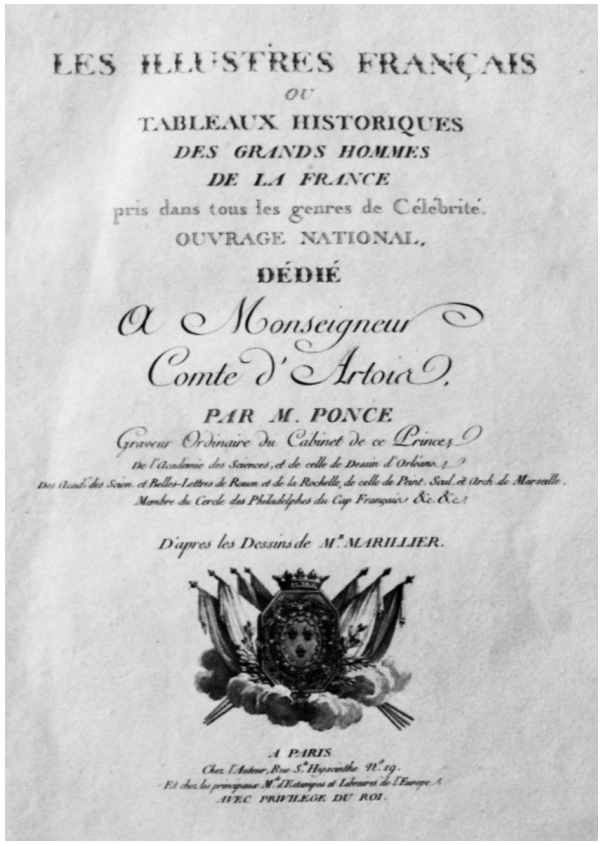
20 Lettre de Cochin à Desfriches, 21 janvier 1781, reproduit dans Roger Portalis et Henri Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, 3 vol., t. 1, Paris 1880, p. 324–326.

21 Voir Joëlle Raineau, *L'estampe française du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle. Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres (1746–1831)*, thèse inédite, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2001.

22 Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon est dite Athénée en 1800. Elle reprend son nom en 1802.

23 Raineau, 2001 (note 21).

24 Nikolaus Pevsner, *Les Académies d'art : passé et présent* [1999], 2^e^ édition, Paris 2018, p. 241–264. Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIII^e^ siècle entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, p. 256. Le critique et historien de l'art, Nikolaus Pevsner a souligné l'utilité et le rôle des académies dans la promotion du commerce.


LES ILLUSTRES FRANÇAIS
OU
TABLEAUX HISTORIQUES
DES GRANDS HOMMES
DE LA FRANCE
pris dans tous les genres de Célébrité.
OUVRAGE NATIONAL,
DÉDIÉ
A Monseigneur
Comte d'Artois,
PAR M. PONCE
Graveur Ordinaire du Cabinet de ce Prince,
De l'Académie des Sciences, et de celle de Dessin d'Orléans, &c.
Des Acad. des Scien. et Belles-Lettres de Rouen et de la Rochelle, de celle de Peint. Sculpt. et Arch. de Marseille.
Membre du Cercle des Philadelphes du Cap Français &c. &c.
D'après les Dessins de M.r MARILLIER.
A PARIS
Chez l'Auteur, Rue S.t Hyacinthe N.o 19.
Et chez les principaux M.ds d'Estampes et Libraires de l'Europe.
AVEC PRIVILEGE DU ROI.

2 Nicolas Ponce, *Les Illustres français ou tableau historique des grands hommes de la France*, Paris 1816

Description des bains de Titus, ou collection des peintures trouvées dans les ruines des thermes de cet empereur, et deux grandes estampes en feuille intitulées *Le Verre d'eau* et *Le Pot au lait* d'après Jean-Honoré Fragonard (1787). Au cours des années 1780, Ponce affirme sa volonté d'être un graveur éditeur et imagine le moyen de diffuser ses œuvres à grande échelle. La position centrale des académies dans de nombreuses villes est sans doute une solution toute trouvée pour pouvoir le faire.

De fait, les travaux reçus par les académies et présentés en séance obtiennent une légitimité institutionnelle. Ponce en tire un profit commercial puisque ce gage de qualité favorise leur diffusion dans toute la bonne société locale. Avec cet assentiment, il est également plus facile de déposer ses estampes chez les libraires ou les marchands, et obtenir des souscriptions. Simple éditeur, Ponce n'est pas à la tête d'une maison de commerce et ses obligations ne sont pas comparables à celles d'un marchand d'estampes comme François Basan[25]. Pour autant, il s'entoure d'un réseau de libraires pouvant prendre en charge la distribution de ses ouvrages à sa place dans différentes régions et passer des annonces dans la presse locale. Ces sociétés constituent un excellent vecteur de promotion, non seulement auprès des académiciens qui deviennent autant de souscripteurs potentiels, mais également auprès des libraires, car les académies diffusent largement les travaux qui leur parviennent par le biais de rapports ou de mémoires.

25 Pierre Casselle, *Le Commerce de l'estampe à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, thèse inédite, École nationale des chartes, 1976.

Les démarches répétées du graveur auprès des académies correspondent au moment où il devient éditeur. L'artiste cherche une stabilité sociale et matérielle. Les institutions lui offrent un moyen efficace d'envoyer régulièrement ses estampes en province et d'entrer en contact avec de riches collectionneurs. Elles représentent pour lui un levier de diffusion majeure. L'élite locale constitue un vivier important de souscripteurs potentiels qu'il convient de fidéliser, d'autant plus que ces collectionneurs qui ouvrent leurs cabinets privés ou prêtent leurs œuvres pour des expositions peuvent lui apporter une plus grande visibilité[26]. Le système de livraison par cahier s'avère une véritable stratégie éditoriale. En diffusant ainsi ses œuvres, il souhaite entrer en contact avec l'élite locale, mais aussi parisienne, française et européenne. À Dijon, selon les travaux de Daniel Roche, la répartition des membres dans les académies littéraires se compose ainsi : 20% appartiennent au clergé, 37% à la noblesse, 43% aux Tiers États[27]. Un calcul qui ne peut laisser indifférent un graveur-éditeur. Dans cette ville, Ponce est reçu correspondant à l'Académie des Sciences, arts et belles-lettres en 1803. Dans sa lettre de réception, il annonce qu'il enverra à ses confrères ses productions de graveur et d'homme de lettres afin de recueillir leur avis. Aujourd'hui, la bibliothèque de la ville possède encore certains de ses recueils et de ses livres illustrés tels que *Les Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, avec les plafonds de la Ville-Madame* (1789), la *Description des bains de Titus* (1785-1787), les *Illustres Français* (1785-1816), le *Recueil d'estampes représentant les différens événemens de la Guerre qui a procuré l'Indépendance aux États-Unis de l'Amérique* (1782-1785) et *La Sainte Bible* (1789-1804). Ces exemplaires prouvent qu'il y a eu une diffusion de ses œuvres artistiques à Dijon avant et après sa réception sans qu'il soit possible de connaître, pour l'instant, le degré d'influence de l'Académie à ce sujet[28].

À Rouen, Jean-Baptiste Descamps, fondateur de l'école de dessin, et Auguste Midy de la Greneraye, collectionneur et négociant, sont les principaux relais commerciaux de Ponce[29]. Descamps amateur de tableaux, dessins ou estampes, possède deux recueils de Ponce, *Les Arabesques antiques des bains de Livie* et la *Description des bains de Titus*, qui

26 Gaëtane Maes « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? » dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture : archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 44.

27 Cité par Lahalle, 2006 (note 24), p. 79.

28 Liste des membres de l'Académie publiée par Philibert Milsand dans ses *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 2e édition, Paris 1871, p. 403. Lettre de remerciement de Nicolas Ponce pour sa réception comme correspondant, datée du 20 thermidor an XI (Archives départementales de la Côte-d'Or 128 J 131). Je remercie pour leur aide précieuse Mme Cécile Robin des Archives départementales de la Côte-d'Or ainsi que Mme Mathilde Siméant en charge du fonds ancien de la Bibliothèque municipale de Dijon.

29 Voir Aude Henry-Gobet, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII^e siècle, 1741–1791 », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des sociétés savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/gobet-2019.pdf [dernier accès : 16.02.2023]. Midy est également un relai pour Cochin.

témoignent de son goût pour l'Italie et pour l'Antiquité. Il les donne à copier aux élèves de son école[30]. L'utilisation de ses œuvres comme supports pédagogiques et modèles décoratifs est revendiquée par Ponce, qui mentionne lui-même dans les journaux que *Les Bains de Livie* est un « ouvrage utile aux peintres, sculpteurs, décorateurs, ciseleurs, serruriers, *etc.* » [31]. Il manifeste le même engagement pédagogique pour sa *Collection des Tableaux et Arabesques antiques des Bains de Titus*, en écrivant que

> cet ouvrage dont nous annonçons aujourd'hui la deuxième édition peut être regardé comme classique dans les beaux-arts, et dans ceux de l'industrie commerciale. Le peintre, le sculpteur, l'architecte, le décorateur, le ciseleur, le graveur, l'orfèvre, le brodeur, le manufacturier d'étoffe, le fabricant de papier, le serrurier même, y trouveront une source intarissable de richesses. L'on a élagué de la première édition toute la partie scientifique, et l'on en a extrait tout ce qui peut avoir rapport avec l'art, afin de donner cet ouvrage à un prix modéré, le répandre davantage, et remplir le but que l'auteur s'est proposé, celui de faire concourir au perfectionnement de l'industrie[32].

Bien plus que de simples envois aléatoires, Ponce met ainsi en place une véritable stratégie commerciale en choisissant ses intermédiaires. À Rouen, il s'agit d'Auguste Midy de la Greneraye, grand collectionneur, procureur syndic à la chambre du commerce[33] et à Marseille, du libraire-imprimeur Jean Mossy[34]. Afin d'écouler son stock, l'artiste envoie gratuitement dans les Académies quelques-unes de ses productions à destination des officiers, puis propose de compléter la série moyennant finance[35]. Il s'agit de fidéliser les

30 Marie-Thérèse Courage, « Le "bon goût" à Rouen au XVIII[e] siècle. Les collections du peintre Jean-Baptiste Descamps », dans *Études Normandes* 37/4, 1988, p. 60.

31 *Nouvelles des Arts, Peinture, sculpture, architecture et gravure*, t. V, Paris an XIV-1805, p. 130.

32 Ibid., an XIV-1805, p. 130–131.

33 Archives de l'Académie de Rouen, carton C25. Midy, négociant de laine de Rouen, sert d'intermédiaire lorsque Ponce souhaite remettre un ouvrage ou une gravure à l'Académie de Rouen. Auguste Louis Eugène Midy de la Greneraye ou Grainerais (ca. 1747–1789) est nommé procureur syndic le 22 janvier 1783 à la Chambre de commerce de la province de Normandie et participe aux assemblées générales en faveur des manufactures. Il est le père d'Eugène Auguste Louis dit Surville Midy de la Greneraye (1790–1866) marié avec Laure de Balzac, la sœur du célèbre écrivain. La femme de Jean-Jacques Bachelier, Josèphe Elisabeth Charlotte Midy de Bauzilliers, est leur parente.

34 Voir les lettres de Ponce du 10 juin au 27 août 1788 conservées à la bibliothèque municipale de Marseille (Ms 988, t. 4). Les graveurs font souvent appel à leurs relations pour faire parvenir des colis d'estampes : le collectionneur Charles Lenglart joue les intermédiaires entre Lemire et les libraires des Pays-Bas autrichiens. Voir Gaëtane Maës, « Charles Lenglart (1740–1816) ou la fonction sociale d'une collection », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII[e] siècle*, éd. par Sophie Raux, actes, Lille, Université de Lille 3, 2003, Villeneuve d'Ascq 2005, p. 30.

35 Lettre de Ponce à Moulinneuf, 27 août 1788, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 7, f° 259–260.

collectionneurs et d'en intéresser d'autres. Pour être reçu à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ponce dépose une demi-douzaine d'épreuves des *Illustres français* le 10 juin 1788. Cette livraison, composée des portraits de Puget et Le Sueur, passe par l'intermédiaire de Mossy. Dans une lettre en date du 23 septembre, Étienne Moulinneuf, secrétaire perpétuel de l'Académie, détaille le bon déroulement de l'élection de Ponce. Il évoque aussi son souhait d'offrir, de la part du graveur à tous les officiers ou professeurs, l'estampe représentant Pierre Puget, en précisant qu'il lui en manque encore quatre[36]. En effet, Ponce lui a expédié en guise de cadeaux huit estampes, dont deux sous-verre dans une bordure dorée. Moulinneuf demande également au graveur de lui fournir des exemplaires du portrait d'Eustache Le Sueur, œuvre qui a rencontré lors de la première livraison un grand succès auprès des membres de l'Académie. Ces estampes pourront également être adressées au libraire Mossy afin que les collectionneurs intéressés puissent en faire l'acquisition[37]. Suit la recommandation d'envoyer les portraits de ses « Illustres artistes » qu'il a promis à l'Académie[38]. Le 27 août, le graveur est reçu associé et le 1er décembre 1788, le *Journal de Paris* annonce la parution du portrait de Nicolas Boileau Despréaux, homme de lettres, dédié à l'Académie de peinture, sculpture et architecture de Marseille.

Au moment de sa réception à Marseille, les portraits de *Puget* et de *Le Sueur* sont exposés au Salon de peinture de l'Académie destiné à « contenir tous les chefs-d'œuvre de ceux que l'Académie a reçus et recevra ainsi que les belles choses que la générosité des amateurs laisserois »[39]. Cette exposition dans la salle située au second étage, au-dessus de la Salle des principes, juste à côté du cabinet des dessins et estampes, favorise une publicité non négligeable pour l'artiste[40]. Si ce type d'expositions n'est pas généralisé en province[41], les cadeaux et la réception d'œuvres d'art sont évoqués en séance publique où ils sont généralement commentés et exposés aux yeux de tous. Cette publicité est une manière de proposer facilement ses œuvres à la vente en suscitant la curiosité de l'assemblée présente. Aussi, dans l'*Almanach* de Grosson, publié à Marseille par son libraire Jean Mossy en 1789, Ponce affiche tous ses titres « Graveur ordinaire du cabinet de Mgr le comte d'Artois, de l'Académie des Sciences & de celle de Peinture d'Orléans, membre du Cercle des Philadelphes du Cap français, secrétaire du Musée de Paris, des Académies

36 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 19, f° 94, [Copie de lettre de Moulinneuf à Ponce, Marseille, 23 septembre 1788], accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2022 [dernier accès : 16.02.2023].

37 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 19, f° 88, [Copie de lettre de Moulinneuf à Ponce, Marseille, 12 août 1788], accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2019 [dernier accès : 16.02.2023].

38 *L'Esprit des journaux français*, mars 1782, p. 289.

39 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 3, f° 146–147, [Lettre de Beaufort à l'Académie de peinture de Marseille, Paris, 7 février 1779], accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/737 [dernier accès : 16.02.2023].

40 Ibid., p. 147.

41 Maës, 2014 (note 26), p. 33–56.

royales des Sciences & Belles-Lettres de Rouen & de La Rochelle, rue St Hyacinthe, à Paris » afin d'attirer les regards sur ses productions[42].

En devenant correspondant d'une académie, Ponce rejoint un réseau qui peut s'avérer lucratif pour y mener ses affaires. Par ce biais, il espère sans doute s'attacher les petits comme les grands collectionneurs ou souscripteurs en France comme à l'étranger, à l'instar de Gottfried Winckler (1731–1795), grand collectionneur allemand et banquier à Leipzig ou de Georg Friedrich Brandes (1719–1791), secrétaire de la chancellerie d'Hanovre. Son cabinet, l'un des premiers d'Allemagne, composé de 44 000 estampes comporte plusieurs pièces maîtresses de l'œuvre de Ponce[43].

Au-delà de la recherche de débouchés pour ses recueils d'estampes, ses affiliations provinciales sont sans doute pensées comme un moyen de se rapprocher de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Les institutions en province plus ouvertes et moins élitistes servent de caution artistique, notamment pour les graveurs qui ne peuvent encore prétendre à être reçus à l'Académie. Elles tiennent lieu d'antichambre avant l'entrée tant souhaitée. S'y faire remarquer est donc essentiel. L'Académie de peinture de Marseille, sous la protection du comte d'Angiviller, a pour directeur honoraire Jean-Baptiste-Marie Pierre, par ailleurs directeur de l'Académie royale de peinture de Paris. Celui-ci est le premier maître de Ponce. Ainsi est-il probable que lors de sa réception à Marseille, le graveur ait développé quelques espérances vis-à-vis d'une entrée parisienne, à l'instar d'autres graveurs devenus académiciens comme Jean-Joseph Balechou (agréé en 1749), Charles-Nicolas Cochin (1762), Jean-Baptiste Le Prince (1765), Nicolas-Marie Ozanne (1756). Ponce nourrit alors des liens étroits avec Cochin, ou d'autres académiciens comme les peintres Joseph Vernet et Jean-Jacques Bachelier.

Être reconnu bon pédagogue, philanthrope et diffuser des messages politiques

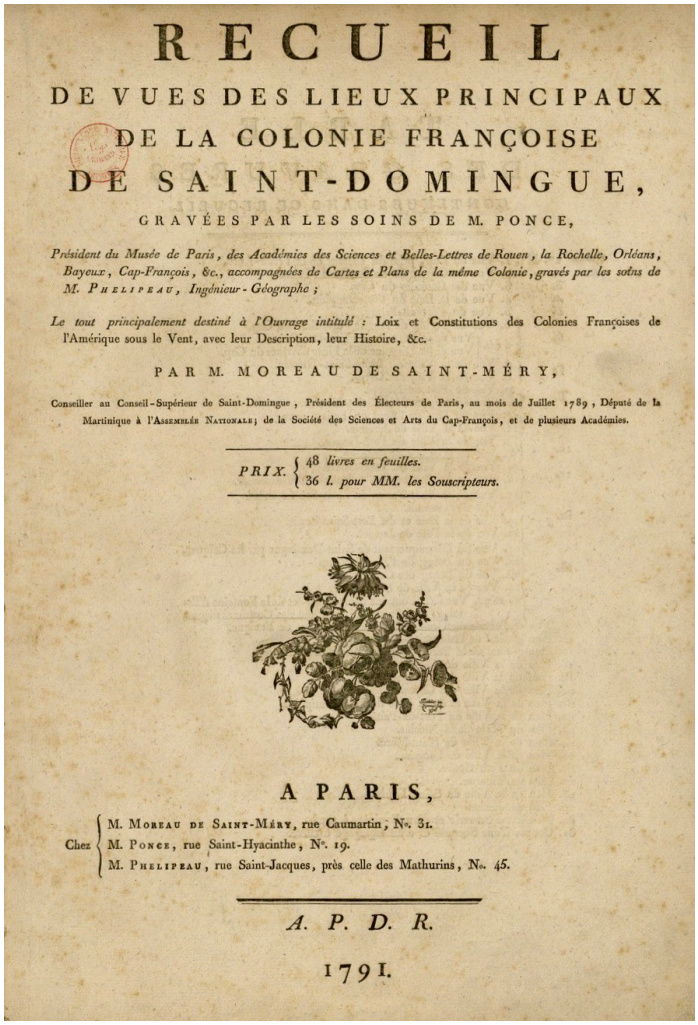
L'angle commercial ne reste pour autant qu'un aspect du travail de Ponce. La pédagogie, la philanthropie, ainsi que la diffusion d'idées politiques caractérisent aussi ses liens avec les sociétés savantes et les académies. Celles-ci ouvrent à l'artiste de nouvelles perspectives[44] et renforcent son autorité en tant que graveur et littérateur.

---

42 *Almanach Historique de Marseille*, Marseille 1770–90, p. 280. Je remercie Émilie Roffidal de m'avoir transmis les photographies correspondantes.

43 Dans le *Catalogue raisonné du Cabinet d'estampes de feu Monsieur Brandes secrétaire intime de la Chancellerie royale d'Hanovre*, éd. par Michael Huber, cat. coll., 2 vol., t. 2 : Ecoles d'Allemagne, de France et d'Angleterre, Leipzig 1794, p. 245, p. 330, p. 457 se trouvent : *Les cerises* d'après Baudoin, *Annette et Lubin, L'Enlèvement nocturne*, *Le Verre d'eau* et *Le Pot au lait* d'après Fragonard, et *Femme grecque au bain* d'après Joseph-Marie Vien.

44 Le graveur participera à la multitude de concours proposée par la classe des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut : son discours, *Par quelles causes l'esprit de la liberté s'est-il développé en France depuis François 1^er^ jusqu'en 1789?* remporte le premier prix à l'Institut le 15 vendémiaire an 9 [7 octobre 1801], et lui donne officiellement une place de choix parmi les littérateurs.



RECUEIL

DE VUES DES LIEUX PRINCIPAUX

DE LA COLONIE FRANÇOISE

DE SAINT-DOMINGUE,

GRAVÉES PAR LES SOINS DE M. PONCE,

Président du Musée de Paris, des Académies des Sciences et Belles-Lettres de Rouen, la Rochelle, Orléans, Bayeux, Cap-François, &c., accompagnées de Cartes et Plans de la même Colonie, gravés par les soins de M. Phelipeau, Ingénieur-Géographe ;

Le tout principalement destiné à l'Ouvrage intitulé : Loix et Constitutions des Colonies Françoises de l'Amérique sous le Vent, avec leur Description, leur Histoire, &c.

PAR M. MOREAU DE SAINT-MÉRY,

Conseiller au Conseil-Supérieur de Saint-Domingue, Président des Électeurs de Paris, au mois de Juillet 1789, Député de la Martinique à l'Assemblée Nationale; de la Société des Sciences et Arts du Cap-François, et de plusieurs Académies.

PRIX. { *48 livres en feuilles.* / *36 l. pour MM. les Souscripteurs.*

A PARIS,

Chez { M. Moreau de Saint-Méry, rue Caumartin, N°. 31. / M. Ponce, rue Saint-Hyacinthe, N°. 19. / M. Phelipeau, rue Saint-Jacques, près celle des Mathurins, N°. 45.

A. P. D. R.

1791.

3 Louis-Élie Moreau de Saint-Méry, *Recueil de vues des lieux principaux de la colonie françoise de Saint-Domingue, gravées par les soins de M. Ponce*, Paris 1791

Progressivement, il jouit d'une réputation incontestable dans les milieux artistiques et littéraires. Les sociétés savantes font la promotion de ses œuvres gravées et de ses écrits. Lui-même donne régulièrement son avis dans les assemblées, présentant notamment des discours et des comptes rendus[45]. Sans être nommé graveur du roi[46] – titre réservé aux seuls académiciens –, Ponce se présente à partir de 1778

45 Le 18 vendémiaire an II [9 octobre 1793], il lit à la séance publique de la Société libre des Sciences, Lettres et Arts de Paris, un rapport sur la statue de *La Pucelle d'Orléans* d'Edme-Etienne-François Gois (1765–1836), fils d'Étienne-Pierre-Adrien Gois (1731–1823).

46 Nicolas Delaunay, vignettiste et maître de Ponce, est le dernier graveur à être entré à l'Académie royale,

(ou 1783)[47] comme graveur ordinaire du comte d'Artois, avant donc d'être affilié à des académies et à des sociétés savantes. Il fréquente assidument les Salons et les dîners mondains parisiens, notamment celui de l'hôtel de Claire de Choiseul-Beaupré, marquise de l'Aubespine (1751–1794), sa protectrice, à laquelle il dédie, en 1775, son estampe *Annette et Lubin* d'après Baudoin. Le frère de cette dernière, Charles de Choiseul-Beaupré (1739–1820) est également son protecteur. Ponce lui dédicace en 1775 *Les Cerises* d'après Baudoin, pendant de l'estampe précédente. Claire de Choiseul-Beaupré est mariée depuis octobre 1770 à Maximilien de L'Aubespine, marquis de Chateauneuf (1748–1830), colonel du régiment de Dragons de Marie-Antoinette, et fervent défenseur de l'Indépendance américaine. Une lettre conservée dans les collections Jacques Doucet laisse penser que Ponce était en charge de la correspondance de ce marquis. L'idée de proposer un recueil d'estampes sur la guerre d'Indépendance américaine n'est sans doute pas étrangère à cet environnement.

Deux ans après que la France se soit engagée dans le conflit, Ponce s'associe à François Godefroy (1743–1819) pour en retracer les faits marquants. Entre 1782 et 1785, ils publient une suite en seize planches intitulée *Collection d'estampes représentant les événements de la guerre pour la liberté de l'Amérique septentrionale* et se partagent la gravure des cuivres de moitié[48] (fig. 3). Ponce conçoit toutes les notices placées au bas des estampes. Pour les deux artistes, il s'agit de leur première grande entreprise de gravure. Ils misent sur un nouveau genre, la gravure d'actualité luxueuse adressée à une élite. Ce premier recueil présente alors une dimension nationale et patriotique forte, reprise dans d'autres recueils comme celui des *Illustres français ou Tableaux historiques des Grands Hommes de la France*[49]. La première livraison de cette suite, renfermant les portraits de Voltaire et Rousseau, est présentée à Versailles le 31 juillet 1785 au comte d'Artois. Son protecteur accepte la dédicace de ce projet ambitieux qui prévoit cinquante livraisons de deux planches chacune, soit cent planches en tout[50]. Conçu comme un modèle d'éducation, il apparaît comme un moyen de propager l'idéologie nouvelle en province et à l'étranger par le biais des académies.

---

en 1789. Ponce est né trop tard pour espérer le devenir. Son parcours témoigne, pour autant, de sa volonté d'accéder au titre de graveur du roi.

47 Son nom n'est mentionné dans *L'Almanach de Versailles* qu'à partir de 1783. Pourtant le titre de graveur du comte d'Artois est visible au bas d'une des planches du *Roland furieux, poème héroïque* de L'Arioste dès 1778. *Astolphe dans le palais enchanté* d'après Charles-Nicolas Cochin est signée « gravée par N. Ponce Gr de Mgr Comte d'Artois 1778 ».

48 Charles-Jacques-François Lecarpentier, « Notice sur François Godefroy », dans *Séance publique de la Société de Rouen*, Baudry, 9 juin 1819, 1819, p. 57–63. Recueil intitulé également *Recueil d'estampes représentant les différens événemens de la Guerre qui a procuré l'Indépendance aux États-Unis de l'Amérique*.

49 Pas moins de seize institutions sont mentionnées dans les *Illustres français* où se manifeste à la fois, une volonté de diffuser des modèles, d'éduquer la jeunesse et d'influencer un public cultivé. J'ai développé cette question dans mon article consacré aux *Illustres français*. Voir Raineau, 2004 (note 6), p. 209–220.

50 *Gazette de France*, 2 août 1785, p. 259. Le prix est de 3 livres chaque planche. L'artiste n'en publiera finalement que cinquante-six.

Par ailleurs, Ponce s'intègre à une communauté de pensée mue par des valeurs éducatives. Impliqué dans la franc-maçonnerie, il en adopte les préceptes et gravit les échelons au sein de la loge des Neuf Sœurs. Reçu maître vraisemblablement en 1778, il en devient premier surveillant en 1806 ; chargé de l'instruction des compagnons, il remplace parfois le vénérable maître. Il se trouve aux côtés de ses amis, les artistes Joseph Vernet, Jean-Antoine Houdon, Charles Monnet, Étienne Gaucher, Pierre-Philippe Choffard, ainsi qu'aux côtés d'écrivains pour lesquels il grave des vignettes et des planches, à savoir Louis d'Ussieux, Jean-Antoine Roucher ou Antoine-Marin Le Mierre. Benjamin Franklin y fut également reçu[51]. Ponce poursuit au XIX^e^ siècle son engagement maçonnique en étant député de la loge du Grand-Orient. Il sera nommé grand officier le 27 octobre 1810[52].

Ses *Réflexions sur la manière d'étudier le dessin sous le rapport de l'éducation*, lues le 10 mars 1798 devant la Société libre d'Institution & vérification d'écriture, Arts & Belles-Lettres prolongent l'héritage d'une certaine culture du dessin initiée en France à partir de 1740[53], et que son ami Jean-Jacques Bachelier avait formalisé à travers l'École royale gratuite de dessin[54]. Elles s'inscrivent dans la lignée des projets de fondations académiques en province, formulés entre autres par Ferrand de Monthelon et Jean-Baptiste Descamps. Ponce accorde d'ailleurs une grande attention au thème du génie des lieux. Son biographe Mirault indique :

> Sa dernière pensée philanthropique a été la fondation d'une Galerie historique de peinture et de sculpture, où seraient exposés les portraits des grands hommes, où seraient retracés les plus beaux traits de leur vie ; Panthéon des arts, où la jeunesse irait s'instruire dans la morale-pratique, apprendre ce que c'est que la vraie gloire, et connaître par quelle route on arrive à l'immortalité[55].

51 *Revue historique, scientifique, et morale de la franc-maçonnerie*, Paris 1830, p. 116.

52 Sous la Restauration et pendant 14 ans, il sera garde des Sceaux à la « Grande Loge symbolique » attestant de l'authenticité des documents administratifs du Grand-Orient. Nommé chevalier de l'« Ordre du Temple », il devient grand prieur général et grand prieur du Chili en 1824. Le Grand-Orient honorera sa mémoire lors d'une pompe funèbre le 27 février 1832. Voir *Fichier Bossu* du Fonds maçonnique du Département des manuscrits de la Bnf, « Fiche Ponce, Nicolas ». Jean-Claude Besuchet, *Précis historique de l'ordre de la Franc-maçonnerie*, Paris 1829, p. 235–236. Amiable, 1897 (note 3), p. 359–360.

53 Reed Benhamou, « Art et utilité : les écoles de dessin de Grenoble et de Poitiers », dans *Dix-Huitième siècle* 23, 1991, p. 421–434.

54 Nicolas Ponce, « Réflexion sur la manière d'étudier le dessin sous le rapport de l'éducation », dans *Mémoires de la société libre d'Institution de Paris, séante au Louvre* VII, décembre 1798. Lu par Ponce lors de la première séance publique de la Société libre d'instruction, séante au palais national du Louvre le 20 ventôse an VI [10 mars 1798], rééd. dans Nicolas Ponce, *Mélanges sur les beaux-arts*, Paris 1826, p. 183.

55 Claude François Mirault, *Notice sur Nicolas Ponce, graveur et homme de lettres. Extrait des Mémoires de l'Athénée des Arts*, Paris 1831.

Ponce soutient le mouvement de réhabilitation du dessin à l'usage des arts mécaniques[56]. Son texte, sorte de manuel du parfait artiste, traduit *a posteriori* son intérêt pour la pédagogie. Le graveur y propose un véritable programme d'enseignement structuré pour les élèves[57]. L'idée est de « propager dans les départements les lumières de la capitale »[58] et remplacer les mauvais modèles, diffusés dans le royaume en raison de la cupidité des marchands d'estampes, par des originaux valables sélectionnés par des artistes parisiens reconnus. Ainsi, il écrit :

4 Jean Duplessi-Bertaux et Nicolas Ponce d'après P.C. Marillier, Surprise de Saint Eustache, 1781–1782, gravure à l'eau-forte, 12,1 × 16,9 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

> l'extension du commerce, et par conséquent la prospérité de la nation, tiennent plus que le vulgaire ne le pense au succès des beaux-arts. Nous ne cesserons de le dire, la supériorité de nos manufactures d'étoffes brochées, de toiles imprimées et de papiers peints tient au bon goût, à la perfection de leur dessin et à la fraîcheur de leur coloris, comme celle de nos porcelaines, de nos ouvrages d'orfèvrerie, et de tant d'autres branches d'industrie, tient à la beauté de leur forme. On a eu raison de suppléer les faibles originaux qui servaient ordinairement de modèles aux élèves des petites communes, par des gravures en manière de crayon[59], mais c'est du choix de ces gravures que dépendra le succès de ces changemens[60].

56 Jean-Jacques Bachelier assiste au mariage de Nicolas Ponce en 1772.

57 Courage, 1988 (note 30), p. 51.

58 Ponce, 1826 (note 54), p. 186.

59 Dans son édition de 1826, il ajoute la technique de la lithographie pour diffuser les dessins. La lithographie est parfaitement implantée en France à partir du moment où elle est exposée au Salon, vers 1817–1819.

60 Ibid., p. 188.

La belle-sœur du graveur, Thérèse-Eléonore Lingée s'est fait une véritable spécialité de cette technique et fournit de nombreux modèles dans les écoles d'art notamment à Lyon (fig. 4) ou à Tours, où sa *Tête de jeune fille* d'après Greuze est offerte en guise de troisième prix de figure de l'école de dessin en avril 1784 (fig. 5)[61].

Ponce poursuit cette réflexion dans *Quelle est l'influence de la peinture sur les arts d'industrie commerciale ?*[62], qui remporte un accessit dans la classe des beaux-arts de l'Institut en 1804. L'auteur reprend le même argumentaire autour du choix des bons modèles. Selon lui, « la gravure, qui est aux sciences physiques ce que la typographie est aux sciences morales, a, depuis le dix-septième siècle, décuplé les produits du commerce de la librairie [...] et évite les mauvaises copies à l'origine des naufrages » [63]. Tous les

5 Thérèse-Eléonore Lingée, *Tête de jeune fille d'après Jean-Baptiste Greuze (1725–1805)*, Gravure en manière de sanguine, 40 × 34,5 cm, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, Fonds de l'ancienne école académique de Tours, inv. 1939-802-1

61 Thérèse-Éléonore Lingée (1753–1833), fille d'un maître sellier, est la sœur de Marguerite Ponce, d'Antoine-François Hemery, tous deux graveurs également et de Louise-Rosalie Hemery, dessinatrice. Elle est la femme du graveur Charles-Louis Lingée dont elle aura cinq enfants. Considérée comme l'une des meilleures artistes en manière de crayon de son temps, elle est admise à l'Académie de Marseille en 1785 à l'âge de 32 ans. Voir les reproductions : Thérèse-Eléonore Lingée, *Étude de pieds* d'après Paté, manière de crayon, collection particulière et *Tête de jeune fille* d'après Greuze, manière de sanguine, 1777, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours.

62 Selon *La Décade philosophique*, le prix est remporté par Amaury-Duval (jamais publié), Emeric-David remporte l'Accessit, Nicolas Ponce et Pierre Toussaint Dechazelle une mention honorable.

63 Ponce, 1826 (note 54), p. 348.

domaines dans lesquels la supériorité du dessin s'avère nécessaire sont passés en revue : les tapisseries (les Gobelins), les pendules, les lampes, la porcelaine, les armes (manufacture de Versailles), les monnaies, les ornements de reliures, les tissus de soie, de lin et de coton, les étoffes brochées ou peintes, les broderies de Lyon et Paris, les bijoux, les miniatures, les décorations de théâtres. La notion d'utilité nationale s'impose ainsi d'elle-même plaçant les académies artistiques au cœur du dispositif de formation des artisans du pays.

Dans le parcours de Ponce, et plus généralement de celui des graveurs de son époque, les académies provinciales constituent une bonne alternative pour trouver des clients, et ce d'autant plus lorsqu'ils n'appartiennent pas à l'Académie royale de peinture et de sculpture et n'accèdent donc pas au Salon officiel. Vecteurs de circulation des savoirs, lieux de rencontres professionnelles et humaines, les académies provinciales représentent pour Ponce un levier pour établir son réseau de collectionneurs, d'hommes de lettres, d'artistes, de savants, de marchands, de libraires. Sa démarche en province relève aussi sans doute d'une stratégie collective avec les cercles établis autour du comte d'Artois, de la franc-maçonnerie, du Musée de Paris, de l'Athénée des arts et du salon de la marquise de l'Aubespine, que Ponce remplace ensuite par celui de Constance de Salm.

Ponce, très attaché à la pédagogie, s'intéresse à de nombreuses questions de société, à la fois sociales, artistiques, politiques, historiques, économiques, philosophiques et morales. Il se révèle soucieux d'obtenir une reconnaissance autant littéraire qu'artistique. Sa place dans les institutions lui confère un certain statut social et un prestige culturel. Participer à des concours lui permet de construire sa carrière de polygraphe et de diffuser ses idées et celles de son cercle, à Paris comme en province. Une fois imprimés, ses estampes, ses mémoires et autres brochures sont envoyés à toutes les académies et sociétés savantes auxquelles il appartient. La publication d'annonces ou d'extraits de ses textes dans les journaux amplifie encore leur réception critique. La multiplicité des actions de Ponce au sein des académies révèle des modes de fonctionnement à visées commerciales, artistiques, pédagogiques, philanthropiques et socio-politiques.

Frontispice page 130 : Nicolas Ponce, d'après Charles-Nicolas Cochin, *La Couleur*, illustration du deuxième chant du poème *La Peinture* d'Antoine-Marin Le Mierre (Paris 1769), gravure, 16,1 × 11,1 cm, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (détail)

Les artistes de Paris et les écoles de dessin provinciales au XVIII^e siècle : les cas de Bordeaux, Reims et Rouen

Maël Tauzède-Espariat
Université Paris Nanterre

Des lettres patentes de 1676 prévoyaient la constitution d'un réseau d'écoles provinciales de dessin placées sous l'autorité des Bâtiments du roi et de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture[1]. Au siècle suivant, une partie des écoles se développèrent indépendamment du cadre initialement prévu par l'administration royale des arts, offrant ainsi des opportunités de carrière à des artistes hors de sa tutelle.

Motivés par un besoin de reconnaissance, des artistes actifs à Paris s'efforcèrent de développer des liens avec les écoles provinciales au cours du XVIII^e siècle, notamment lorsque celles-ci étaient affiliées à des académies d'art ou savantes. Notre hypothèse de travail est que la création de tels liens était en partie déterminée par leur situation dans l'espace de l'art parisien. La présente enquête s'est confrontée à une multitude de cas particuliers, tant au niveau des institutions (près d'une soixantaine d'écoles provinciales) que des individus (des centaines d'acteurs, qu'il s'agisse de fondateurs, de professeurs, d'associés ou correspondants et d'élèves). Afin d'appréhender cette histoire riche et complexe, nous proposons d'étudier le cas des seuls artistes actifs à Paris dont la relation avec une école se matérialisait par un lien institutionnel, autrement dit un statut officiel, à l'exclusion de toute autre forme de relations ou de sociabilités. La plupart de ces artistes ont laissé peu de traces et les archives institutionnelles sont souvent trop lacunaires pour reconstituer des réseaux complets : nous avons donc concentré notre attention sur les principales connexions statutaires existant au XVIII^e siècle

J'adresse mes remerciements à Anne Perrin-Khelissa et Émilie Roffidal qui ont enrichi cette contribution avec de précieuses suggestions. Je remercie aussi pour leur aide Christian Michel, Marie-Hélène Montout-Richard et ses collaborateurs du musée des Beaux-Arts de Reims, Aude Gobet, Fabienne Sartre, ainsi que Gabriel Batalla-Lagleyre qui a relu une première version du texte.

1 « Lettres patentes pour l'établissement des Académies de Peinture et Sculpture dans les principales villes du Royaume, enregistrées à Paris au Parlement le 22 décembre 1676 », éditées dans Ludovic Vitet (éd.), *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861, p. 278–280.

Maël Tauzède-Espariat, « Les artistes de Paris et les écoles de dessin provinciales au XVIII^e siècle : les cas de Bordeaux, Reims et Rouen », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 149–171, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18977

entre les artistes de Paris et les écoles provinciales, officialisées par des fonctions de directeur, professeur ou membre.

Selon le programme voulu par Colbert, les écoles provinciales de dessin où posait un modèle vivant auraient dû être affiliées à l'Académie royale à Paris[2]. Pourtant, seules dix écoles provinciales sur les quarante-sept étudiées par Agnès Lahalle faisaient officiellement état d'une telle affiliation au XVIII^e^ siècle[3]. De même, les liens noués directement par les membres de l'Académie royale avec les écoles provinciales semblent rares aussi. Seulement deux agréés (Jean Bardin et Simon-Bernard Lenoir) et cinq académiciens (Jean-Charles Frontier, Donat Nonnotte, Jean-Baptiste Descamps, Michel-François Dandré-Bardon et Jacques-Antoine Beaufort) furent professeurs dans une école provinciale. Ce désintérêt s'explique sans doute par la difficulté de concilier une carrière parisienne avec des fonctions pédagogiques en province. Cela étant, les académiciens ne furent pas beaucoup plus nombreux à opter pour un titre d'associé ou de correspondant, lesquels permettaient pourtant de nouer une relation provinciale en demeurant à Paris. Par exemple, en cumulant les informations de l'*Almanach des artistes* et de l'*Almanach royal* parus en 1777, seuls 15% des académiciens étaient associés à une école provinciale[4]. Ces données témoignent de la rareté des liens statutaires entre les académiciens et les écoles provinciales : ceux-ci étaient-ils perçus comme inutiles ou insuffisamment valorisants ? Cette source montre aussi que les quelques académiciens de Paris liés à une académie provinciale étaient presque tous associés à celles de Rouen et de Toulouse. Or, celles-ci ne dépendaient pas hiérarchiquement de l'Académie royale[5] : à la marge, l'in-

2 « Lettres patentes pour l'établissement des Académies de Peinture et Sculpture dans les principales villes du Royaume, enregistrées à Paris au Parlement le 22 décembre 1676 » (éditées dans Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1861, p. 278–280) ; « Déclaration du Roy concernant les Arts de Peinture et de Sculpture, et portant nouveaux Statuts et Règlements pour l'Académie royale de Peinture et de Sculpture donnée à Versailles le 15 mars 1777 », éditée dans Christian Michel (éd.), *Art et Démocratie (1789-1792)*, Lausanne 2020, URL : https://catima.unil.ch/art-democratie/fr/textes/1777-p-declaration-du-ro?offset=0&q=D%C3%A9claration+du+Roy+concernant+les+Arts+de+Peinture+et+de+Sculpture%2C+et+portant+nouveaux+Statuts+et+R%C3%A8glements+&uuid=b256b7bd-349b-443d-8e6a-3585b680ce85 [dernier accès : 16.02.2023] et « Déclaration du Roi portant règlement pour la Peinture & sculpture. Donnée à Versailles le 10 avril 1778. Enregistrée en Parlement [...] le 14 septembre 1779 », Archives nationales (AN), AD/VIII/1.

3 En l'état des recherches, les écoles affiliées à l'Académie royale étaient à Bayonne, Bordeaux, Grenoble, Marseille, Montpellier, Orléans, Poitiers, Soissons, Tours et Valenciennes ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e^ siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, p. 93–95, 115–116.

4 Calcul effectué d'après le nombre d'artistes académiciens (95) cités dans Abbé Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs* [titre interne : *Almanach des artistes*], Paris 1777, p. 51–66 : 14/95 = 15%. Cette proportion tombe à 10% si on ajoute les agréés (37).

5 Par un arrêt du Conseil du Roi de janvier 1750, l'école de dessin de Rouen créée par Descamps fut placée sous la tutelle de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, à l'exclusion de toute autre ; Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e^ siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, vol. 1, thèse inédite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2007, p. 90–101 ; à Toulouse, l'école de dessin fut placée sous la tutelle directe du roi en

fluence de l'institution parisienne pouvait donc se déployer grâce aux liens individuels noués par ses propres membres.

Globalement, les connexions institutionnelles ou individuelles entre l'Académie royale ou ses membres et les écoles provinciales furent rares. Dans ces conditions, les artistes actifs à Paris mais en dehors de l'Académie royale profitèrent-ils du faible investissement des académiciens pour redéployer leurs carrières en province ? Tel sera notre questionnement principal.

À Paris, le milieu extra-académique fut foisonnant tout au long du XVIIIe siècle : les artistes y étaient dix fois plus nombreux que les membres de l'Académie royale, mais ils étaient aussi moins visibles et donc en quête d'outils de reconnaissance plus diversifiés[6]. Le dépouillement de la presse locale témoigne de la mobilité de ces artistes, en particulier les portraitistes qui faisaient régulièrement des tournées dans les villes de province. On peut donc se demander si les artistes non-académiciens nouèrent des liens privilégiés avec les écoles provinciales.

Au travers de trois études de cas, cette contribution a pour but de souligner quelques aspirations du milieu extra-académique parisien vis-à-vis des écoles provinciales. Les trois cas sélectionnés permettent d'analyser des motivations institutionnelles, matérielles et symboliques, mais aussi d'appréhender divers statuts (académicien, professeur et correspondant) dans des institutions différentes (académie d'art, école de dessin et académie savante) à Bordeaux, Reims et Rouen.

Un statut professionnel plus valorisant : Courrège, académicien à Bordeaux

La fondation de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1648 inaugura le premier projet occidental de professionnalisation (au sens anglo-saxon[7]), sans équivalent

vertu d'un arrêt du Conseil du Roi de décembre 1750 ; Michel Taillefer, « La société des beaux-arts et la création de l'académie royale de peinture, sculpture et architecture (1746–1750) », dans id., *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*, Toulouse 2014, p. 273–295 ; Fabienne Sartre, « De l'école de dessin à la Société des Arts », dans *Les collectionneurs Toulousains au XVIIIe siècle. L'Académie royale de Peinture, Sculpture et Architecture*, cat. exp. Toulouse, musée Paul Dupuy, Paris, Toulouse 2001, p. 28–33, rappel des sources en note 43 ; Fabienne Sartre, « L'Académie royale de peinture, sculpture et achitecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/sartre-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

6 Maël Tauziède-Espariat, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791)*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2021.

7 S'appuyant sur la sociologie anglo-saxonne des professions, Nathalie Heinich décrit la professionnalisation des artistes à l'époque moderne comme « une redéfinition de l'activité [...] qui se détache de l'univers du métier – impliquant l'apprentissage manuel de techniques traditionnelles et la commercialisation directe des produits – pour investir celui de la profession, où la compétence, à la fois technique, intellectualisée et collectivement auto-contrôlée, permet une autorité du praticien sur sa

dans les domaines du droit, de la médecine ou de l'ingénierie[8]. Cette organisation innovante ne remplaça pas l'ancienne Communauté des peintres et sculpteurs de Paris. De ce fait, les carrières artistiques de l'Ancien Régime se déroulèrent principalement au sein de ces deux institutions très différentes. Les membres de l'Académie royale participaient collectivement à des activités artistiques ou intellectuelles (enseignement du dessin, conférences, expositions, expertise…) qui ennoblissaient leur statut[9]. En revanche, les artistes de la Communauté partageaient leur statut de maître peintre avec des artisans et des marchands dont les préoccupations n'étaient pas spécifiquement artistiques[10].

Au XVIII[e] siècle, l'émulation avec l'Académie royale poussa la Communauté à entretenir gratuitement une école de dessin d'après le modèle vivant (connue sous l'appellation d'Académie de Saint-Luc) et à organiser ponctuellement des expositions publiques d'œuvres d'art. Charlotte Guichard a montré que cette académisation partielle permit à la Communauté d'obtenir des avantages politiques, fiscaux et symboliques[11]. Ce processus augmenta par ailleurs le prestige et la visibilité des artistes qui purent enseigner et exposer, mais ceux-ci n'obtinrent jamais de statut professionnel comparable à celui des membres de l'Académie royale. Le cas du peintre Jean-Faur Courrège (vers 1730–1806) permet de questionner l'attractivité des académies provinciales au moment où finit par échouer le projet de revalorisation du statut des artistes de la Communauté de Paris.

Le prénom et le nom de cet artiste évoquent une origine gasconne ; Courrège se forma dans l'atelier parisien de Jean Restout dont il fut aussi le collaborateur[12]. Lauréat de « prix de quartier » à l'Académie royale en 1744 et 1748[13], il remporta le second prix de peinture en 1751 avec *Job sur le fumier* (perdu)[14]. De nouveau admis à concourir aux « grands prix » en 1752[15], il fut éclipsé par Fragonard et Brenet[16]. Entre 1663 et 1776, les artistes actifs à

clientèle, avec laquelle il tend à entretenir moins un rapport marchand qu'une relation de service » ; Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993, p. 36.

8 David Sciulli, « Painting, Law and Professions, I : Paris Visual Academie and English Law », dans *Comparative Sociology* 7/1, 2008, p. 68–138.

9 Christian Michel, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture. La naissance de l'École française*, Genève 2012.

10 Jules-Joseph Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc (1391–1776) », dans *Archives de l'art français (nouvelle période)* 9, 1915.

11 Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII[e] siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49/3, 2002, p. 54–68.

12 Christine Gouzi, *Jean Restout (1692–1768) : peintre d'histoire à Paris*, Paris 2000, p. 171, 187. Le catalogue de la vente Morel et autres à Paris le 3 mai 1786 (Lugt 4025 et 4040 ; Getty Provenance Index F-A871) indique aussi « Corege, eleve de Coypel » (lot 236).

13 Antoine Cahen, « Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français*, 1994, p. 80.

14 Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1745–1755)*, 10 vol., t. 6 : 1745–1755, Paris 1885, p. 283.

15 Ibid., p. 312.

16 Ibid., p. 363.

Paris qui n'étaient pas au service du roi avaient l'obligation de se faire recevoir dans la Communauté[17]. Désireuse d'attirer des artistes pour accroître son rayonnement dans l'espace de l'art, la Communauté acceptait occasionnellement de diminuer leurs droits d'entrée[18]. Courrège y entra donc à moindre coût en 1753 en faisant valoir ses compétences artistiques[19]. Il semblerait que le chef-d'œuvre qu'il remit alors, intitulé *La Réconciliation de David et d'Absalon* (perdu), corresponde en fait au tableau peint pour le « grand prix » de l'année précédente[20].

Courrège participa aux activités artistiques de la Communauté et Académie de Saint-Luc durant une vingtaine d'années, ce qui lui conféra une certaine visibilité. Il profita des expositions de 1753, 1756, 1762 et 1764 pour montrer au public une vingtaine de tableaux, dessins ou esquisses[21]. Comme à l'Académie royale, les noms des exposants étaient médiatisés par des livrets[22]. Révélateur de la première manière de Courrège, le tableau *Vénus pleurant la mort d'Adonis* (exposé en 1753, n°213) dénote une maîtrise de la couleur et des effets lumineux dramatiques (fig. 1). Par la suite, ces accents baroques disparurent au profit d'une palette réduite et de compositions didactiques moins émouvantes.

Courrège enseigna aussi le dessin à l'Académie de Saint-Luc. Celle-ci réunissait environ 150 élèves à la fin des années 1760[23], c'est-à-dire à peu près autant que l'Académie royale à la même époque[24]. Son organisation s'inspirait fortement de celle de sa rivale[25] : les deux recteurs se partageaient l'inspection de l'école par semestre ; chaque professeur faisait poser le modèle et corrigeait les travaux des élèves durant un mois de l'année. Les leçons duraient deux heures et se tenaient quotidiennement en fin de journée, à l'excep-

17 Maël Tauziede-Espariat, « Les peintres et sculpteurs "sans qualité" : une population invisible dans le Paris des Lumières ? », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 66/2, 2019, p. 35–62.

18 Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art (BINHA), 8 D 31461, *Nouveaux réglemens accordez aux directeurs, corps et communauté de l'Académie de Saint-Luc…*, Paris 1738, article LVII.

19 BINHA, 12 Res 853 : *Liste générale des noms et surnoms de tous les maistres peintres-sculpteurs…*, Paris 1764, p. 9 ; Georges Wildenstein, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris 1926, p. 52 : réception de « Jean Corège » d'après les sentences du Châtelet et les registres des maîtrises et jurandes de Paris.

20 AN, Y//12476, 12 mars 1776, inventaire des chefs-d'œuvre de la Communauté, édité dans Guiffrey, 1915 (note 10), p. 101 ; Montaiglon, 1885 (note 14), p. 330.

21 Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVIIe et XVIIIe siècles à Paris et en province (1673–1800)*, 3 vol., t. 1, Dijon 2004, p. 399–400.

22 Jules-Joseph Guiffrey (éd.), *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774, avec une notice bibliographique et une table*, Paris 1872.

23 AN, AD/VIII/1, n° 14, Réponse pour les officiers (membres réels) de l'Académie de Saint-Luc contre les quarante-sept jures gardes (seulement réputes membres) soi-disant directeurs chefs de la même Academie, au mémoire imprimé et signifié le 12 novembre 1766 sous le nom de l'Academie et Communauté de Saint-Luc, par les jurés-gardes de cette Communauté, Paris 1767, p. 32.

24 *L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, éd. par Emmanuelle Brugerolles, cat. exp. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2009, p. 21.

25 BINHA, 8 D 31461, *Nouveaux réglemens accordez aux directeurs, corps et communauté de l'Académie de Saint-Luc…*, Paris 1738, p. 27 et sq. (« règlement qui concerne seul et en particulier l'Académie de Saint-Luc »).

1 Jean-Faur Courrège, *Vénus déplorant la mort d'Adonis*, avant 1753, huile sur toile, 130 × 196 cm, Bordeaux, musée des beaux-arts de Bordeaux, inv. Bx 1991.1.1

tion des dimanches et jours de fêtes. Tous les mois, le professeur était assisté d'un adjoint qui pouvait le seconder ou le remplacer et d'un conseiller en charge de la police de l'école. Chaque année, les noms et qualités de ces enseignants étaient publiés dans des annuaires qui faisaient l'objet d'une diffusion sous forme de livrets et d'affiches[26]. Selon ces sources, Courrège fut conseiller vers 1758, adjoint à professeur autour de 1762–1766, puis professeur vers 1771. En 1763, l'administration royale avait fait des démarches pour empêcher l'Académie de Saint-Luc de se faire inscrire dans l'*Almanach royal*, où ses enseignants auraient pu jouir d'une visibilité comparable à celle des membres de l'Académie royale[27].

26 Le premier type d'annuaire est un livret regroupant les noms, qualités professionnelles, adresses et dates de réception de tous les maîtres peintres en activité ; l'identité des enseignants figure en bonne place au début du livret. Le second type d'annuaire est une affiche qui pouvait être placardée dans l'espace public ; seule l'identité des officiers était mentionnée.

27 Marc Furcy-Raynaud (éd.), « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin » (première partie), dans *Revue de l'art français ancien et moderne* 19, 1903, p. 282–296 passim, lettres n°370, 373, 374, 376 et 379.

Comme pour des dizaines d'autres artistes de Saint-Luc, le statut de maître peintre de Courrège était en décalage avec sa formation et ses responsabilités académiques. À partir de 1764, le marquis de Paulmy (1722–1787), nouveau protecteur de la Communauté et Académie de Saint-Luc, exploita cette frustration en vue de prendre la tête d'une académie plus prestigieuse composée uniquement d'artistes[28]. Courrège fut particulièrement actif dans cette entreprise qui opposa des artistes de Saint-Luc non seulement au reste de la Communauté, laquelle ne voulait ni les laisser partir, ni leur octroyer plus de pouvoir, mais aussi à l'Académie royale qui défendait son monopole académique[29]. Dès 1765, Courrège fut l'un des trente-neuf signataires des « Observations » rédigées contre les directeurs-gardes de la Communauté[30]. L'année suivante, il fut l'un des quarante-neuf signataires d'un projet tendant à doter l'Académie de Saint-Luc de nouveaux statuts[31]. Un an plus tard, une « Adresse contre les prétentions des maîtres » envoyée au marquis de Paulmy indique que Courrège était alors « député » du parti des artistes avec le statuaire Claude-François Attiret, le peintre d'histoire Denis Durand et le portraitiste Jean-Baptiste Lefèvre[32].

Les « artistes maîtres »[33] effectuèrent quelques tentatives pour s'émanciper, soit en sollicitant la création d'une académie autonome (ce qui fut refusé par le roi en 1766)[34], soit en tâchant d'améliorer leur statut au sein de la Communauté par le biais de trois nouveaux règlements[35], mais leurs vœux ne furent pas satisfaits. Privés de l'aide immédiate de Paulmy, qui partit visiter l'Italie en 1767, les « artistes maîtres » se résolurent à rester dans la Communauté où ils se contentèrent de l'égalité dans les délibérations académiques et abandonnèrent tout ce qui était pécuniaire aux autres officiers[36].

28 Ibid., p. 342, lettre de Cochin à Marigny, 22 novembre 1764.

29 Guiffrey, 1915 (note 10), p. 65–92.

30 AN, AD/VIII/1, n°13, Mémoire signifié pour les officiers de l'Académie de Saint-Luc, appelants et demandeurs, contre les prétendus directeurs-gardes et maitres de la Communauté et Académie de Saint-Luc, intimés et défendeurs, Paris 1766, p. 54.

31 AN, MC/ET/CXV/781, 26 novembre 1766, projet de requête.

32 Bibliothèque nationale de France (bnf), ms. 3328, folios 233 et suivants : adresse du 31 décembre 1767 et réponse du marquis de Paulmy au début de l'année suivante.

33 Cette formule, qui désigne la portion d'artistes parmi les maîtres peintres de la Communauté, apparaît sous la plume de Cochin (Lettre à Paulmy, 27 juin 1767, éditée dans Guiffrey, 1915 (note 10), p. 53).

34 AN, O/1/1073, n°195.

35 Un nouveau règlement en 28 articles en 1765 (cité dans an, AD/VIII/1 n°12, p. 10 (perdu) ; un autre règlement en 19 articles en 1766 (an, MC/ET/CXV/781, 26 novembre 1766) ; un plan d'arrangement avec les directeurs-gardes en sept articles en 1767 (bnf, ms. 3328, f°243–244).

36 Articles accordés sur deux arrêts du 2 mars 1768 qui contiennent des dispositions nouvelles pour la Communauté et Académie de Saint-Luc ; René de Lespinasse et François Bonnardot, *Les métiers et corporations de la ville de Paris (XIVe–XVIIIe siècles)*, t. 3, Paris 1892, p. 223) ; Délibérations des 30 mars & 28 avril 1773, contenant interprétations & augmentation aux dispositions du Règlement du 9 mars 1730 ; ibid. ; Bruno Guilois, « Les Argenson, protecteurs de l'Académie de Saint-Luc », dans Véronique Meyer et Marie-Luce Pujalte-Fraysse (éd.), *La famille d'Argenson et les arts*, Rennes 2019, p. 70, 81, note 105 ; conclusion amiable de la procédure (Guichard, 2002, (note 11), note 19).

Cette issue décevante décida sans doute Courrège à chercher en province un véritable statut académique : il noua alors des liens avec l'Académie de peinture, sculpture & architecture civile et navale de Bordeaux qui venait justement d'être réorganisée en 1768 sur le prestigieux modèle de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à Paris[37]. En intégrant l'Académie de Bordeaux, Courrège espérait sans doute qu'elle obtiendrait le titre d'académie « royale », concrétisant ainsi un projet qu'il avait défendu à l'Académie de Saint-Luc, mais l'institution ne fut placée sous la tutelle de l'Académie royale à Paris que lors de sa tardive reconnaissance officielle en 1780[38].

Les procès-verbaux de l'Académie bordelaise révèlent l'intérêt de ses différents membres pour les réflexions théoriques et esthétiques. Dirigée par un bureau de quatre membres, elle regroupait des « amateurs honoraires », des « amateurs associés » et des « associés artistes »[39]. Comme à l'Académie royale, ces derniers étaient admis à la suite d'un agrément et d'une réception : jugé suffisamment talentueux, Courrège fut l'un des rares agréés à être finalement reçu[40].

L'institution organisa six expositions publiques d'œuvres d'art accompagnées de livrets[41]. Alors qu'il était encore « agréé », Courrège participa à la première d'entre elles en 1771 puis il réitéra l'expérience à trois reprises[42]. Surtout, l'académie bordelaise entretenait une école académique dont le fonctionnement était similaire à celles de Paris : roulement mensuel des professeurs, classes de dessin (principes, bosse, modèle vivant), cours complémentaires (anatomie, perspective, ornement), concours, *etc.*[43]. Les compétences pédagogiques de Courrège furent rapidement reconnues : dès 1773, et jusqu'à la Révolution, il fut l'un des douze professeurs perpétuels de dessin de l'école[44]. En dépit de cette longévité, nous n'avons identifié aucune feuille liée à son activité bordelaise. En fin de compte, l'Académie de Bordeaux offrit à Courrège un statut d'académicien distinct de celui des maîtres de la corporation locale et une place pérenne de professeur, c'est-à-dire des avantages qu'il n'avait pu trouver à Paris.

---

37 Christian Taillard, « L'Académie de Peinture de Bordeaux (1768–1792) », dans *Le port des Lumières,* 3 vol., t. 1 : La peinture à Bordeaux 1750–1800, éd. par Philippe Le Leyzour, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1989, p. 13–22.

38 François-Georges Pariset (éd.), *Histoire de Bordeaux*, 8 vol., t. 5 : Bordeaux au XVIII[e] siècle, Bordeaux 1968, p. 650–651 : la création de la nouvelle académie eut lieu en 1768, mais elle ne fut fondée officiellement que 12 ans plus tard.

39 Ibid., p. 649–650.

40 Taillard, 1989 (note 37), p. 13.

41 Charles Marionneau, *Les Salons bordelais ou expositions des beaux-arts à Bordeaux au XVIII[e] siècle (1771–1787)*, Bordeaux 1883.

42 Explication des peintures, sculptures, gravures et plans d'architecture de Messieurs de l'Académie etablie sous les auspices de MM. les jurats, & avec l'approbation de M. le maréchal de Richelieu, gouverneur de la province. Dont l'exposition a été permise, dans la grande sale de la Maison professe, pour l'année 1771, Bordeaux 1771. Voir aussi Sanchez, 2004 (note 21), p. 27 (bibliographie), p. 399–401 (participation de Courrège).

43 Taillard, 1989 (note 37), p. 13–22.

44 Ibid., p. 13.

Il est difficile de déterminer précisément le nombre et les motivations des artistes qui quittèrent Paris pour enseigner dans des écoles provinciales de dessin au cours du XVIIIe siècle. À Bordeaux, l'installation de Courrège fut sans doute motivée par des atouts locaux (statut académique, clientèle fortunée). Toutefois, Christian Taillard rappelle aussi que plus de la moitié des « associés artistes » de Bordeaux quittèrent définitivement la ville après leur réception, notamment pour faire carrière à Paris[45]. À l'instar des grands chantiers qui fleurissaient ponctuellement en province ou encore des ateliers de peinture et sculpture des arsenaux, les écoles de dessin pouvaient donc attirer des artistes de la capitale, sans pour autant contrebalancer le mouvement de circulation maintes fois observé de la province vers Paris.

Des avantages matériels : Clermont, professeur à Reims

La diversité structurelle des écoles de dessin pouvait répondre à différentes attentes des artistes. L'école de Reims n'avait pas la dignité de celle de Bordeaux qui était rattachée à une académie, mais elle offrait des avantages concrets. Principal responsable pédagogique de cette école à vocation industrielle, le professeur prit progressivement le titre de « directeur ». Il avait un pouvoir suffisamment étendu et des avantages matériels relativement importants qui attirèrent la convoitise des artistes de la capitale toute proche.

La création d'une école de dessin à Reims fut décidée dès 1746, principalement pour améliorer la qualité de la main-d'œuvre dans les métiers ayant le dessin pour base : l'Avis publié à cette occasion entrait donc en résonance avec les projets plus connus parus la même année de Jacques-François Blondel (1705–1774)[46] et d'Antoine Ferrand de Monthelon (1686–1752)[47]. Ces projets ne furent pas initiés par l'Académie royale, mais par différents acteurs qui avaient un intérêt pédagogique (doublé de motivations publiques et économiques, mais aussi personnelles et sociales) à promouvoir le dessin (ici non-académique).

Le recrutement d'un professeur de dessin résultait généralement d'une nomination par le bureau de l'école ou d'un concours, mais l'Académie royale pouvait aussi intervenir dans ce choix[48]. À Reims, les fondateurs de l'école sollicitèrent d'abord l'avis de l'Académie royale, mais celle-ci ne comprit apparemment pas le projet rémois et refusa de

45 Ibid., p. 15.

46 Charles Loriquet, « Académie ou École de dessin de la ville de Reims », dans *Travaux de l'Académie impériale de Reims*, t. XXXVII, 1862–1863, p. 218–245, ici p. 224 : « Discours prononcé par M. Blondel le 25 juillet 1746 à l'ouverture de ses leçons publiques sur les sciences et les arts en relation avec le bâtiment ». Voir aussi Marie-Catherine Massé, *Collection de dessins au Musée des Beaux-Arts de Reims : Une École de dessin du XVIIIe siècle en Champagne*, mémoire inédit de 3e cycle, École du Louvre, 1978, (note 1), p. 272. Voir article Nelly Vi-Tong dans le présent livre.

47 bnf, 8-S-18523 : « Projet pour l'établissement d'écoles gratuites de dessein », Paris 1746.

48 Lahalle, 2006 (note 3), p. 166–174.

recommander un académicien pour un établissement jugé trop modeste[49]. Les fondateurs de l'école se tournèrent alors vers des savants et des amateurs de Paris qui proposèrent les noms d'artistes actifs hors de l'Académie royale. Quelques années plus tard, Cochin regretta amèrement que l'Académie royale n'ait pas saisi cette occasion pour placer l'un de ses membres[50]. L'Académie royale n'ayant pas une position claire sur le sujet – parce qu'elle n'avait peut-être pas encore compris, comme on vient de le voir, tous les enjeux relatifs à l'essor des écoles de dessin –, des artistes actifs hors de son sein furent sollicités pour occuper la place de professeur.

Dès 1747–1748, les fondateurs de l'école de Reims entrèrent en relation avec Descamps puis Ferrand de Monthelon : la correspondance que les deux peintres-pédagogues échangèrent à cette occasion met en avant des motivations différentes[51]. Pour Descamps, qui souhaitait alors entrer à l'Académie royale, Reims avait l'avantage de rémunérer son professeur même s'il s'agissait que d'une simple école de dessin et non d'une école académique comme celle qu'il dirigeait déjà à Rouen. Il utilisa habilement la proposition rémoise pour obtenir de Rouen un logement de fonction et des appointements élevés (1500 livres)[52], qui doublèrent encore en 1756[53].

Grâce au désistement de Descamps, Ferrand de Monthelon obtint la place de professeur à Reims en promettant de léguer à l'école les milliers d'œuvres qu'il possédait[54]. Dans sa correspondance, il prétendit que les conditions matérielles de cette place lui étaient indifférentes, son seul désir étant de s'établir en province[55]. Il écrivit aux magistrats rémois : « Je ne cherche point à faire fortune ; j'ai eu le malheur de perdre une femme pleine de vertus. Je souhaite trouver occasion de sortir de Paris et de m'écarter de tout ce qui peut me rappeler mon malheur. Je finis ma 59^{e} année et je cherche à finir ma vie en faisant la bonne œuvre d'enseigner [...] »[56]. On peut néanmoins faire l'hypothèse que Ferrand de Monthelon préféra une place pérenne, relativement autonome et bien rémunérée[57], aux incertitudes de l'Académie parisienne de Saint-Luc dont il était membre depuis 1728 et où il n'avait jamais dépassé le rang d'adjoint à professeur.

---

49 Loriquet, 1862–1863 (note 46), p. 225–228.

50 Furcy-Raynaud, 1903 (note 27), p. 92, lettre de Cochin à Marigny, 9 août 1755.

51 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettres 11, 24, 25, 27.

52 Ibid., p. 83–86. La chronologie des événements laisse à penser que Descamps effectua une sorte de chantage tout en sachant que la place était déjà donnée à Ferrand de Monthelon : ce dernier fut engagé le 9 avril 1748 et Descamps informa seulement le 21 avril son protecteur Cideville qu'il renonçait à cette même place dans l'espoir qu'il serait bientôt dédommagé de son travail à Rouen.

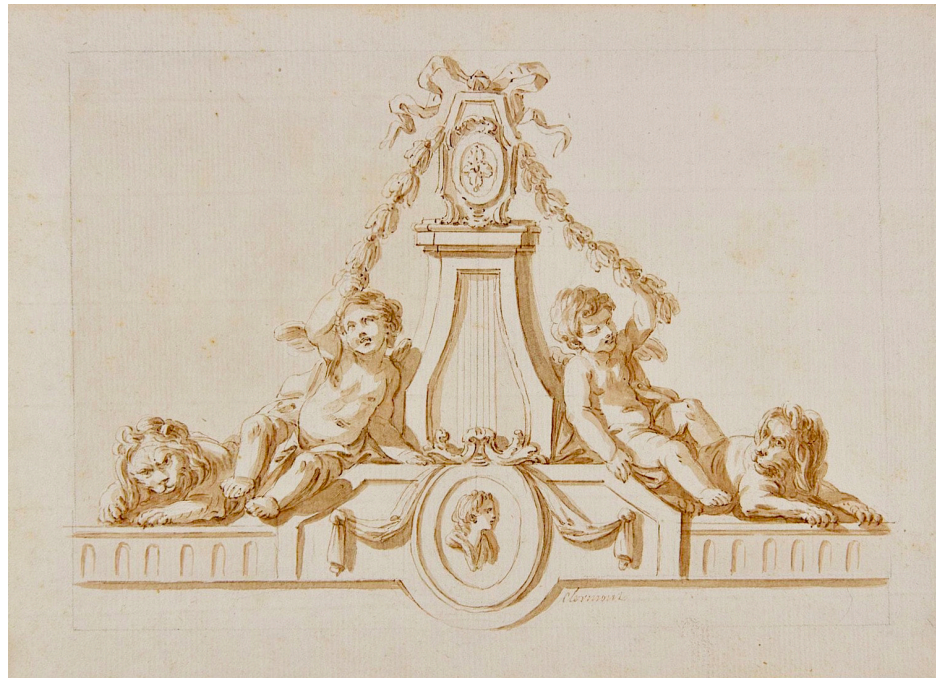
53 Ibid., p. 125–130. Ces revenus, même s'ils étaient aussi destinés à assurer le fonctionnement de l'école, étaient élevés (pour une comparaison : Lahalle, 2006 (note 3), p. 176, tableau 14).

54 Massé, 1978 (note 46), p. 16–17. Cet ensemble forme aujourd'hui le fonds originel du musée des Beaux-Arts de Reims.

55 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 11 : Antoine Ferrand de Monthelon à Jean-Baptiste Descamps, 13 mars 1747.

56 Cité dans Louis Paris, *Livret du Musée de Reims, suivi de notices historiques sur l'école de Reims*, Reims 1845, p. 3.

57 Massé, 1978 (note 46), p. 9.



2 Jean-François Ganif-Clermont, *Cartouche allégorique orné de putti et de lions*, 2nd moitié XVIIIe siècle, plume et encre brune sur traits au crayon noir et lavis sur papier vergé filigrané D.S.C. blauw, 17,8 × 24,9 cm, signé « Clermont » en bas au centre droit, Reims, musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 941.3.177.

À la mort en 1752 de Ferrand de Monthelon, le réseau parisien fut de nouveau mis à contribution : le dessinateur et graveur Jean Robert devint professeur[58]. Le niveau des élèves ne cessant de décroître, le Conseil de Ville mit fin à ses fonctions et le remplaça en 1762 par le peintre Jean-François Ganif (1717–1807), plus connu sous le sobriquet de Clermont[59]. À l'instar de Courrège, Clermont avait enseigné à l'Académie de Saint-Luc, ce qui témoigne de l'attractivité des écoles provinciales au sein de ce groupe[60], mais ses motivations étaient probablement différentes puisqu'il avait pris ses fonctions quelques années avant le début de la revendication des « artistes maîtres » évoquée précédemment. Ce n'est donc pas la quête d'un statut académique – inexistant à Reims – qui l'attira dans cette école.

58 Ibid., p. 12–13 ; Paris, 1845 (note 56), p. 11 ; Loriquet, 1862–1863 (note 46), p. 234–235.

59 Loriquet, 1862–1863 (note 46), p. 236 ; AN, Y//4906/A, 1er septembre 1767, sentence de réformation des actes désignant le peintre et sa famille.

60 C'était également le cas de Ferrand de Monthelon.

Clermont apparaît comme un artiste éclectique qui peignait, dessinait et gravait différents sujets (histoire, portrait, genre, paysage…) dans le goût de Boucher[61]. À Reims, il centra l'enseignement en direction des futurs artisans ou ouvriers, comme en témoignent les « Diferentes pensées d'ornements par J.F. Clermont, professeur de l'Académie de Reims » gravés par Courteille à Paris[62], ou encore des dessins d'ornements provenant de l'école (fig. 2). Quoique l'école n'eut pas de modèle vivant, les élèves copièrent des académies dessinées par leur professeur ou léguées par Ferrand de Monthelon (fig. 3)[63]. De ce fait, des artistes tels que Perin-Salbreux y acquirent des rudiments de dessin avant de poursuivre leur formation à Paris.

Curieusement, Clermont obtint sa place grâce à l'appui de l'Académie royale, dont il avait peut-être été l'élève[64]. Par la suite, ce fut d'ailleurs en raison de cette protection que le directeur de l'Académie royale et le directeur des Bâtiments demandèrent (vainement) à la Ville de Reims d'augmenter ses appointements de 1800 à 2000 livres, non seulement en reconnaissance de son travail, mais aussi pour ajouter de la considération à « une place qui ne seroit pas dedaignée par quelque artiste membre de l'académie royale de peinture »[65]. Ce changement de regard porté sur Reims était peut-être le reflet d'une montée en respectabilité des écoles provinciales dans les dernières décennies de l'Ancien Régime.

Dans tous les cas, cet intérêt pour des places provinciales fut aussi un moyen pour l'Académie royale d'affirmer sa position d'institution-mère après la réforme de 1776–1778 portant sur la « liberté des arts ». Pourvoir à ces places permettait de garantir indirectement des revenus à des académiciens qui, pour la plupart, ne recevaient pas de pension royale. À la fin de l'Ancien Régime, Jean Bardin et Simon-Bernard Lenoir, tous deux peintres d'histoire et agréés à l'Académie royale, furent ainsi nommés directeurs-professeurs, respectivement à Orléans et Besançon. Ce faisant, l'administration royale introduisit le salariat chez des peintres du roi alors qu'au même moment elle conditionnait le statut d'artiste au fait de ne pas tenir boutique et de ne pas peindre au toisé[66].

---

61 Le catalogue de Clermont n'a pas encore été fait. Il revient à Georges Brunel d'avoir enfin dissocié cet artiste du peintre de fleurs Andien de Clermont ; Georges Brunel, « Un imitateur de Boucher : Jean-François Clermont ou Ganif », dans Christoph Vogtherr et Leda Cosentino (éd.), *François Boucher, sociability, mondanité and the Academy in the Age of Louis XV*, Oakville 2017, p. 241–251.

62 Désiré Guilmard, *Les maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*, Paris 1880, p. 168, n°133 (frontispice original à la plume et au lavis d'encre brune sur tracés à la sanguine conservé au musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 795.1.5066).

63 Musée des Beaux-Arts de Reims, voir notamment : inv. 795.1.4478 à 795.1.4482. Ces cinq dessins seraient des copies d'élèves d'après des originaux de Clermont ; Massé, 1978 (note 46), p. 65.

64 AN, O/1/1933/B, dossier 10, doc. 2, [Copie du mémoire de Clermont à d'Angiviller, 20 février 1782] ; accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/332 [dernier accès : 16.02.2023].

65 Ibid., doc. 1, [Lettre de d'Angiviller à Rouillé d'Orfeuil, Versailles, 20 février 1782] ; accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/331 [dernier accès : 16.02.2023].

66 « Déclaration du Roy concernant les Arts de Peinture et Sculpture, et portant nouveaux Statuts et

3 Anonyme français du XVIIIe siècle (élève de l'école de Reims), *Académie d'homme : homme nu debout tirant sur une corde, de dos*, 2nd moitié XVIIIe siècle, sanguine sur papier, 54,4 × 45,4 cm, Reims, musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 795.1.4480.

Ce paradoxe apparent témoigne de la reconnaissance d'un nouveau type de professionnel. Le rayonnement des normes de l'Académie royale, relayé et amplifié par la réforme de 1776–1778, entraîna l'autonomisation de plusieurs professionnels à partir de compétences appartenant précédemment au seul artiste (marchands de tableaux, restaurateurs, copistes, conservateurs, experts, *etc.*). Manifestement, le développement des écoles provinciales contribua à diffuser la figure du professeur de dessin inventée par l'Académie royale. Doté de compétences pédagogiques propres, d'un matériel spécifique et d'un lieu de travail identifiable, ce professionnel était désormais dissociable de l'artiste. Le travail artistique n'avait pas de va-

Règlement pour l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, donnée à Versailles le 15 Mars 1777, enregistrée au Parlement le 2 7bre 1777 », article II et III ; bnf, IFN-8615291 ; édités dans Montaiglon, 1888 (note 14), t. 8 : 1769-1779, p. 283–301.

leur fixe, mais la rémunération régulière des leçons de dessin – sous forme de cachets ou de salaires – témoignent de la reconnaissance d'une activité à part entière : cet avantage matériel a pu séduire un artiste secondaire (suiveur de Boucher) comme Clermont.

Un titre distinctif : Marcenay de Ghuy, correspondant à Rouen

Pour un artiste ne jouissant pas des titres recherchés de peintre du roi ou de peintre de cour, l'admission dans une académie provinciale offrait une distinction valorisable auprès des cercles de sociabilités et de la clientèle. L'énergie déployée dans ce but par le peintre et graveur Antoine de Marcenay de Ghuy (1724–1811) traduit l'importance des titres académiques provinciaux pour des artistes désireux de se distinguer dans un milieu compétitif et surpeuplé.

Marcenay de Ghuy était issu d'une famille bourgeoise de Bourgogne. Dans sa jeunesse, il voyagea vraisemblablement « dans les Isles et autres lieux » pour y faire fortune[67]. Il se spécialisa ensuite dans l'art de peindre et de graver, pour lesquels il affirma s'être formé seul en copiant les œuvres des maîtres[68]. L'acquisition de connaissances artistiques dans un cadre provincial ou colonial et en dehors des dispositifs éducatifs ordinaires ne lui permirent manifestement pas de construire son réseau dans le milieu académique parisien.

De façon significative, il ne chercha pas la reconnaissance de ses pairs au début de sa carrière, mais celle de la Cour. Sa première œuvre documentée est une miniature représentant un paysage qu'il offrit en 1752 à M^me^ de Pompadour[69]. Plusieurs artistes devinrent ainsi peintres de cour en gagnant directement la faveur de la famille royale ou de son entourage sans passer par le canal administratif officiel (Bâtiments du roi ou Académie royale). À cette occasion, M^me^ de Pompadour – qui était la sœur du directeur des Bâtiment du roi – prit soin de soumettre la miniature de Marcenay de Ghuy à l'expertise des membres de l'Académie royale. Ceux-ci jugèrent que « si l'ouvrage part d'une personne de condition, il est joli ; mais [...] s'il sort d'un artiste, il est au plus médiocre »[70]. Un tel jugement, si Marcenay de Ghuy en eut connaissance, expliquerait que celui-ci se soit façonné une identité qui tenait à la fois de l'artiste professionnel et de l'amateur. Ce faisant, les qualités de l'amateur pouvaient suppléer les défauts de l'artiste professionnel et inversement, lui permettant ainsi de doubler ses chances de reconnaissance dans des milieux artistiques parallèles. Marcenay de Ghuy joua ainsi alternativement sur ces deux plans lorsqu'il se présenta aux portes de l'Académie royale (1761), de la Communauté et Académie de Saint-Luc (1762) et enfin de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen (1764).

67 Archives départementales de la Côte d'Or, minutes Debouvand à Arnay-le-Duc, 22 mai 1745.

68 Antoine de Marcenay de Ghuy, « Avertissement », dans *Idée de la gravure*, Paris 1764.

69 AN, 392AP/1, f°80–81, lettre de Lépicié à Vandières en 1752 (la miniature n'a pas été identifiée).

70 Ibid.

L'identité des artistes admis à l'Académie royale est documentée, mais rares sont les mentions de ceux qui furent refusés. De façon exceptionnelle, le *Journal* de Johann Georg Wille rappelle comment la candidature de son ami Marcenay de Ghuy fut rejetée en 1761 alors qu'il était âgé d'environ 37 ans :

> J'ay fait mes visites aux officiers et membres de l'Académie royale ayant voix, pour les prier de m'accorder leurs suffrages lorsque je présenterai le portrait de M. le marquis de Marigny, que j'ay gravé pour ma réception. Ces prières sont d'usage. M. de Marcenay m'accompagna et fit ces visites avec moi et prières pour des suffrages aux mêmes personnes ; car il désire être agréé le jour que j'espère être reçu, qui sera vendredy prochain 24 de ce mois, jour de l'assemblée. Il aura quatre tableaux à montrer.
> [...] je fus reçu à l'académie royale de peinture et de sculpture d'une voix unanime, et j'ay pris séance après avoir prêté le serment et avoir remercié la compagnie. M. Briard, peintre d'histoire, fut agréé. M. de Marcenay, n'ayant pas le nombre de voix pour lui qu'il lui auroit fallu, fut refusé[71].

La raison de ce refus n'est pas précisée. On peut supposer que le talent de l'artiste fut jugé trop faible, à moins que son autodidaxie ou son positionnement ambigu dans l'espace de l'art aient rebuté les académiciens.

Après cet échec, Marcenay de Ghuy s'affilia en 1762 à la Communauté et Académie de Saint-Luc, qui était alors l'institution rivale de l'Académie royale à Paris. D'après Cochin, il était animé par un esprit de vengeance et de revanche sociale :

> Les raisons secrettes de [la] prétention des maîtres, que M. le Mis de Voyer ignore ou veut ignorer, c'est que M. de Marcenay, peintre, qui ne manque ni d'esprit, ni d'astuce, s'est trouvé dans le cas d'être refusé à l'Académie royale, qui ne lui a pas trouvé assés de talens. Irrité de ce refus qu'il croit très injuste, il tente tous les moyens d'élever la maîtrise de Saint-Luc, où il s'est trouvé forcé d'entrer, et de la mettre au pair de l'Académie royale ; c'est lui qui inspire aux maîtres ces idées de vanité pour satisfaire ou consoler la sienne[72].

Une partie des artistes souffraient d'être confondus avec les autres maîtres alors qu'ils jouissaient d'une place valorisante dans la société depuis la Renaissance. Selon Cochin, Marcenay de Ghuy œuvrait donc en faveur de l'académisation de la Communauté pour ennoblir son statut.

---

71 Johann Georg Wille, *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi*, éd. par Georges Duplessis, 2 vol., t. 1, Paris 1857, p. 174–175.

72 Furcy-Raynaud, 1903 (note 27), p. 287 : lettre de Cochin à Marigny, 8 octobre 1763.

Marcenay de Ghuy s'était présenté à l'Académie royale en qualité d'artiste, mais il prit soin de se faire recevoir comme amateur chez sa rivale. Le texte de Wille précédemment cité nous apprend en effet qu'il avait « quatre tableaux à montrer » à l'Académie royale, ce qui prouve qu'il y postula comme artiste professionnel. Peut-être que ce choix fut aussi motivé par l'absence de *numerus clausus* dans cette catégorie, alors que le nombre des amateurs était limité. En revanche, Marcenay de Ghuy intégra le rang des « honoraires associés libres » de la Communauté et Académie de Saint-Luc[73]. Il est le seul peintre à avoir occupé une place d'amateur dans l'histoire de l'institution. Il était donc en mesure de négocier un statut plus prestigieux que les autres artistes qui, à l'instar de Courrège ou Clermont, étaient de simples maîtres.

La difficulté à réformer la Communauté pour séparer plus nettement ses membres liés aux beaux-arts (artistes et amateurs) des maîtres de métiers, poussa sans doute Marcenay de Ghuy à chercher un meilleur statut dans une véritable académie. En 1764, soit trois ans après son échec à l'Académie royale, il écrivit au secrétaire de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen pour solliciter « une place d'associé dans l'académie »[74]. L'artiste appartenait au cercle amical de Wille, lui-même associé de l'Académie de Rouen depuis 1756. En outre, à l'instar de Jean-Baptiste Descamps, directeur de l'école locale de dessin (affiliée à l'Académie de Rouen) et auteur de *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois* (1753–1764), Marcenay de Ghuy s'intéressait vivement à la production des écoles du Nord, qu'il collectionnait et qu'il interprétait dans ses propres estampes[75]. Le choix de Rouen pouvait donc s'expliquer par l'existence d'appuis et d'intérêts communs.

Comme l'a souligné Fabienne Sartre dans le cas de Toulouse, l'obtention d'un titre de correspondant ou d'associé permettait de travailler à Paris tout en développant un réseau ou une clientèle en province[76]. Par exemple, à la différence du maître peintre Courrège qui quitta Paris pour l'Académie de Bordeaux, le portraitiste André Pujos (1730–1788), aussi membre de la Communauté de Paris, trouva un compromis intéressant en se faisant admettre comme « associé honoraire » de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture & Architecture de Toulouse[77]. Ce principe d'une double implantation intéressa peut-être Marcenay de Ghuy.

---

73 Guiffrey, 1872 (note 22), p. 116.

74 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 244 : lettre de Marcenay de Ghuy à Charles-Nicolas Maillet du Boullay, 12 janvier 1764.

75 François-Léandre Regnault-Delalande, Notice de tableaux, dessins, estampes en feuilles et planches gravées, Après le décès de M. de Marcenay de Guy, Peintre et Graveur, ci-devant Ecuyer, Correspondant, pour les Belles-Lettres, de l'Académie Royale de Rouen, et Honoraire de celle de Saint-Luc, sur les lieux, dans sa Maison, rue du Gindre, n°3, au coin de celle du Vieux Colombier, faubourg Saint-Germain, Paris 1811 (Lugt 8037).

76 Fabienne Sartre, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/sartre-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

77 Le Brun, 1777 (note 4), p. 105.

4 Antoine de Marcenay de Ghuy, *Portrait de Maximilien de Béthune, duc de Sully*, 1763, gravure à l'eau-forte, 13 × 8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, cote EF-27-FOL

La correspondance de Marcenay de Ghuy révèle un personnage pugnace[78]. Il demanda d'abord à être « associé » à l'Académie de Rouen[79] et, pour faire valoir cette prétention, il envoya à son interlocuteur une estampe qu'il avait gravé représentant Sully (fig. 4)[80]. Au lieu de mettre en avant son talent de graveur comme cela était l'usage en pareille circonstance, sa lettre souligne la vertu du modèle représenté. Ce discours met en avant l'importance de la figure au détriment de l'objet, comme si la vertu de

78 La correspondance a été transcrite dans Henry-Gobet, 2007, annexe I : cinq lettres de Marcenay sont conservées, mais pas celles de son interlocuteur.

79 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 244 : lettre de Marcenay de Ghuy à Charles-Nicolas Maillet du Boullay, 12 janvier 1764 ; lettre 245 entre les mêmes, 30 janvier 1764.

80 Antoine de Marcenay de Ghuy, *Portrait de Sully*, 1763, gravure à l'eau-forte, bnf, EF-27-FOL.

l'aspirant comptait plus que son talent artistique. Ce faisant, la demande paraît davantage caractériser un amateur qu'un artiste. L'identité professionnelle de Marcenay de Ghuy était ambiguë : comme l'abbé de Saint-Non, son statut d'amateur désintéressé ne l'empêchait pas de vendre ses estampes. Par exemple, son *Sully* était vendu 2 livres 8 sols chez l'ami Wille.

La mise en retrait de son identité d'artiste était peut-être aussi l'aveu d'un talent discutable. Outre des facilités de transport, l'envoi d'une estampe plutôt qu'une peinture pourrait s'expliquer par l'insuccès de ses tableaux. Ainsi, une dizaine d'années après le refus de l'Académie royale, des marchands de tableaux, en Hollande comme à Paris, se plaignaient que ses peintures étaient difficiles à vendre[81].

La réponse du secrétaire de l'Académie de Rouen n'est pas connue. Nous pouvons néanmoins déduire de la lettre que lui adressa ensuite Marcenay de Ghuy qu'aucune place d'associé n'était libre[82]. En réalité, le nombre des associés de l'Académie de Rouen n'était plus limité à cette époque[83] ; il semble donc que le secrétaire ait voulu écarter un personnage qui, n'étant pas de l'Académie royale, était jugé inutile ou inapproprié.

Marcenay de Ghuy insista néanmoins auprès du secrétaire de l'Académie de Rouen pour obtenir un titre académique : il mit à nouveau en balance sa propre vertu (en prenant toujours Sully pour modèle) avec la perfection dans les arts qu'il compare à un « phantome qui desja n'est plus qu'un point dans l'horison »[84]. Sans se décourager, il fit alors la demande suivante :

> Vous y mettriés le comble si n'y ayant point de place d'associé regnicole vacante, vous vouliez vous employez pour m'en faire accorder une de surnuméraire, afin que je puisse me regarder, au moment ou l'academie prononcera en ma faveur, comme un de ses membres[85].

81 La correspondance de Karoline Luise de Baden est accessible sur le site du projet *Karoline Luise von Baden. Kunst und Korrespondenz*, URL : https://www.karoline-luise.la-bw.de/projekt.php [dernier accès : 16.02.2023] ; Dans une lettre que le marchand de tableaux Johann Goll von Frankenstein adressa à la Margrave le 1er novembre 1768, il explique qu'il n'a pu vendre en Hollande tous les tableaux qu'elle lui a confiés : « J'ay pourtant trouvé une bonne occasion d'envoyer le Claude Loraine & les 2 Marcenay à Paris & j'espère que Votre Majesté l'approuvera, car effectivement, ces 3 pièces n'etant point du goût de ce Païs, n'auroient absolument rien rapporté icÿ ». Le marchand hollandais informe alors son interlocutrice qu'il les a confiés au marchand parisien François Boileau, qui séjournait alors à Amsterdam, pour les revendre plus chers à Paris ; Archives générales des terres de Karlsruhe, FA 5 A Corr 34, 39. Dans une lettre du 15 août 1769, Goll von Frankenstein informe la Margrave que Boileau n'a pas réussi à les vendre : « a l'égard des deux Marcenai, M. Boisleau dit que personne n'en veut, mais qu'il tachera de s'en défaire au mieux possible », ibid., FA 5 A Corr 34, 105.

82 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 245 déjà citée.

83 Ibid., p. 103.

84 Ibid., annexe I, lettre 245 déjà citée.

85 Ibid.

5 Antoine de Marcenay de Ghuy, *Autoportrait*, après 1776 ?, gravure à l'eau-forte, 30 × 22 cm, collection particulière

Le secrétaire de l'Académie de Rouen se résigna apparemment à le présenter dans la classe des beaux-arts, mais Marcenay de Ghuy refusa finalement cette place et demanda plutôt le « titre d'associé regnicole dans celle des belles lettres » ou bien, à défaut, celui de « correspondant » dans cette même classe[86]. On peut supposer que ce revirement était lié à la crainte d'être à nouveau refusé par des artistes ; du reste, ce choix lui permettait de passer pour un amateur des arts et des lettres tandis que l'appartenance à la classe des beaux-arts aurait renforcé son statut d'artiste professionnel qui semblait parfois l'embarrasser.

86 Ibid., annexe I, lettre 247 : lettre de Marcenay de Ghuy à Charles-Nicolas Maillet du Boullay, 12 février 1764.

Étonnamment, Marcenay de Ghuy ne cultivait guère la littérature : à cette date, il n'avait publié qu'une « Idée de la Gravure »[87]. Son principal titre de gloire, que rappelle encore sa correspondance avec le secrétaire de l'Académie de Rouen, était que l'*Encyclopédie* avait plagié cet essai[88]. Il obtint enfin le titre qu'il sollicitait, envoya le *Portrait d'Henri IV*, qu'il venait de graver, à l'Académie et à son secrétaire en guise de remerciement et s'engagea à cultiver les belles-lettres[89]. Le nouveau correspondant y travailla dans les mois qui suivirent : il réédita son *Idée de la Gravure*[90] et informa l'Académie de Rouen qu'il allait lui soumettre un « discour sur le clair obscur »[91], mais celui-ci ne fut pas publié et la correspondance s'arrête ici.

Le portrait que Marcenay de Ghuy fit de lui-même pendant la négociation avec Rouen met en scène cette double ambition vis-à-vis des belles-lettres et des beaux-arts, la réunion des deux incarnant peut-être à ses yeux la figure d'un artiste/amateur accompli (fig. 5). À l'instar des dispositifs visuels rendus célèbres par l'École de Leyde, qu'il admirait, Marcenay de Ghuy se représenta en buste derrière une fenêtre sur le parapet de laquelle est posé un livre[92]. En dessous de celui-ci, des festons d'abondance encadrent une niche où se trouve l'urne de l'immortalité aux armes de sa famille ; au-dessus de celle-ci se croisent allégoriquement la plume de l'homme de lettres avec le pinceau et la canne d'appui du peintre (rien pour le graveur, sinon l'œuvre elle-même). Marcenay de Ghuy pose de trois-quarts face dans un costume contemporain qui ne correspond pas aux stéréotypes de l'artiste, de l'amateur ou de l'homme de condition. Il fixe le spectateur avec une expression distante et fermée, coiffé d'une petite perruque à bourse et négligemment vêtu d'un habit sans ornement.

La transcription de cette figure sociale complexe passait aussi par d'autres médias. L'année de son admission à l'Académie de Rouen, il publia, sous un titre pompeux, le *Catalogue des estampes qui forment l'œuvre de M. de Marcenay de Ghuy, Écuyer, Peintre & Graveur, Correspondant pour les Belles-Lettres de l'Académie royale de Rouen &*

87 *Mercure de France*, 1756, p. 193 et sq.

88 Antoine de Marcenay de Ghuy, « Dénonciation d'un plagiat », dans *L'Année littéraire* 2, 1759, p. 3–22 : il y démontre que son *Idée de la Gravure* a été plagiée dans l'*Encyclopédie* (« graveur ») sous la signature de « M. le chevalier de Jaucourt » en 1757.

89 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettres 249 et 250 : lettres de Marcenay de Ghuy à Charles-Nicolas Maillet du Boullay, 26 février 1764 et 27 mars 1764.

90 Antoine de Marcenay de Ghuy, *L'Idée de la Gravure Par M. De M****, Paris 1764, 16 pages. Le registre des permissions tacites (bnf, ms. fr. 21991, n° 243) mentionne une permission accordée le 1er juin 1764 à « M. de Marcenay pour un ouvrage intitulé *Réflexions sur la gravure* ».

91 Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 263 : lettre de Marcenay de Ghuy à Charles-Nicolas Maillet du Boullay, 8 décembre 1764.

92 Comme il s'en flatta lui-même dans une lettre adressée au secrétaire de l'Académie de Rouen ; Henry-Gobet, 2007 (note 5), annexe I, lettre 263 : « [...] Je lis beaucoup comme vous le remarqués très bien, et l'histoire forme l'objet de mon etude par plusieurs raisons [...] »), Marcenay avait environ 550 ouvrages dans sa bibliothèque d'après l'inventaire de ses biens mobiliers (AN, MC/ET/LVII/676, 1er avril 1811 et jours suivants.

Honoraire de celle de Saint-Luc (1764, A Paris, chez l'auteur… et chez M. Wille). En réalité, le lien avec Rouen se limitait à un titre (celui de membre correspondant) derrière lequel aucune relation académique réelle n'a été trouvée[93]. Pourtant, Marcenay de Ghuy fut actif en tant qu'artiste jusqu'à 1778 et en tant qu'amateur, quoique de façon discrète, jusqu'à sa mort en 1811[94].

L'Académie de Rouen fut sans doute un lot de consolation après avoir souffert un refus de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et un déclassement dans une institution hybride telle que la Communauté et Académie de Saint-Luc. Cela étant, l'Académie de Rouen était aussi un type d'organisation absent de la capitale : à l'instar de seize autres académies provinciales, celle de Rouen avait une orientation encyclopédique puisqu'elle réunissait à la fois les sciences, lettres et arts[95]. À cet égard, elle traduisait institutionnellement les aspirations intellectuelles de Marcenay de Ghuy, dont la formation et la carrière marquèrent une rupture précoce avec les modes traditionnels d'organisation de l'activité artistique[96].

De telles relations académiques à distance (associés, correspondants) étaient cependant rares. Elles concernaient seulement 26 peintres actifs à Paris en dehors de l'Académie royale sur les 800 recensés (3%) dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle[97]. Cette impression est peut-être due à la nature des sources dépouillées (livrets et comptes rendus d'expositions parisiennes, presse et almanachs principalement destinés au lectorat parisien). En mobilisant une seule et même source (l'*Almanach des artistes* de 1777), nous observons malgré tout que les artistes actifs hors de l'Académie royale ayant un lien officiel avec une école provinciale sont deux fois moins nombreux (3%) que les membres de l'Académie royale (7%)[98].

---

93 Louis Morand, *Antoine de Marcenay de Ghuy : peintre et graveur (1724–1811)*, Paris 1901, (note 1) p. 8, « Les archives de cette institution ne contiennent aucun autre renseignement sur Marcenay que son inscription au tableau des sociétaires pour l'année 1770 : *de Marcenay, peintre à Paris* ».

94 Le catalogue de sa vente après décès, publié par Regnault-Delalande à Paris en 1811, mentionne encore ses titres académiques (« *Correspondant, pour les Belles-Lettres, de l'Académie Royale de Rouen, et Honoraire de celle de Saint-Luc* »).

95 Daniel Roche, *Les Républicains des lettres. Gens de culture et lumières au XVIII[e] siècle*, Paris 1989, p. 174.

96 En 1776–1778, une réforme importante donna lieu au premier statut universel de l'artiste. Dès lors, il devint possible d'exercer publiquement une activité artistique sans être maître peintre de la Communauté ou membre de l'Académie royale. Cette conception de la profession d'artiste fut précocement expérimentée par Marcenay de Ghuy qui, tout en cherchant des appuis académiques, mena sa propre carrière en marge des institutions. Son cas est à rapprocher de celui des « artistes libres » dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, puis des « indépendants » au siècle suivant ; Tauziède-Espariat, 2021 (note 6), chapitre 2.

97 Ibid.

98 Le Brun, 1777 (note 4), p. 94–117 : André Pujos, peintre en miniature « Associé Honoraire de l'Académie Royale de Peinture, Sculpture & Architecture de Toulouse » (p. 105) ; Antoine de Marcenay de Ghuy, peintre et graveur « de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen » (p. 111) ; Henry, peintre en miniature « de l'Académie de Bordeaux » (p. 113) ; Noël Le Mire, graveur « de l'Académie Royale des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen » (p. 114). Il s'agit donc de 4 artistes sur les

Du point de vue de Paris, peu d'artistes chevronnés profitèrent des débouchés offerts par l'expansion des écoles de dessin tout au long du XVIII[e] siècle. Sous cet angle, les carrières de Courrège, Clermont et Marcenay de Ghuy constituent donc des cas isolés. Ce constat est difficile à interpréter hors de l'Académie royale, où le statut des artistes était parfois perçu comme peu valorisant et où la reconnaissance était plus difficile à obtenir. Cette contradiction apparente traduit sans doute un changement de paradigme dans la représentation de l'ascension sociale de l'artiste. Alors que la carrière académique s'était imposée comme un modèle de réussite à partir du milieu du XVII[e] siècle, la reconnaissance du public, sous forme d'expositions et de ventes publiques médiatisées par l'écrit, devint manifestement un facteur décisif en faveur de Paris au cours du siècle suivant. Autrement dit, le marché de l'art parisien serait comme étant plus attractif qu'une carrière dans une école de province.

Pour autant, ce premier constat doit être nuancé selon le lieu d'observation. Du point de vue de la province, les institutions provinciales accueillaient des artistes de Paris. Étant donné qu'il y avait moins d'institutions que d'artistes à embaucher, l'impression d'une attractivité s'en trouve accrue – quand bien même cela reste minoritaire du point de vue de Paris.

Conciliant ces deux observations, le cas des anciens élèves de l'Académie royale montre que de jeunes artistes furent attirés par les écoles provinciales. Formés dans une institution qui défendait la suprématie du modèle académique et sans doute confrontés à un marché parisien de plus en plus compétitif, ils jouèrent un rôle important dans le développement des écoles provinciales de dessin : 30% des écoles furent fondées par eux[99] et plus de la moitié des professeurs provinciaux avaient suivi les leçons de l'Académie royale à Paris[100]. Le choix de la province (dont ils étaient souvent originaires) s'explique aussi par la raréfaction des postes académiques à Paris depuis la suppression de l'Académie de Saint-Luc en 1776. Pour de jeunes artistes attachés au modèle académique, les places provinciales présentaient donc de réels avantages (appointements, relative autonomie, pou-

158 cités, soit moins de 3%. L'almanach de l'abbé Le Brun est un document précieux car il est le seul à réunir des informations sur les artistes vivants, membres ou non de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, à Paris comme en province. Mais il s'agit aussi d'un document lacunaire. Par exemple, il fait l'impasse sur le lien officiel qui existait entre l'Académie des Sciences, Belles-Lettres & Arts de Rouen et plusieurs artistes contemporains, qu'ils aient été membres de l'Académie royale (M.-F. Dandré-Bardon, J.-Ph. Le Bas, J. G. Wille père, J.-B. Pigalle) ou non (C. Eisen). Si les connexions Paris-province étaient donc plus nombreuses que ne l'indique cet almanach, l'investissement plus important des membres de l'Académie royale est néanmoins confirmé.

99 Lahalle, 2006 (note 3), p. 70–72 : à l'exclusion de Bachelier qui fonda une école de dessin à Paris, mais en ajoutant Quentin de La Tour (que l'auteure place dans la catégorie des amateurs) aux douze anciens élèves de l'Académie royale recensés dans cette étude, le total des initiateurs liés à l'Académie royale est de 13 artistes (majoritairement des peintres) pour les 48 écoles étudiées.

100 Calcul d'après Lahalle, 2006 (note 3), tableau 16, p. 190–200 : 44 (anciens élèves de l'Académie royale) / 80 (professeurs de dessin recensés) × 100 = 55%. Les autres professeurs ayant principalement été formés localement, et peut-être à Paris. Dans ce dernier cas, les contrats d'apprentissage sont rares et les registres d'écoliers de l'Académie de Saint-Luc ont disparu : il est donc impossible de connaître l'identité des élèves formés à Paris hors de l'école de l'Académie royale.

voir local, prestige, *etc.*). Par ailleurs, comme le rappelle la difficile négociation de Ferrand de Monthelon qui dut céder sa collection à Reims pour obtenir une place de professeur, les écoles provinciales préféraient sans doute recruter des enseignants qui avaient reçu une certification de l'Académie royale. En tant qu'anciens élèves, ils étaient susceptibles d'intervenir auprès de personnages influents (notamment le directeur des Bâtiments ou le Premier peintre) et de protéger les élèves formés par l'école lorsqu'ils poursuivaient leur carrière à Paris. Par conséquent, le désintérêt du milieu extra-académique vis-à-vis des écoles provinciales de dessin précédemment observé était sans doute réciproque[101].

Une prosopographie détaillée des artistes liés à chaque école permettrait de vérifier ces premiers résultats et de mesurer plus finement l'apport culturel des mobilités depuis Paris mais aussi de la province vers Paris (ainsi que dans les connexions interrégionales et avec l'étranger). On a beaucoup répété que la fondation de l'Académie royale au milieu du XVIIe siècle avait vidé les provinces de leurs artistes. Or, les travaux suscités par le programme ACA-RES contribuent à nuancer cette idée qui, jusque-là, dominait l'historiographie : le développement des écoles provinciales de dessin au XVIIIe siècle, nourri par des transferts d'individus et de savoirs, dynamisa vraisemblablement la vie artistique locale[102].

101 Il serait intéressant de comparer les liens d'autres acteurs (hommes de lettres, scientifiques…) avec les sociétés savantes provinciales.

102 Voir les comptes rendus de la première journée d'étude d'ACA-RES sur les personnalités et ceux de la deuxième journée d'étude sur les mobilités.

Frontispice page 148 : Antoine de Marcenay de Ghuy, *Autoportrait*, après 1776 ?, gravure à l'eau-forte, 30 × 22 cm, collection particulière (détail, voir page 167, fig. 5)

Enseignement du dessin et perspectives transnationales : réflexions à partir du cas de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)

Gaëtane Maës
Université de Lille, IRHiS-UMR 8529

> Étudiant l'art du passé et rencontrant les artistes de notre temps, je fus frappé par le contraste entre les deux époques quant à leur statut social. Peu à peu, l'idée me vint que l'histoire de l'art pouvait être appréhendée non pas tant en fonction de l'évolution des styles qu'en fonction des rapports existant entre l'artiste et son environnement.

Par ces mots écrits en 1940 dans la préface de son livre *Academies of Art, Past and Present*[1], Nikolaus Pevsner (1902–1983) évoque plusieurs choses justifiant à mes yeux l'intérêt de relire son texte aujourd'hui. Alors que plus de trois quarts de siècle se sont écoulés depuis la parution de l'ouvrage et qu'une partie de son contenu documentaire sur les académies est dépassée, deux principes méthodologiques primordiaux restent d'actualité : la nécessité de comparer les contextes et celle de prendre en compte des critères multiples pour étudier la production artistique d'une époque. À partir de là, Pevsner a élaboré une vaste synthèse qui n'hésitait pas à envisager l'histoire des académies d'art dans l'ensemble de l'Europe et sur le temps long s'étirant de la Renaissance au XX^{e} siècle. Cette ambition demeure le point fort du livre et en même temps son point faible. L'amplitude du sujet a en effet entraîné des oublis et des erreurs inévitables, mais elle fait également l'intérêt de l'ouvrage qui n'a jamais été remplacé, et à ce titre, il demeure une source de réflexion pour certains chercheurs dont je fais partie[2]. Relire Pevsner en regard des travaux actuels me servira en effet à montrer quelles

1 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940. Traduction française par J.-J. Bretou : Paris 1999, p. 31.

2 Pour les interactions entre l'artiste et la société, voir aussi : Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris 2010 (1^{e} édition en anglais : Berkeley 1982) ; Martin Warnke, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne*, Paris 1989 (1^{e} édition en allemand : Cologne 1985) ; Alan Bowness, *The conditions of success:*

Gaëtane Maës, « Enseignement du dessin et perspectives transnationales : réflexions à partir du cas de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791) », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 173–185, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18978

pistes explorées – ou négligées – par l'auteur seraient les plus porteuses de renouvellement sur la question des académies, et plus largement sur l'enseignement du dessin et son rapport aux arts et aux manufactures dans l'Europe des Temps modernes.

Alors que des travaux récents nous apportent une connaissance élargie des établissements d'enseignement dans la France des Lumières[3], il me semble que revenir à l'échelle de leurs principaux acteurs – comme l'a fait le programme ACA-RES entre 2016 et 2021 – permet de croiser trois notions primordiales pour élargir la connaissance du sujet : les circulations géographiques, les réseaux et l'écrit[4]. Dans la mesure où la plupart des institutions ont été fondées et dirigées par des individus qui, volontairement ou pas, y ont imposé leur marque personnelle, il semble en effet intéressant de mieux prendre en compte leur parcours et leur mode de pensée. Afin de rester dans les limites de cet article, je m'en tiendrai au cas exemplaire de Jean-Baptiste Descamps, fondateur d'une des écoles de dessin les plus importantes dans la France du XVIII[e] siècle en dehors de celles de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et de l'Académie de Saint-Luc[5].

how the modern artist rises to fame, London 1989 ; Oskar Bätschmann, *The Artist and the Modern World: the conflict between market and self-expression*, Cologne 1997.

3 Arthur Birembaut, « Les écoles gratuites de dessin », dans René Taton (éd.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII[e] siècle*, Paris 1986, p. 441–476 ; Anton W. A. Boschloo et al. (ed.), *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, La Haye 1989 [*Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1986-1987] ; Reed Benhamou, « Public and private art education in France, 1648-1793 », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 308, 1993, p. 1–182 ; Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850)*, Paris 2003 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII[e] siècle. Entre Arts Libéraux et Arts Mécaniques*, Rennes 2006 ; Audrey Millet, *Les dessinateurs de fabrique en France, XVIII[e]–XIX[e] siècles*, thèse inédite, Université Paris VIII, 2015. Voir aussi les travaux accessibles sur le site du programme dans la rubrique « Publications », URL : https://acares.hypotheses.org/ [dernier accès : 16.02.2023].

4 Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-roffidal-2017-1.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; Id., « Mobilité des artistes, dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/perrin-khelissa-roffidal-2018.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; Id., « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », dans *Perspective* 1, 2019, URL : http://journals.openedition.org/perspective/13613 [dernier accès : 16.02.2023].

5 Sur ces deux institutions, je ne citerai que les synthèses les plus récentes : Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Genève 2012 ; Bruno Guilois, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse inédite, Université Paris IV-Sorbonne, 2019.

Circulations et réseaux

Si le sujet des académies a toujours suscité de nombreuses publications, ces dernières ont souvent l'aspect de monographies locales qui rendent l'ouvrage de Pevsner encore plus exceptionnel par l'amplitude de son sujet. Celui-ci est néanmoins resté tributaire des travaux disponibles dont une bonne partie avait été publiée au XIX^e^ siècle par les sociétés savantes avec un sens aigu de l'érudition documentaire propre à cette époque. Dans ce contexte, tout en s'intéressant à toutes sortes de cités, Pevsner ne remet pas en question la priorité donnée aux capitales. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que les travaux sur les notions de centre et de périphérie élaborées par des auteurs tels que Enrico Castelnuovo (1929–2014) ou Carlo Ginzburg (1939–) ont contribué à ébranler une histoire de l'art essentiellement fondée sur les grandes métropoles[6]. Il s'agissait d'un progrès notable dans la discipline qui s'intéressait alors à des villes de tailles diversifiées en montrant que leur importance dans l'espace géographique avait pu varier au cours du temps de manière significative[7]. Cet élargissement du champ d'étude vers les « provinces » me paraît néanmoins insuffisant s'il n'est pas complété par un effort pour envisager l'histoire des académies – et plus largement l'histoire de l'art – de manière transnationale. Pourquoi est-ce si nécessaire ?

Pour répondre à cette question, il faut revenir sur l'histoire des académies telle qu'elle a été synthétisée par Pevsner. Ce dernier a été un des premiers à mettre en évidence le lien existant entre la multiplication des écoles de dessin dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle et le développement des manufactures[8]. Là encore, ce phénomène a été l'objet de travaux récents et du programme ACA-RES qui ont conduit à porter un regard neuf sur les textes ayant montré la nécessité de former les ouvriers des manufactures sur une grande échelle. Pour le XVIII^e^ siècle, la plupart de ces écrits se situent dans la décennie 1740 et parmi les plus importants figure celui qu'Antoine Ferrand de Monthelon (1686–1752) a publié en mars 1746 dans le *Mercure de France* sous le titre de « Projet pour l'établissement d'Écoles gratuites de Dessein »[9]. Selon l'auteur, le dessin ferait d'« excellens ouvriers » des enfants pauvres voués à l'oisiveté entre l'enseignement primaire assuré par les écoles charitables jusque l'âge de dix ans et leur placement en apprentissage quelques années plus tard. Afin de susciter des souscriptions pour la création de ce type d'école, Ferrand de Monthelon n'oublie pas de préciser que « la nouveauté des modes qu'ils inventeroient,

6 Olivier Bonfait, « Périphérie *versus* centre, ou problématiques de domination symbolique. L'essai d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg », dans Neil McWilliam, Constance Moreteau et Johanne Lamoureux (éd.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, 2 vol., t. II, Dijon 2016, p. 217–225.

7 Pascal Griener, « Pour une histoire régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode », dans *Studiolo 6*, 2008, p. 13–16. Pour l'histoire culturelle, voir l'ouvrage séminal de Daniel Roche : *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux (1680-1789)*, Paris 1978.

8 Voir son chapitre 4 intitulé « Le retour à l'antique, le mercantilisme et les académies d'art » [Pevsner, 1999 (note 1), p. 129–160].

9 Antoine Ferrand de Monthelon, « Projet pour l'établissement d'Écoles gratuites de Dessein », dans *Mercure de France*, mars 1746, p. 67–74.

jointe à l'excellence du travail, feroit estimer & rechercher leurs ouvrages tant au dedans qu'au dehors du Royaume, ce qui rendroit le commerce plus florissant »[10].

Dans le contexte de la France où la centralisation a été effective dès le XVI[e] siècle, cette prise en compte de l'utilité du dessin et de son enseignement au service des manufactures a souvent été associée à l'École gratuite ouverte à Paris en 1766 par Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), suggérant ainsi que l'innovation ne pouvait venir que de la capitale[11]. Il ne s'agit pas ici de remettre en cause l'importance cruciale de l'École de Bachelier, mais d'interroger le présupposé d'une dépendance totale et systématique de la province vis-à-vis de la capitale comme l'affirmait notamment Jean Locquin[12]. Il s'avère en effet que les principes d'un enseignement à vocation plurielle du dessin ont été mis en œuvre dès les années 1740 – soit plus de vingt ans plus tôt – dans l'école de dessin ouverte à Rouen par le peintre flamand Jean-Baptiste Descamps (fig. 1)[13]. Dès la parution de l'article de Ferrand de Monthelon en 1746, Descamps s'est d'ailleurs empressé de publier une réponse montrant l'antériorité de son enseignement sous la forme d'une brochure intitulée *Projet pour l'établissement solide à Rouen d'une école gratuite de dessin*[14]. Son contenu correspondait à une conférence donnée à l'Académie des Sciences et Belles Lettres de Rouen et visait à exposer un projet concret illustrant une expérience initiée plusieurs années auparavant afin de mieux souligner le contraste avec l'école imaginée sur le papier par Ferrand. Le périodique *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matières du tems*, qui reproduit et commente le texte de Ferrand de Monthelon en avril 1748, ne manque pas de souligner cette différence car le rédacteur anonyme termine son texte par la présentation détaillée de l'École de Rouen. On y lit ceci :

10 Ibid., p. 70.

11 Ulrich Leben, « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815) », dans *Jean-Jacques Bachelier (1724–1806). Peintre du Roi et de Madame de Pompadour* éd. par Hélène Mouradian et al., cat. exp. Versailles, musée Lambinet, Paris 1999, p. 76–85 ; Ulrich Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004. Selon Ulrich Leben (2004, p. 23–29), Bachelier aurait conçu son projet à partir de l'école des Gobelins réouverte en 1730, mais en s'inspirant également d'exemples irlandais et anglais comme l'école ouverte à Londres par William Shippley entre 1753 et 1758. L'auteur n'apporte cependant pas d'élément concret pour appuyer son propos. Pour de nouveaux éléments sur Bachelier, voir : Anne Perrin Khelissa, « Grands artistes au service des arts 'mineurs'. Comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires », dans Aziza Gril-Mariotte (éd.), *L'artiste et l'objet : la création dans les arts décoratifs (XVIII[e]–XX[e] siècle)*, Rennes 2018, p. 27–39.

12 Jean Locquin, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785* [1912], 2[e] édition, Paris 1978. Dans le chapitre consacré aux écoles de province (p. 115–136), Jean Locquin commence par admettre leur grande diversité pour néanmoins conclure que « de toute façon, la Province est tributaire de Paris » (p. 136).

13 Sur cette école, voir : Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII[e] siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris I, 2007 ; Frédéric Morvan-Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII[e] siècle*, thèse inédite, Université de Paris VIII, 2010.

14 Jean-Baptiste Descamps, *Projet pour l'établissement solide à Rouen d'une école gratuite de dessin*, Rouen, s.d. [1746].

> Dans le même temps que M. Ferrand publioit son projet pour Paris, c'est à dire en 1746, M. Descamps, Peintre et membre de l'Académie des Sciences & Belles-Lettres établie à Rouen, pensoit à faire dans cette dernière ville un établissement tout pareil. Il y avoit déjà six ans qu'il y avoit formé une École publique de Dessein[15].

Après avoir d'abord fonctionné sur des fonds privés souscrits auprès des notables durant ses premières années, l'École de dessin de Rouen avait rencontré un succès rapide couronné par son rattachement à l'Académie de Rouen en 1746. Cette réussite était en partie due à l'organisation de l'enseignement qui avait une vocation utilitaire et pluraliste dès l'origine, comme le rappelle Descamps :

> Où peut être mieux placée une École de dessein que dans un Pays rempli de Manufactures, & animé par toutes les espèces de Commerce ? Le dessein est nécessaire, non seulement pour tous les Arts, mais pour toutes les professions. Il n'y a presque point d'Artisans qui ne puissent trouver dans cette science des moyens d'exercer son métier d'une manière plus parfaite, plus régulière et plus lucrative : c'est donc le service le plus important qu'on leur puisse rendre, que de donner à nos Enfans, dans cette partie, des Instructions gratuites et suffisantes[16].

En l'occurrence, le programme pédagogique combinait des cours de dessin – d'après les Maîtres, d'après la bosse et d'après le modèle vivant – ainsi que des leçons plus pratiques d'anatomie, de perspective et de géométrie pratique comme on le faisait à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et à l'Académie de Saint-Luc[17]. Comme ce sera plus tard le cas à l'École de Bachelier, il leur ajoutait cependant un enseignement d'architecture civile et militaire[18]. En 1750, le succès de l'école est confirmé par l'attribution d'une

15 Anonyme, « Projet d'un établissement d'une École gratuite de Dessein », « Observation sur le mémoire précédent », « Établissement d'une École de Dessein à Rouen », dans *Suite de la Clef, ou Journal historique sur les matieres du tems*, avril 1748, p. 262–274.

16 Descamps, [1746] (note 14), p. 2.

17 Pour l'enseignement des sciences à l'Académie royale, voir Locquin, 1978 (note 12), p. 82–87, et pour celui de l'anatomie, voir Martial Guédron, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745–1815)*, Paris 2003 ; Id., « L'enseignement de l'anatomie artistique en France et la question de la dissection (XVIII^{e}–XIX^{e} siècles) », dans *Les Cahiers d'Histoire de l'art* 2, automne 2004. Pour l'enseignement à l'Académie de Saint-Luc : « Les élèves ou étudiants fréquentant les cours de l'Académie de Saint-Luc de sa création en 1706 jusqu'au milieu du XVIII^{e} siècle pouvaient donc profiter d'un enseignement solide du dessin : non seulement celui-ci était centré sur la figure humaine, le nu, mais encore l'enseignement de la perspective, de la géométrie, et de l'anatomie. » [Guilois, 2019 (note 5), p. 214].

18 « Outre le Dessein, on donne dans cette École chaque semaine aux jours marqués, une heure avant l'étude du Modèle, des leçons de Géométrie pratique, de Perspective, d'Architecture civile et militaire.

1 Juste Chevillet d'après Jean-Baptiste Descamps, *Portrait de J. B. Descamps, Peintre du Roi*, vers 1764, gravure au burin, 17 × 10,6 cm, collection particulière

pension royale à Descamps le libérant définitivement des aléas des souscriptions privées. Cette reconnaissance officielle validait le fait que l'École gratuite de Rouen était devenue un modèle que de multiples villes françaises cherchaient alors à imiter, certaines allant jusqu'à tenter de débaucher Descamps pour en faire le directeur de leur futur établissement. Selon son fils, il aurait été sollicité pour des conseils ou des fonctions par

M. Le Cat y fait aussi un cours d'Ostéologie & de Myologie, pour procurer la perfection du Dessein. » [Anonyme, 1748 (note 15), p. 273]. Henry-Gobet, 2007 (note 13), chap. 12, p. 246–270.

les villes d'Anvers, Marseille, Lyon, Bordeaux, Nantes, La Rochelle, Reims et Poitiers[19]. Les archives encore conservées à l'Académie de Rouen confirment que Descamps a été consulté pour la plupart des établissements cités et, dans le cas de Reims et d'Anvers, il a effectivement été sollicité pour en prendre la direction. Ses principes pédagogiques se sont par ailleurs propagés à travers un *Discours sur l'utilité des Écoles gratuites de dessin en faveur des métiers* publié en 1767 (fig.2) pour répondre à un concours vraisemblablement lancé par Jean-Jacques Bachelier l'année précédente[20]. Ce texte qui reçoit alors le prix de l'Académie française, est traduit en suédois en 1778 et édité une seconde fois en 1789[21].

Ces faits démontrent qu'à partir de 1750, la pensée pédagogique de Descamps a rencontré un écho inconstestable dans la France entière et au delà, mais pour en expliquer le succès précoce, il me semble nécessaire de revenir sur sa genèse. La plupart des publications qui évoquent Descamps cloisonnent en effet les sources de sa réflexion au périmètre français en occultant ses années de jeunesse en Flandre. Né à Dunkerque en 1715 au sein d'une famille flamande, Descamps avait pourtant acquis sa formation de peintre à Anvers[22]. Il n'émigre en France que vers 1738–1739 – soit déjà âgé de 23 ou 24 ans – afin de trouver des débouchés professionnels plus nombreux que dans les Pays-Bas autrichiens en pleine crise économique. Après un bref séjour à Paris, il s'installe à Rouen vers 1740 grâce à l'appui du parlementaire Pierre-Robert Le Cornier de Cideville (1693–1776), mais il conserve un réseau relationnel très dense en Flandre qu'il considère pleinement comme son pays d'origine[23].

---

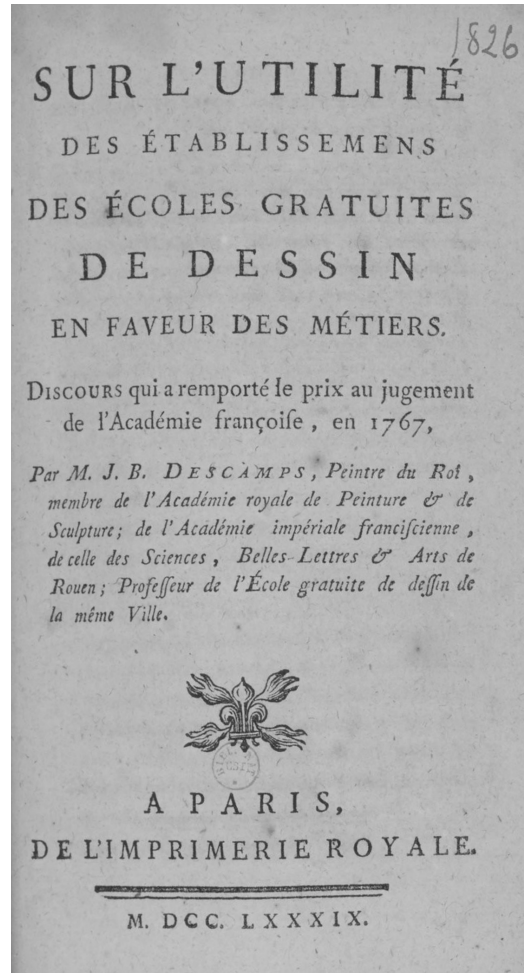
19 « Descamps fut non seulement consulté par les magistrats des villes où ces établissemens eurent lieu depuis la création de son école, mais les artistes, les amateurs et protecteurs des écoles projettés, même de celles qui étoient en activité lui demandairent des renseignemens sur l'organisation, l'entretien, la police, et surtout ce qui étoit capable d'alimenter ce genre d'étude. Parmi les académies anciennement établies, dans la correspondance [de Descamps père], j'ai trouvé, les villes d'Anvers, Marseille. Celles à établir furent Lyon, Bordeaux, Nantes, La Rochelle, Rheims, Poitiers &c. Il refusa plusieurs de ces directions malgré les avantages qui lui furent proposés, tant il étoit attaché aux habitans d'une ville qui lui avoient souvent donné des preuves de leur reconnoissance et de leur estime. » Jean-Baptiste-Marc-Antoine Descamps, *Éloge de Jean-Baptiste Descamps (1806)*, manuscrit présenté à l'Académie de Rouen, 1806, Rouen, Bibliothèque municipale, Archives de l'Académie de Rouen, C30.

20 Aude Henry-Gobet, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : "Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessein" de Jean-Baptiste Descamps (1767) », dans Thomas W. Gaehtgens et al. (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 313–329.

21 Jean-Baptiste Descamps, *Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessin en faveur des métiers, discours qui a remporté le prix au jugement de l'Académie française en 1767*, Paris 1767 ; 2^e édition : Paris 1789. Traduction en suédois par la Société d'Israel Lannér : *Om nyttan af fria teknings-scholor för handtverkerierne. Afhandling, som uti franska academien vunnit priset: af herr J.B. Descamps … Öfversättning från fransyskan*, Stockholm 1778.

22 Sur Descamps, je me permets de renvoyer à mon ouvrage : Gaëtane Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au Siècle des lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715–1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016, p. 28–35. Rappelons en outre qu'à cette époque, le statut de Dunkerque est problématique puisque la ville est tantôt rattachée à la France, tantôt à l'Angleterre.

23 Ce réseau est partiellement connu par la correspondance privée de Descamps dont une partie est conservée à l'Académie de Rouen.



2 Jean-Baptiste Descamps, *Discours sur l'utilité des Écoles gratuites de dessein en faveur des métiers*, Paris 1767

Les travaux récents sur l'école de dessin de Descamps ne tiennent pas compte de ces particularités biographiques pour expliquer ses modes d'enseignement qui auraient exclusivement été inspirés par les institutions parisiennes[24]. Certes, ces modèles ne sont pas à exclure totalement, mais aucun élément tangible ne permet de les justifier contrairement à d'autres établissements moins connus que les sources de l'époque viennent détailler.

Si l'on retourne aux archives et aux documents relatifs aux Pays-Bas autrichiens, on observe en effet que le principe d'un enseignement rendu gratuit par la souscription des notables et le soutien de la municipalité, ainsi que celui de la diversité des cours pour répondre à des besoins distincts – deux éléments que Descamps a mis en place à son arrivée à Rouen – sont ceux appliqués à une école de dessin qu'il a bien connue grâce à son

24 F. Morvan-Becker y voit principalement l'influence des écoles des manufactures royales [Morvan-Becker, 2010 (note 13), p. 150–151], tandis que pour A. Henry-Gobet, Descamps s'inspire à la fois des écoles de l'Académie de Saint-Luc, des manufactures royales, de l'École des Arts de Blondel et de l'École royale des élèves protégés : « Si Descamps eut l'occasion de méditer sur les réformes de l'Académie de Saint-Luc et sur la restauration de l'école de dessin de la manufacture des Gobelins, il dut se sentir encore bien plus proche des idées de son contemporain et presque compatriote Jacques-François Blondel. [...] Mais si l'École des Arts constitua sans doute une source majeure d'inspiration pour Descamps [...] une autre structure d'enseignement novatrice [l'École royale des élèves protégés] interfère, au même moment, avec les menées du fondateur de l'École de dessin de Rouen, enrichissant sa réflexion en la complétant du point de vue des humanités. » Henry-Gobet, 2007 (note 13), p. 218, 220.

réseau flamand. Il s'agit de l'École de Bruges qui était l'académie la plus importante des Pays-Bas du Sud dans la première moitié du XVIII[e] siècle, ce qu'ignorait Pevsner[25]. Après une période de déclin, celle-ci avait été reprise en main en 1735 par un ami de Descamps – le peintre Matthijs de Visch (1701–1765) –, qui lui donne d'abord la forme d'une école de dessin privée et gratuite fonctionnant grâce aux souscriptions des notables pour la transformer en Académie à partir de 1739[26]. Comme ce sera le cas à Rouen, cette mutation avait été permise par le succès de l'école accueillant environ 150 élèves chaque année. Le règlement de cet établissement retrouvé dans les archives de Lille présente en outre de fortes similitudes avec celui de l'École de Descamps, de même que la diversité des cours visant à former aussi bien des jeunes gens se destinant aux arts que des ouvriers qualifiés pour les manufactures. À Bruges, l'enseignement est ainsi réparti en deux écoles, chacune étant divisée en trois classes. La première est celle de la figure où « on enseigne les premiers principes de figures au dessein et aux estampes » aux commençants et « des leçons aux plus avancés qui modèlent ou travaillent en bosse » ou « d'après le modèle ». La seconde école est celle d'architecture organisée comme suit :

> On y démontre les principes suivant les règles de Vignole et de là on porte plus en avant jusqu'à ce que ces élèves soient parvenus au point de dresser de leur propre invention et génie un battiment de considération sur tout plan proposé soit régulier ou irrégulier. Dans ce cas, on leur fait lever et dessigner leurs fonds des souterrains rez-de-chaussée au niveau du terrain, ils font alors le premier second étage, l'avant et derrière façade, le profil et ses coupes etc. et généralement toutes décorations qui embellissent le bâtiment en dehors et en dedans[27].

Cet enseignement développé de l'architecture ajouté à des cours de dessin diversifiés et des leçons pratiques est une spécificité rare dans les années 1740 en dehors des tentatives successives faites par Jacques-François Blondel (1708/9–1774) pour établir son École des

25 Pevsner écrit : « Quant à celles [les Académies] de Bruges et d'Utrecht, nous n'avons pas trouvé la moindre information concernant leur activité au cours de la première moitié du XVIII[e] siècle. Mais il est vrai que ces deux institutions ne prirent jamais une réelle importance. » [Pevsner, 1999 (note 1), p. 129]. Sur le contexte général des Académie d'art dans les Pays-Bas du sud, voir : Gustaaf De Wilde, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven 1941. Sur l'Académie de Bruges : *1717–1967, 250 jaar Academie voor Schone Kunsten te Brugge. Beknopte geschiedenis van de Vrije Academie voor Schone Kunsten en van de Stedelijke Academie voor Schone Kunsten te Brugge*, éd. par Albert Schouteet, cat. exp. Bruges, Bruges 1970.

26 Dominiek Dendooven et Joël Snick, *Matthijs De Visch (1701–1765)*, Lo-Reninge 2001, p. 46–63. Descamps évoque son amitié avec De Visch dans l'avertissement de *La vie des peintres* : Jean-Baptiste Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandois, avec des portraits gravés en taille-douce, une indication de leurs principaux ouvrages, et des réflexions sur leurs différentes manières*, 4 vol., t. I, Paris 1753–1763, p. xv–xvj.

27 Lille, Archives municipales. Les archives de l'école de Bruges ayant brûlé en 1755, son règlement m'est effectivement connu par la copie envoyée par la municipalité brugeoise au Magistrat de Lille en 1755.

Arts à Paris[28]. Celles-ci ont lieu à partir de 1740-1742 et sont suivies d'une première mention dans la presse en 1747, soit à des dates où Descamps est déjà complètement installé à Rouen, d'une part, et où les cours d'architecture de son École gratuite sont déjà effectifs. Ces derniers sont en effet mentionnés dans son *Projet* dès 1746, et grâce aux travaux d'Aude Henry-Gobet, on sait qu'ils se développent dans la décennie 1750 à travers la création d'un prix annuel[29]. Pour ces différentes raisons, il paraît justifié d'affirmer que c'est davantage l'Académie de Bruges qui a inspiré Descamps pour la constitution de son école plutôt que les modèles parisiens, car il connaissait l'organisation et les finalités utilitaires de cet établissement bien avant son installation à Rouen.

Le rôle de l'écrit

Les principes que Descamps expose dans son *Discours* de 1767 sont, par ailleurs, fortement imprégnés par la théorie de l'art septentrionale et notamment par les ouvrages de Karel van Mander (1548–1606) et d'Arnold Houbraken (1660–1719)[30], qui ont été les sources principales de Descamps pour écrire sa quadrilogie sur les peintres du nord, autre source de sa renommée[31]. Il défend ainsi le principe de la vocation naturelle de chaque enfant comme le recommande Karel van Mander dès 1604 dans son *Schilder-boeck*[32]. Certes, ce postulat est largement discuté par la suite, et dans le contexte français, on peut notamment mentionner la conférence donnée sur ce sujet à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1750 par le graveur Jean-Baptiste Massé (1687–1767)[33]. Ce dernier applique cependant ce principe aux seuls élèves destinés à la carrière artistique en leur recommandant de suivre le genre pour lequel ils sont doués, ce qui est repris l'année suivante par le chevalier de Jaucourt (1704–1780) dans l'article « Peintre » de *l'Encyclopédie*[34]. Descamps, lui, a une vision plus large et plus pragmatique prenant en compte

28 Aurélien Davrius, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la « République des Arts »*, Genève 2016, p. 47–67 ; Id., *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières*, Paris 2018.

29 Descamps, [1746] (note 14), p. 2 ; Henry-Gobet, 2007 (note 13), p. 254–257.

30 Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604 ; Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlansche Konstschilders en schilderessen*, 3 vol., Amsterdam 1718–1721.

31 Descamps, 1753–63 (note 26).

32 Voir : Karel van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, éd. par Jan Willem Noldus, Paris 2008, p. 12. Descamps, lui, écrit : « Parmi les génies les plus sublimes, il seroit difficile d'en nommer un seul qui ait excellé également dans tous les genres. Quel est le Peintre qui ait été à la fois, dans le degré le plus éminent, Peintre d'Histoire, de Portrait & de Paysage. Heureux celui qui a pour Maître la Nature, & qui apprend d'elle précisément la manière pour laquelle il est né. » [Descamps, 1753–63 (note 26), t. III, p. 181–182].

33 Jean-Baptiste Massé, « Examen qu'il faut faire pour connaître ses dispositions », 4 avril 1750, repr. dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, 6 vol., t. V.2, Paris 2012, p. 466–488.

34 « Un peintre doit connoître à quel genre de peinture il est propre, & se borner à ce genre. Tel demeure confondu dans la foule, qui seroit au rang des illustres maîtres, s'il ne se fût point laissé entraîner par

les différents corps de métiers liés au dessin[35]. Dans le prolongement des idées défendues par les théoriciens septentrionaux tels que Van Mander ou Samuel van Hoogstraten (1627–1678), mais aussi par John Locke (1632–1704), ou encore par Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), il encourage ainsi les parents à être attentifs aux prédispositions naturelles des enfants dans le choix d'une profession[36]. Il conseille ensuite de se conformer à leur talent en fonction de leurs moyens et de leur origine sociale. Plus loin dans son discours, il cherche ainsi à démontrer que l'éducation est dépendante de l'utilité du métier en introduisant une distinction nette entre les habitants des campagnes et ceux des villes. Selon lui, il est inutile d'apprendre à lire ou à écrire aux paysans, contrairement aux ouvriers dont la formation sert aux arts et au commerce[37].

Cette doctrine de l'utilité le conduit à préconiser la multiplication d'écoles gratuites indépendantes des corporations, et là encore cette idée s'explique par le contexte de sa formation flamande. Comme il l'expose dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* publié en 1769, des cités importantes comme Anvers auraient vu péricliter la production artistique locale parce que les corporations dilapidaient leurs ressources au détriment de l'enseignement dont elles avaient la charge[38]. Pour cette raison, Descamps recommande aux autorités de pallier cet inconvénient en organisant et en protégeant les structures de formation des jeunes gens. Il explique en effet que c'est grâce à la protection étatique sur les arts mise en place par Jean-Baptiste Colbert (1619–1683) que la France a pu surpasser l'Italie et la Flandre[39]. Au sein de ce dispositif protégé, il évoque la libéralisation

---

une émulation aveugle, qui lui a fait tenter de se rendre habile dans des genres de peinture pour lesquels il n'étoit point né, & qui lui a fait négliger ceux auxquels il étoit très-propre. » [Louis de Jaucourt, « Peintre », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 26 vol., t. XII, Paris 1751].

35 Sur le contexte général de l'éducation dans les Pays-Bas, voir : Bert De Munck et Hilde De Ridder-Symoens, « Education and Knowledge : Theory and Practice in an Urban Context », dans Bruno Blondé, Marc Boone et Anne-Laure Van Bruaene (éd.), *City and Society in the Low Countries, 1100–1600*, Cambridge 2018, p. 220–254.

36 « Graat a peu fait d'Élèves : Il disoit à tous ceux qui lui en proposoient, faites apprendre un métier à vos enfants, au lieu d'un Art, puisqu'ils ne sont point assurés de devenir des Peintres habiles ; en apprenant un métier, ils ne seront point du moins exposés à la misère. » [Descamps, 1753–63 (note 26), t. II, p. 417].

37 « J'assure seulement que les arts, les métiers & les manufactures sont beaucoup moins nuisibles à l'agriculture que l'usage d'enseigner à lire et à écrire dans les campagnes. C'est l'industrie qui peut seule augmenter la population, d'où naît la richesse & la force d'un État. » [Id., 1767 (note 21), p. 42].

38 Id., *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769, p. xij–xv.

39 « C'est à ces Académies que l'on doit tous les progrès dans les Arts, & la perfection dans toutes les manufactures. Que l'on jette un regard sur la France avant le règne précédent ; l'ignorance la plus grossière obscurcissoit une Nation capable de tout produire, tandis que l'Italie & la Flandre vantoient les Artistes célèbres que leurs Académies avoient formés. Leurs Manufactures furent leur richesse, & ce ne fut qu'à prix d'argent qu'il nous fut possible d'en obtenir la possession. Notre engourdissement cessa tout à coup, & c'est peut-être une preuve certaine de l'intelligence de la Nation. Un seul homme nous forma tous : ce fut Colbert. Ce sage Ministre, dont la mémoire excitera l'admiration & la reconnoissance dans tous les tems, est à peine chargé du Ministère, qu'il change la face de la France : le Commerce,

des maîtres, mais il insiste surtout sur la formation de qualité dont ont pu alors bénéficier les ouvriers des manufactures et qui est désormais assurée par les écoles gratuites de dessin. Descamps construit donc un propos historique où la France succède à ses voisins dont elle a attiré les forces vives grâce à son mécénat royal. Par ce moyen, elle est devenue un modèle que les nations sont invitées à imiter si elles souhaitent l'égaler.

Perspectives transnationales

Pour toutes ces raisons, la double culture de Descamps me semble être un facteur essentiel pour comprendre le succès de son enseignement qui, sans être particulièrement nouveau, a su tirer parti de traditions différentes. Le contexte de son éducation en Flandre le conduit ainsi à rejeter les corporations qu'il rend responsable de l'affaiblissement des arts dans les Pays-Bas autrichiens, mais il n'adopte pas pour autant le modèle des académies parisiennes dans son intégralité, une fois installé en France. Sa culture pragmatique l'a en effet amené à sélectionner les éléments permettant de répondre à des besoins précis. De Bruges, il adopte le principe de la gratuité pour les élèves et celui de la pluridisciplinarité des cours englobant l'architecture afin d'ouvrir la formation à l'ensemble des métiers recourant au dessin. De l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, il reprend les trois étapes du dessin – d'après les maîtres, d'après la bosse et d'après le modèle vivant – et les initiations à l'anatomie, la perspective et la géométrie conduisant à l'excellence[40]. Cette combinaison ouverte à toutes les professions liées au dessin – des arts plastiques aux manufactures en passant par l'architecture – au sein d'un même établissement est novatrice en France dans les années 1740–1760 et c'est celle que reprend Bachelier dans son école ouverte en 1766 avec le succès que l'on sait[41].

---

les Sciences, les Lettres, les Arts, tout est protégé : des Académies sont établies, des Manufactures de toute espèce, sont encouragées : les pensions & les privilèges attirèrent de toute part des Étrangers, qui en portant parmi nous leur industrie, y furent enrichis & honorés. Des Ouvriers presqu'ignorés alors, se formèrent bientôt sous les yeux des Artistes habiles qui composoient les Académies. Les travaux dans tous les genres furent portés à leur perfection [...] C'est aux Arts que les Métiers devoient cette perfection. Les grands Artistes ne dédaignoient pas de se charger d'instruire des hommes grossiers accoutumés à des routines qui sont autant de préjugés. » [Descamps, 1767 (note 21), p. 35–37].

40 Ce dispositif est également présent à l'Académie de Saint-Luc, mais Descamps, qui était hostile aux corporations, semble n'avoir tissé aucun lien avec ses membres, contrairement à ses relations suivies avec plusieurs membres influents de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture (Charles-Nicolas Cochin, Johann-Georg Wille, Jacques-Philippe Le Bas, etc.). Voir Maës 2016 (note 22), 74–98.

41 « Cinq cents apprentis sont instruits les lundis et jeudis, qui sont consacrés à l'architecture et à la géométrie. Cinq cents autres le sont les mardis et vendredis, qui sont employés à l'étude de la figure et des animaux. Cinq cents autres s'occupent, les mercredis et samedis, des principes des fleurs et de l'ornement. » Jean-Jacques Bachelier, *Discours sur l'utilité des écoles élémentaires en faveur des arts mécaniques prononcé par M. B***, à l'ouverture de l'École royale gratuite de Dessin le 10 septembre 1766*, Paris 1792, p. 6. Voir aussi Leben, 2004 (note 11), p.77–85.

Le cas de Descamps est par conséquent révélateur des approximations que l'on peut faire lorsqu'on cloisonne trop systématiquement la recherche historique à un contexte strictement national[42]. Retourner aux sources de la formation flamande de Descamps est en effet le seul moyen de comprendre comment cet homme, qui se définissait comme « étranger et artiste »[43], est devenu un modèle à imiter dans la France entière, son pays d'adoption. Les établissements d'enseignement du dessin ont, en effet, exploité des modèles multiples qui ne sont pas toujours ceux des capitales car, bien souvent, ils ont été tributaires de l'histoire personnelle de leurs fondateurs. Retourner à leurs réseaux de circulation et d'échanges, comme à leurs univers de pensée, est le seul moyen de tracer non pas une histoire des académies d'art en Europe, mais une histoire européenne des académies[44].

42 Gaëtane Maës et Jan Blanc, « Pour une étude dynamique des échanges artistiques », dans *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, éd. par id., actes, Lille, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2008, Turnhout 2010, p. 7–14.

43 Descamps, 1753–63 (note 26), t. I, p. xiv.

44 À ce propos, voir : Roland Recht (éd.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (V^e–XVIII^e siècle)*, Bruxelles 2007.

Frontispice page 172 : Juste Chevillet d'après Jean-Baptiste Descamps, *Portrait de J. B. Descamps, Peintre du Roi*, vers 1764, gravure au burin, 17 × 10,6 cm, collection particulière (détail, voir page 178, fig. 1)

Partie II

MOBILITÉ DES COLLECTIONS ET DES SAVOIRS ARTISTIQUES

Mobilité des collections et des savoirs artistiques

Introduction

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

Le phénomène de réseau tel qu'il a été analysé au sujet des personnes se vérifie au niveau des œuvres. La grande mobilité des parcours individuels comme le rayonnement acquis par certaines institutions s'expriment concomitamment à travers la circulation des objets, dessins, estampes, tableaux, sculptures, médailles, livres, *etc*. Les traces laissées par les correspondances, les inventaires et les documents comptables à propos des acquisitions d'œuvres matérialisent les rapports interpersonnels et interinstitutionnels étudiés précédemment. Une géographie des échanges se lit également, mettant en évidence des foyers mieux pourvus que d'autres. Les cercles des établissements académiques, au moment de leur fondation et tout au long de leur existence, viennent expliciter la composition des collections. La nature, la typologie et le statut des œuvres sont multiples : modèles en bosse, en relief, en feuille ou en recueil ; traités, discours, dictionnaires pour la culture livresque ; travaux d'élèves pour les exercices quotidiens et pour les concours ; jetons de présence et médailles de remise de prix (fig. 1a et fig. 1b) ; morceaux de réception et portraits de membres ; œuvres parfois anciennes offertes par les collectionneurs et les bienfaiteurs, ainsi que production contemporaine. Il y a une personnalisation forte de ces ensembles, en particulier à travers le geste de legs ou de donations. Selon les individus, en fonction de leur goût personnel et de leur entregent, au gré des initiatives et des circonstances, un patrimoine académique se constituait. Ainsi en fut-il à l'école de dessin de Reims, la série de dessins attribués à Cranach, léguée par Ferrand de Monthelon[1] (fig. 2), ou encore à l'école de dessin de Saint-Quentin avec la série de pastels que Quentin de La Tour prévoyait de donner[2]. La culture visuelle collective qui en émanait, loin d'être désincarnée, se montrait au contraire spécifique aux acteurs et aux lieux.

1 Voir Nelly Vi-Tong, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/vi-tong-2019-1.pdf [dernier accès : 05.02.2023]. Concernant les œuvres en tant que telles, se reporter à Suzanne Greub (éd.), *Von Meisterhand : die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims*, Munich 2015.

2 Alain Snyers, *1782-2004. L'école de dessin de Maurice-Quentin de La Tour à aujourd'hui*, Saint-Quentin 2004 ; Christine Debrie et Xavier Salmon, *Maurice-Quentin de La Tour, prince des pastellistes*, Paris 2000. Les pastels furent finalement donnés par les héritiers de l'artiste en 1807.

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Mobilité des collections et des savoirs artistiques - Introduction », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 189–217, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18980

1a et 1b Médaille de l'Académie de Dijon offerte en prix par l'École de dessin et de sculpture de Dijon, portant l'inscription : Titulature de l'avers : *PICT ET SCULPT. ACAD. DIVIONENSIS PREMIUM*. À l'exergue : *M DCC LXV III*. Titulature au revers : *ORIENDO JAM NITESCIT*, bronze, collection particulière

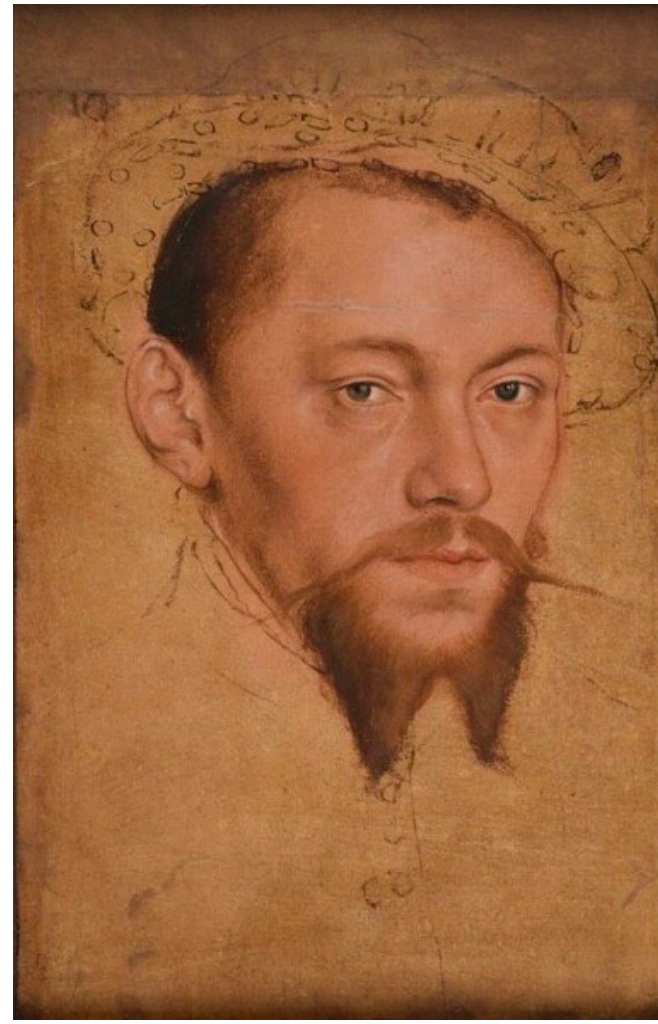
À l'origine des créations d'institutions, la plupart des villes attendaient que les fondateurs et les professeurs apportassent avec eux une collection formant noyau de l'apprentissage. Ainsi en fut-il de l'ensemble fourni par Antoine Ferrand de Monthelon à la municipalité rémoise en 1752, comprenant, entre autres, huit mille dessins des écoles française, italienne et allemande. Nelly Vi-Tong le rappelle ici dans sa contribution. Jean-Baptiste Descamps à Rouen[3] et Aignan-Thomas Desfriches à Orléans procédèrent de même[4]. Les collections augmentaient ensuite au diapason de l'histoire des établissements, sans que l'on puisse à proprement parler d'une politique d'acquisition. Certaines académies et écoles de dessin se voyaient richement dotées, alors que d'autres devaient se contenter de recueils de modèles. Le célèbre receveur général des finances de Montauban, Onézyme Bergeret de Grancourt, propriétaire d'un hôtel et d'une collection prestigieux à Paris, se montra

3 Voir Aude Gobet, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/gobet-2017.pdf [dernier accès : 05.02.2023] ; Marie-Thérèse Courage, « Le Bon Goût à Rouen au XVIII[e] siècle : les collections du peintre Jean-Baptiste Descamps », dans *Études Normandes* 4, 1988, p. 51–69 ; Aude Gobet, *Inventaire provisoire des dessins du Fonds Hédou de la Bibliothèque Municipale de Rouen concernant l'École de Dessins de Rouen (1741–1791), fondée par Jean-Baptiste Descamps, sous l'égide de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, Rouen 2003.

4 Louis Jarry, « L'école gratuite de la ville d'Orléans », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements*, 1893, p. 591–608.

généreux envers plusieurs académies provinciales dont il était membre associé. En 1771 et en 1773, alors qu'il se rendait en Italie avec son artiste protégé, Jean-Honoré Fragonard, il offrit à l'académie toulousaine un recueil de six académies, neuf études de main, deux dessins de figures habillées et plus d'une centaine d'estampes gravées au crayon rouge. Un *Écorché* de Houdon, aujourd'hui disparu, s'ajoutait à ce don conséquent[5].

La formation des collections répondait par ailleurs à une autre dynamique. À ce mouvement d'œuvres provenant de l'extérieur, émergeait la production interne, relevant des pratiques habituelles de l'institution : travaux d'élèves et de professeurs, morceaux de réception et portraits d'apparat accompagnaient les phénomènes de sociabilités et de rencontres. C'est à cette double dynamique et à ce qu'elle produisit en termes de connaissances artistiques, que nous nous attacherons dans cette partie. La question interroge le rôle des réseaux dans la constitution et la circulation des modèles.



2 Cranach le Jeune, *Maurice, duc de Saxe*, 2nd quart XVIe siècle, détrempe sur papier vergé, 34,5 × 24,8 cm, Reims, musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 795.1.278

5 Louis de Mondran, « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse par M. de Mondran », dans Mémoriaux annuels de l'Académie des Arts, 1797–1798, Bibliothèque universitaire Toulouse 1 Capitole, t. XIII, recueil I, Ms 307, f°24 et 219, cité par Marjorie Guillin, « Se perfectionner et faire carrière : parcours d'élèves toulousains entre Paris, Rome, l'Espagne et le Languedoc », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/guillin-2018.pdf [dernier accès : 24.02.2023].

De quelle manière orientaient-ils le choix et la réception des œuvres ? Comment les marchands et les collectionneurs trouvaient-ils avantage à la fréquentation des institutions, en somme quels liens commerciaux développaient-ils au-delà des liens pédagogiques et artistiques prioritaires ? Réciproquement comment les collections concouraient-elles à créer de nouveaux réseaux ? Aussi, face à l'hétérogénéité des collections à l'échelle du territoire français, est-il juste de parler d'une culture académique provinciale ? Retrouve-t-on, de Quimper à Carcassonne, de Chambéry à Bayonne, des caractéristiques communes ? À ce titre, la prise en compte des œuvres et des discours, notamment ceux sur la théorie de l'art et l'histoire patrimoniale, montre une volonté de mutualisation des connaissances et une réelle ambition intellectuelle. Elle densifie la carte des savoirs artistiques à l'époque moderne, jusque-là surtout étudiés par le prisme de la capitale.

Rencontre hétérogène d'objets

Les œuvres participaient à une vie institutionnelle dense, qui mêlait les objectifs pédagogiques à des ambitions sociales et politiques, ou encore à des intentions intellectuelles et esthétiques. Elles étaient utilisées pour répondre aux activités de l'institution, manipulées et exposées à bon escient, soit pour les leçons quotidiennes, soit pour les temps forts que représentaient les concours de fin d'année, les expositions temporaires ainsi que les visites d'amateurs. À Marseille, un document relatant l'assemblée publique du 10 septembre 1783 restitue bien la dimension diplomatique des cérémonies officielles. Tous les membres étaient impliqués, en personne, par des tributs ou par le truchement des œuvres. Ces dernières formalisaient leurs liens d'interdépendance et rendaient ceux-ci visibles aux yeux du public :

> L'ouverture a été réalisée par le recteur Kapeller qui a fait un discours sur l'étude des élèves et sur l'exposition. Celle-ci s'est tenue dans la salle d'exercices et consistait en la présentation des travaux des œuvres des membres de l'Académie, ainsi que des tableaux de grands maîtres tirés des cabinets des associés amateurs. S'en est suivie la cérémonie de distribution des prix par les fondateurs, et consistant en trois médailles d'argent. [...] Moulinneuf [secrétaire perpétuel] a fait l'analyse des ouvrages couronnés et a fait la lecture d'un précis de quelques observations adressées aux jeunes peintres. Dageville [professeur d'architecture] a fait l'éloge de Dandré-Bardon [ancien directeur]. Une visite de l'exposition a ensuite été réalisée[6].

6 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 18, f°52, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/197 [dernier accès : 05.02.2023]. Sur les collections de l'Académie de Marseille, voir le récent catalogue *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753–1793*, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris, Marseille 2016.

Cet exemple est aussi un indicateur précieux sur les dispositifs de présentation des œuvres. Ici elles furent réunies au sein d'un même espace, accrochées pour agrémenter l'événement. À d'autres occasions, elles étaient réparties dans divers endroits, y compris à Marseille. Dix ans plus tôt, comme le relate le *Mercure de France* de janvier 1763, une exposition des ouvrages des membres se tint chez un particulier, une certaine veuve Androny, pendant que les festivités annuelles se déroulaient plus loin, à l'Hôtel de ville[7].

De façon générale, tous les établissements aspiraient à bénéficier d'une installation pérenne favorisant l'utilisation et la conservation des œuvres. Quelques plans d'architecture conservés, tels ceux de Rouen, Marseille[8] ou encore celui de Strasbourg étudié ici par Flore César, manifestent une volonté de systématisation de l'organisation interne, en fonction de la nature des enseignements et des œuvres (estampes figurées ou ornementales, modèles sculptés et modèles anatomiques, *etc.*). À côté des salles dédiées aux leçons, se trouvaient des pièces réservées à la conservation, à la bibliothèque ou encore au bureau du directeur et au salon de réception. Tous les établissements espéraient avoir des locaux permettant une application parfaite de ce dispositif, mais la réalité montre des situations plus aléatoires. Par manque de bâtiments disponibles en ville, parfois en raison de sinistres inattendus – à l'exemple de l'incendie produit à Lyon en 1768[9] – les collections subissaient des déménagements à répétition causant parfois pertes et dommages. L'expulsion de l'ordre des Jésuites en 1762, suivie de l'expropriation des collèges, représenta pour les écoles de dessin la possibilité d'une nouvelle affectation, par exemple à Valenciennes et Mâcon. Même lorsque les écoles étaient bien dotées par la municipalité ou par les États, comme à Dijon, elles devaient s'adapter aux contraintes des chantiers de rénovation et d'agrandissement. Entre 1767 et 1769, l'école dijonnaise s'installa au Logis du roi, puis dans la salle de Flore du palais des États de Bourgogne, avant d'emménager en 1778 dans l'aile Est du même palais. La tenue des États une fois tous les trois ans obligeait l'école de se transporter au couvent voisin des Cordeliers. En 1783, elle bénéficia en outre, à proximité, d'un espace entièrement dédié aux leçons, ce qui explique sans doute que le fonds issu des collections pédagogiques, aujourd'hui au musée des beaux-arts, soit dans un bon état de conservation. En dépit de tous ces mouvements, l'école parvint donc à préserver, exposer et valoriser ses collections. Dans les appartements des Élus du clergé

7 *Mercure de France*, janvier 1763, p. 113–118.

8 Ces deux plans sont présentés dans l'exposition virtuelle *Participez à la vie des académies d'art… Portes ouvertes de 9 à 90 ans*, exposition virtuelle du programme de recherche ACA-RES, éd. par Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, 2020, URL : http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil [dernier accès : 04.10.2022] : Bruges, Stadsarchief, Academie 19, *Plan général de l'Académie du dessin de la ville de Rouen* ; Marseille, BMVR, Ms 988, to. 3, f° 146–147.

9 L'événement est narré par Nonnotte dans l'histoire qu'il dresse de l'école dans son « Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessein qui y ont été établies », publié dans Anne Perrin Khelissa, « Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4e série, t. 10, 2011, p. 324–334 en particulier p. 331.

3 D'après Domenico Zampieri, *Sainte Cécile*, 2nd moitié du XVIIIe siècle, huile sur toile, 168 × 121 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004.1.341

et de la noblesse de l'aile occidentale, étaient exposées les copies des peintures envoyées de Rome, comme *L'École d'Athènes* de Bénigne Gagneraux ou *L'Enlèvement des Sabines* (d'après Cortone) de Jean-Claude Naigeon ; dans l'aile orientale, se trouvait le salon des antiques regroupant des copies de bas-reliefs, des moulages de ronde-bosse et des statues de marbre parmi lesquelles le *Gladiateur Borghèse* de Pierre Petitot et l'*Antinoüs du Belvédère* de Nicolas Bornier. Le plafond était couvert d'une grande toile de Pierre-Paul Prud'hon à la gloire des Condé et de la Bourgogne, adaptée d'après la fresque de Pierre de Cortone au palais Barberini. Dès 1787, cette salle fut nommée musée[10].

La question des locaux pointe surtout l'intérêt d'un espace offrant aux élèves comme aux professeurs et aux visiteurs une appréciation ample d'œuvres d'art, dans un panorama protéiforme bien supérieur à celui qui existait au sein des ateliers de maîtres de peinture et de sculpture. Il s'agissait par ailleurs d'un nouvel espace collectif de l'art, apprécié par des catégories de personnes différentes. Toutes ces œuvres n'étaient pas mises à leur disposition de la même manière. Sur les cimaises du salon d'honneur, prenaient place les morceaux de réception, les portraits d'apparat de membres, ainsi que des œuvres de choix distinguées par l'institution. À l'académie de Lille, au-dessus de la cheminée était présentée une allégorie de grand format, *Établissement des Écoles de Dessin, d'Architecture et de Mathématiques*. Outre des tableaux, se trouvaient des sculptures, dont la *Déesse des arts* de A.-J. Lorthioit, exposée en 1777[11]. À l'académie de Toulouse, les quatre copies reçues du garde des tableaux du roi Étienne Jeaurat en 1768 : *Tomyris reine des Massagètes* d'après de Rubens, *Sainte Cécile* d'après Le Dominiquin (fig. 3), *Les trois âges de l'homme* du Titien et *Mars et Vénus* de Véronèse, étaient considérées comme des fleurons des collections qui, par leur sujet historique, leur auteur initial et leur format monumental acquéraient valeur de modèles. Leur choix avait été déterminé par Louis de Mondran, amateur et acteur déterminant de l'essor de l'institution, qui souhaitait des « tableaux du meilleur coloris » pour

10 Nelly Vi-Tong, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf [dernier accès : 05.02.2023] ; Yves Beauvalot, « De la salle de l'École de dessin à la salle des Festins au Palais des États de Bourgogne : l'histoire d'un décor à la gloire des princes de Condé (1776–1786) », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 217–238 ; Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon 1771–1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon 2002 ; Christine Lamarre, « Des usages d'une collection publique à la fin du XVIII[e] siècle (Dijon, 1776–1791) », dans Hélène Berlan et al. (éd.), *Érudits, collectionneurs et amateurs*, Aix-en-Provence 2017, p. 187–198. Sur la question des œuvres d'art, voir *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776–1792*, éd. par Christine Lamarre et Sylvain Laveissiere, cat. exp. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 2003 ; *Bénigne Gagneraux (1756–1795) : un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, éd. par Sylvain Laveissière, cat exp. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris 1983 ; Nathalie Motte Masselink, *Les dessins d'un artiste du Siècle des lumières, Jean-Claude Naigeon (1753–1832)*, Montreuil 2012, URL : https://www.mottemasselink.com/wp-content/uploads/2017/09/CatalogueNaigeon-NMMbis.pdf [dernier accès : 05.02.2023] ; Nicolas Bornier et Sylvain Laveissière, *Pierre-Paul Prud'hon*, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 2001.

11 Maurice Vandalle, « Le Salon des Arts et le Musée de Lille de 1790 à 1803 », dans *Revue du Nord* 124, 1949, p. 207–218.

les élèves[12]. Leur statut de copie n'obérait en rien leur intérêt artistique et ils côtoyaient des tableaux originaux. Les œuvres originales présentes dans les pièces d'apparat étaient tout autant des tributs académiques que des dons. À la Société des beaux-arts de Montpellier,

4 Jacques-Philippe Dumont, *Le Pilote du roi Ménélas* (morceau de réception), 1787, plâtre teinté, 86 × 60 × 69 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts de Valenciennes

12 Toulouse, AM, GG 928, Lettre de Mondran au prince de Beauvau, 22 mars 1768, cité dans Marjorie Guillin, *« L'anéantissement des arts en Province ? » L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIIIe siècle (1751–1793)*, 4 vol., t. 1, thèse inédite, Université Toulouse-II, 2013, p. 249. Ces œuvres sont actuellement au musée des Augustins. Jean-Paul Lucas, *Catalogue des tableaux et autres monumens des Arts formant le muséum provisoire établi à Toulouse*, Toulouse an III [1795], URL : https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/2004-1-312-mars-d16f3 [dernier accès : 05.02.2023].

Ariane dans l'île de Naxos de Jean-François de Troy, offert par Abraham Fontanel en 1778[13], décorait la salle des assemblées, en bonne vue des notables du Languedoc ainsi que des professeurs et des élèves, là où se déroulait la cérémonie de remise de prix.

Les morceaux de réception comptaient parmi ces œuvres d'importance, sachant que le choix des sujets et des formats restait à la libre appréciation des candidats. Certains privilégiaient les thèmes classiques, tel le peintre Jean-Joseph Taillasson qui envoya de Rome en 1774 *Le tombeau d'Élysée* à l'Académie de Bordeaux[14], ou le sculpteur Jacques-Philippe Dumont qui adressa en 1787 *Le pilote du roi Ménélas* à celle de Valenciennes[15] (fig. 4). D'autres, en fonction de leur spécialité et de l'intention de leur affiliation, se tournaient vers des œuvres plus intimistes ou encore des pièces qu'ils possédaient en réserve. Ainsi, en 1772, l'amateur François-Armand d'Usson de Bonnac envoya à l'académie de Toulouse un petit pastel figurant un *Ermite lisant*[16]. Le peintre parisien Jean-Bernard Restout lui avait soumis deux ans plus tôt un *Diogène demandant l'aumône à une statue* provenant de son fonds personnel[17]. Deux sculpteurs parisiens de renom firent de même avec des œuvres préalablement exposées au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Augustin Pajou adressa en 1767 son *Saint François de Sales en prière*, modèle en terre cuite pour l'église Saint-Roch, exposé au Salon deux ans plus tôt ; Jean-Antoine Houdon son *Bélisaire*, buste en plâtre peint, exposé en 1773 et envoyé à Toulouse en 1776[18].

13 Montpellier, musée Fabre, Inv. 806.11 ; *Le musée avant le musée : la Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Heule 2018, p. 86–87, cat. 7.

14 Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bx E 375. Pour cette œuvre consulter Pierre Lacour fils, *Notice des tableaux et figures exposés au Musée de la Ville de Bordeaux*, Bordeaux, s.n., 1821, p. 67, n° 72 ; Robert Mesuret, *Pierre Lacour, 1745–1814*, Bordeaux 1937 ; *Le port des Lumières*, 3 vol., t. 1 : La peinture à Bordeaux 1750–1800, éd. par Philippe Le Leyzour, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1989, p. 276–277. Une thèse consacrée à cet artiste a été soutenue : Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745–1814) : le peintre, le maître et le théoricien, thèse en histoire de l'art moderne*, Bordeaux 3, 2008. Une exposition sur Taillasson est prévue au musée des Beaux-Arts de Bordeaux.

15 Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. S.86.5 ; *Catalogue illustré et annoté des œuvres exposées au Palais des Beaux-Arts de la ville de Valenciennes*, Valenciennes 1931, n°625, repr. On pourrait augmenter cette liste d'exemples, avec notamment *L'arrivée d'un soldat ayant congé absolu* (1774, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, LP222, Inv. P46-1-5), offert par Louis Watteau comme morceau de réception à l'Académie de Valenciennes en 1785, puis entré au musée à la Révolution ; Gaëtane Maës, *Les Watteau de Lille*, Paris 1998, p. 235.

16 Toulouse, musée des Augustins, inv. RO 629. Pour cette œuvre consulter Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972, p. 223 ; Olivier Quiquempois, *La collection de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, mémoire de master inédite, École du Louvre, 2012, p. 108–109.

17 Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 263. Pour une synthèse récente sur cette œuvre, se reporter à Nicole Willk-Brocard, *Jean-Bernard Restout : 1732–1796 : peintre du roi et révolutionnaire*, Paris 2017, p. 30 et 145.

18 Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 208. Notamment dans : Mesuret, 1972 (note 16), n°1627 et 3389 ; *Augustin Pajou : sculpteur du roi, 1730–1809*, éd. par James Davis Draper et Guilhem Scherf, cat.

À l'inverse, les compositions réalisées en vue des prix annuels répondaient à des critères prédéfinis, tel en atteste le recueil de soixante-trois dessins exécutés par les élèves de l'Académie des arts de Lille, actuellement conservé à la bibliothèque municipale de cette ville[19]. Le volume permet de se faire une idée des modèles en plâtre dont disposait l'école pour l'apprentissage de l'anatomie. Il offre aussi des indications sur les sujets proposés pour les concours entre 1769 et 1793. Le *Milon de Crotone* d'Étienne-Maurice Falconet représente la moitié des dessins effectués d'après la bosse, démontrant ainsi le succès des sculpteurs modernes aux côtés des modèles antiques. Les travaux qui recevaient un prix étaient quant à eux préservés et montrés à titre d'exemples dans les salles de leçons, placés sous vitre pour les dessins les plus fragiles.

Dans ce processus de monstration propre aux activités académiques, les expositions temporaires représentaient un point d'orgue, où le dialogue entre art ancien et art moderne était mis en scène. Ces événements, étudiés ici par Pierre Marty, concernaient une dizaine d'établissements de notre corpus : à Amiens, Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Poitiers, Toulouse et Valenciennes[20]. Travaux de maîtres ou d'élèves, de membres de l'institution ou d'autres peintres de la région, œuvres issues des académies ou des collections privées, l'exposition provinciale était l'occasion d'un affichage dense et hétérogène, contrairement à Paris où seuls les académiciens exposaient leurs productions[21]. L'intérêt marchand n'était pas non plus exclu en province. Les catalogues de salons faisaient parfois eux-mêmes apparaître la mention « à vendre »[22]. À Lille, le mécène Charles Lenglart, « commissaire des Arts au sein du Magistrat [de la ville] », soulignait la possibilité, pour les académiciens, de vendre librement leurs œuvres. Il insistait sur ce point dans une lettre adressée le 22 juillet 1784 au peintre anversois, Balthasar Ommeganck, qu'il

exp. Paris, musée du Louvre, New York, Metropolitan museum of art, Paris 1997, p. 100–102 ; *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle : l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture, 1750-1793*, cat. exp. Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris 2001, n° 53 ; Quiquempois, 2012 (note 16), p. 112–113 ; Guillin, 2013 (note 12), p. 424–425.

19 Jean-Jacques Duthoy et Hervé Oursel, « L'enseignement à l'Académie des Arts de Lille au XVIII^e siècle (à propos d'un album de dessins de la Bibliothèque municipale de Lille) », dans *Revue du Nord* 281, t. LXXI, 1989, p. 377–399.

20 Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture, archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33–56, notamment p. 35.

21 Sur les expositions parisiennes, voir Thomas E. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2000 (1^ère éd. angl., 1985) ; Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789) : expographie, critique et opinion*, Paris 2012.

22 C'est le cas à Troyes notamment ; voir Pierre Marty, « Édition critique des catalogues des Salons de l'école royale gratuite de dessin de Troyes, 1784, 1786, 1788 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, 2021, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2021/03/Marty-Salons-de-Troyes.pdf [dernier accès : 05.02.2023] ainsi qu'à Toulouse ; voir Stéphanie Trouvé, « Les Salons de Toulouse de 1751 à 1791 », dans *Entre Flandres et Italie. Princes collectionneurs*, cat. exp. Saint-Antoine, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, Grenoble 2012, p. 97–103, en particulier p. 102.

5 Jean-Antoine Houdon, *Le grand Écorché*, vers 1779, plâtre blanc, 185 × 80 × 80 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.32

espérait attirer à Lille[23]. Lors de sa visite à l'école de dessin de Nantes, le duc d'Aiguillon acheta des œuvres au pastel, *Un Ermite* et deux *Vues des bords de la Méditerranée*, aujourd'hui conservées au musée des beaux-arts d'Agen[24]. Les documents d'archives mentionnent encore des ventes communes de crayons et de livres, faisant des établissements des relais d'achat de fournitures spécialisées[25].

La trame des réseaux se resserrait également au cours des expositions temporaires, rendant manifeste le soutien des mécènes. Le cas du baron de Puymaurin l'illustre notamment. Protecteur de Jacques Gamelin depuis ses débuts, il le plaça d'abord dans le giron du peintre Pierre Rivalz, l'un des fondateurs de l'académie toulousaine, avant de financer ses séjours de perfectionnement à Paris puis en Italie[26]. Une fois de retour de Rome, il lui permit d'exposer ses œuvres dans le cadre des salons dont il était lui-même le commissaire principal de 1772 à 1775. Cette mission lui avait été confiée en sa qualité de connaisseur et son goût s'imposait parallèlement dans ses analyses d'œuvres[27]. Les expositions n'avaient donc pas une seule vocation artistique, mais élargissaient le périmètre des activités des institutions académiques de province : non seulement lieu de production, d'exposition et de réception, mais aussi espace de collection, de marché de l'art et de valorisation patrimoniale et identitaire.

Là où le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris insistait sur la notion de nouveauté, plusieurs académies d'art provinciales mettaient en discussion des œuvres de périodes différentes. Le rapport d'émulation fonctionnait entre artistes de la même génération, ainsi qu'entre passé et présent[28]. Le lien historique avec l'art des pré-

23 Gaëtane Maës, « Le nord de la France, une attractivité entre Paris et Bruges ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/maes-2018.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

24 Émilie Beck Saiello, *Pierre Jacques Volaire, 1729–1799, dit le chevalier de Volaire*, Paris 2010, p. 26. Elles étaient conservées au Château des ducs d'Aguillon, près de Toulon.

25 Voir par exemple mention de vente d'un ouvrage d'architecture « à bon prix » à Marseille (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 5, f° 17-18, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/826 [dernier accès : 05.02.2023] ou de crayons à dessin (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 151, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1069 [dernier accès : 05.02.2023] ; Marseille, BMVR, Ms 988, t. 18, f° 2, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1938 [dernier accès : 05.02.2023]). Voir également pour Toulouse, Trouvé, 2012 (note 22), p. 102.

26 Sur Gamelin, avec la bibliographie afférente, voir Fabienne Sartre, « Jacques Gamelin (1738–1803) en Languedoc, ou les pérégrinations d'un peintre de batailles », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/sartre-2018-2.pdf [dernier accès : 05.02.2023]. Sur le rôle des mécènes dans l'organisation de l'exposition toulousaine, cat. exp. Toulouse, 2001 (note 18).

27 Trouvé, 2012 (note 22), p. 97–103.

28 Éléments visibles dans les livrets, voir notamment Charles Marionneau, *Les Salons bordelais ou Exposition des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII^e siècle (1771–1787)*, Bordeaux 1884 ; Mesuret, 1972 (note 16) ; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration, 1773–1820*, Dijon 2004 ; Marty,

décesseurs était une caractéristique forte des intentions académiques provinciales, qu'il s'agît de grands maîtres européens ou de gloires locales. La culture visuelle partagée alternait entre des modèles identifiés comme fondamentaux (les antiques, les écorchés) (fig. 5), des artistes vivants de la seconde moitié du XVIII[e] siècle vus par certains comme des héritiers des classiques, à l'image de Joseph-Marie Vien ou d'Edme Bouchardon, ou des artistes qui restaient associés aux Modernes, comme Jean-Marc Nattier, Jean-François Le Moyne et François Boucher. Ces deux derniers restaient les peintres d'histoire français les plus recherchés en Europe, quand bien même le retour à l'Antique appelait à modifier leur vogue. Maints exemples pourraient être donnés de ces voisinages chronologiques et stylistiques contrastés : à l'école de dessin de Grenoble, on recense entre autres cinq statues antiques, des sculptures de Christophe-Gabriel Allegrain, d'Étienne-Maurice Falconet, Jean-Baptiste Pigalle, *etc.*, ou encore des dessins de Boucher et de Bouchardon[29].

Statut à part des estampes

Pour demander aux élèves de s'inspirer de tous ces exemples, les professeurs avaient recours à des modèles originaux, des copies, ou encore des modèles gravés. Louis Watteau, directeur de l'école de dessin de Lille à partir de 1778, semble avoir parfois fait travailler d'après ses propres tableaux originaux[30]. Palasse, peintre avignonnais, suggéra à Marseille l'achat d'un plâtre de l'Algarde[31], quand l'école de dessin de Dijon demandait à ses élèves envoyés à Rome l'exécution de tableaux et de sculptures d'après les chefs d'œuvres sur place, par exemple *L'École d'Athènes*, le *Gladiateur Borghese* ou l'*Antinoüs du Belvédère*[32]. Bien

2021 (note 22). À Lille et Bordeaux ne sont exposées que des œuvres d'artistes vivants, contrairement à Toulouse, Lyon et Montpellier ; Maës, 2014 (note 20).

29 Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard (1712–1794), peintre dauphinois*, Grenoble 1995, p. 130–131.

30 Duthoy/Oursel, 1989 (note 19) ; Gaëtane Maës, *Les Watteau de Lille : Louis Watteau (1731–1798), François Watteau (1758–1823)*, Paris 1998, p. 75–78.

31 Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 220-221, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/102 [dernier accès : 05.02.2023]. En 1784, l'amateur Louis Joseph Borély offrait un plâtre de l'*Apollon Farnèse* (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 75 et 76, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/773 [dernier accès : 05.02.2023] et https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/774 [dernier accès : 05.02.2023]). La même année, Boyer de Fonscolombe offre une copie en plâtre d'une tête antique (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 18, f° 68, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1979 [dernier accès : 05.02.2023]).

32 Nelly Vi-Tong, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/vi-tong-2018-1.pdf [dernier accès : 05.02.2023] ; Id., *Les académies de l'école de dessin de Dijon. Dessiner le modèle humain en France au XVIII[e] siècle*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2020 ; voir également le site Internet « Académie/Académies. Apprendre à dessiner dans l'Europe des Lu-

que certaines académies et écoles, comme à Toulouse, Dijon ou Lille, posassent le modèle pour une étude du corps humain d'après le naturel, la majorité des écoles pratiquait d'après la bosse, les écorchés et plus généralement d'après les estampes. Ces dernières possédaient un statut à part. Elles étaient le vecteur principal des savoirs et des savoir-faire, qu'il s'agît de planches anatomiques ou de feuilles ornementales. Mobiles et aisées à manipuler, leur durée d'utilisation était cependant limitée, ce qui signifiait qu'il était besoin de les renouveler fréquemment. Ainsi un véritable marché se développa autour de ce médium et, *in fine*, un matériel pédagogique se structura à l'échelle du territoire national.

La question du déploiement inédit de la gravure dans les milieux académiques au XVIII[e] siècle constitue une piste de recherche qui n'a jamais été exploitée en tant que telle[33]. Elle se situe pourtant à la jonction de plusieurs histoires : celle de la production gravée, celle de la vente et de la diffusion des estampes et celle de la pédagogie artistique. En effet, nous avons vu dans la première partie que les graveurs avaient tiré bénéfice des ressources professionnelles et statutaires offertes par les académies d'art provinciales. Plusieurs se sont rapprochés des cercles académiques pour bénéficier de commandes et pour faire valoir une position de professeur et de directeur. Jamais auparavant ils n'avaient acquis un tel statut institutionnel[34]. À Grenoble, l'exemple du peintre et du graveur Jacques-André Treillard est caractéristique[35]. Formé dans sa ville natale à Valence, il réalisa une partie de sa carrière dans les cours italiennes (Parme, Modène et Turin) après s'être lié au milieu de Jacques-Germain Soufflot à Lyon. Ses *Vues du Dauphiné* gravées à partir de 1770, témoignages cartographiques autant que touristiques, accompagnèrent son intégration à Grenoble[36]. À Montpellier, un marchand d'estampes prit la responsa-

mières : l'École de dessin de Dijon », URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/Academie/index.php?page=accueil/accueil [dernier accès : 05.02.2023].

33 Voir toutefois des éléments dans Charlotte Guichard, « Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIII[e] siècle », dans *Revue de l'art* 143, 2004, p. 49–58 ; Jean-Gérald Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », dans *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI[e]–XVIII[e] siècles)*, éd. par Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer, actes, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Institut néerlandais, 2006, Milan 2010, p. 141–149.

34 Sur le statut des graveurs à l'Académie royale de Paris, Christian Michel, « Les graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII[e] siècle », dans Barbara Brejon de Lavergnée, Marianne Grivel et al., *L'estampe au grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris 2010, p. 483–492 ; ainsi que Christian Michel et al. (éd.), *Art et démocratie : les débats sur les arts du dessin dans les premières années de la Révolution française*, Genève 2020, notamment la partie III : « De l'académicien au peintre d'enseigne : doit-on distinguer les talents et comment ? », p. 72–76 sur la gravure et la miniature.

35 Clerc, 1995 (note 29).

36 Ibid., p. 78–85. L'école est fondée en 1763. Voir Candice Humbert, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/humbert-2017.pdf [dernier accès : 05.02.2023]; Id., « Louis-Joseph Jay (1755–1836) : de Montpellier à Grenoble, quel parcours pour quelles ambitions ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/07/humbert-2018.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

bilité de l'augmentation et de la conservation des collections académiques. Au départ libraire, Abraham Fontanel s'introduisit dans le milieu des ventes à l'encan parisiennes[37], notamment par le contact et l'amitié avec le célèbre graveur Jean-Georges Wille. Il assura par la suite un relai permanent avec la Société des arts montpelliéraine à laquelle il concourrait. En 1771, les *Annonces, Affiches et Avis Divers de la ville de Montpellier* indiquaient qu'il possédait un « Portefeuille d'estampes des plus grands maîtres, gravés par les plus habiles artistes… »[38]. Garde des collections académiques, il devint sous la Révolution française conservateur du musée de la ville.

La position acquise par les acteurs de la gravure résultait de la nature des enseignements délivrés. En effet, l'essentiel de l'apprentissage se faisait d'après les modèles gravés. Dans les documents d'archives, l'achat ou la commande de feuilles et de recueils constituent une des préoccupations principales des professeurs, avec la demande de matériel et de conditions de travail adéquates, en particulier concernant le chauffage et l'éclairage[39]. Ces sources donnent la mesure des collections, mais restent laconiques sur le détail des planches : on recense par exemple six-cent-vingt-quatre gravures à l'école de dessin de Grenoble à la fin de l'Ancien Régime[40]. Dans la « Note des modelles acquis par le Sieur Dumont » pour l'école de dessin de Pau, en date du 19 février 1788, il est fait mention « des cahiers d'ornements d'architecture », « des cahiers d'ornements par Salembié [Henri Salembier] », « des cahiers d'attributs par La Fosse », « des cahiers de chevaux par Parrossel [Joseph Parrocel], *etc.*, sans davantage de précision[41]. La fragilité des supports obligeait à renouveler régulièrement les fonds. En attendant les fournitures de nouvelles gravures, des solutions étaient trouvées pour les protéger de la meilleure manière possible. En 1748 à l'académie de Toulouse, les estampes furent collées sur des cartons « pour les rendre plus durables » ; l'année suivante, elles ne devaient plus quitter la classe et étaient rangées dans une armoire fermée à clé[42]. Des recommandations sont par ailleurs données aux élèves pour des manipulations plus soignées.

37 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13) ; voir également Pascale André-Pons, « Les multiples talents de M. Fontanel », dans Berlan, 2017 (note 10), p. 229–237.

38 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13), cat. 4, p. 82–83.

39 Pour l'école de dessin de Joseph Melling à Strasbourg, les documents d'archives indiquent précisément le montant de la fourniture pour l'éclairage et le chauffage ; voir, entre autres, Strasbourg, AM, AA2096, doc. 17, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3360 [dernier accès : 05.02.2023] ; Strasbourg, AM, VI 381, dossier 3, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3360 [dernier accès : 05.02.2023].

40 Clerc, 1995 (note 29), p. 135 : Grenoble, AD, L516, Louis-Joseph Jay, *État et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'École centrale du département et y existant dès l'an 5 de la République, 24 prairial an 9*.

41 Pau, AD, C 1341, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2039 [dernier accès : 05.02.2023] ; voir Florie Valton, « L'École de dessin de Pau » dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/valton-pau-2017.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

42 Guillin, 2013 (note 18), p. 164.

Les innovations techniques apparues dans les années 1730 et 1740, en particulier en ce qui concerne la gravure en manière de crayon et la gravure en manière de sanguine, répondirent parfaitement aux attentes et exigences de la formation[43]. Avec un rendu proche de celui du dessin, ces techniques offraient aux élèves un exemple conforme à ce qu'ils devaient eux-mêmes produire par la copie manuelle. À l'académie de Marseille en 1782, Dandré-Bardon fit don de deux cents pièces, « presque toutes à la manière de crayon », classées par « genres », c'est-à-dire « de Fleurs, d'Ornemens, [et] d'Animaux », certaines en cahiers d'autres en feuilles individuelles[44]. Ainsi l'essor qu'avait connu la production gravée dans le premier tiers du XVIII^e^ siècle trouva dans la multiplication des écoles de dessin et des académies d'art un terrain d'application et d'expansion. Dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, quand s'imposa un style graphique linéaire et s'étendit encore le marché, le succès des estampes ne se démentit pas. Information importante de la livraison par Dandré-Bardon de ces « secours instructifs », ils avaient été « fournis par l'École Gratuite de Paris », autrement dit par son confrère et collègue Jean-Jacques Bachelier (fig. 6a et fig. 6b).

Sans être l'unique pourvoyeur de modèles gravés en province, Bachelier œuvra activement pour l'intensification des envois. Dès la fondation de son école en 1766, il avait normalisé l'usage de la gravure dans l'apprentissage des jeunes ouvriers pour des raisons économiques, ce qui se révéla un exercice efficace pour la mémorisation des motifs et la maîtrise du geste graphique[45]. Il s'était affilié en conséquence le service de plusieurs graveurs, qui trouvaient en lui un intermédiaire précieux autant pour vendre à Paris que pour démarcher des acheteurs dans les provinces. Bachelier, directeur et professeur à Paris et à Marseille, obtint en même temps une rémunération conséquente des planches qu'il livrait dans plusieurs villes, par exemple Auch, Nantes, Quimper, Lorient, Metz, Mâcon, Rennes, Pau[46]. À Mâcon, il est précisé dans les archives la « Décision portant sur le payement

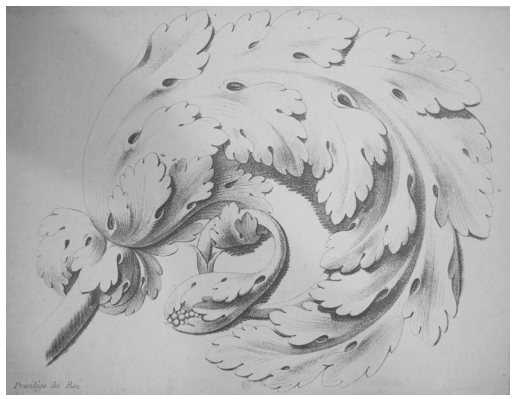
43 Henri Béraldi et Roger Portalis, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, 3 vol., Paris 1880–1881 ; Henri Zerner, « Un graveur oublié : le créateur de la "manière de crayon" Jean-Charles François », dans *L'information d'histoire de l'art* 5, 1960, p. 111–114 ; *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII^e^ siècle*, éd. par Emmanuelle Delapierre, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Montreuil 2006 ; Sophie Raux, « Gilles Demarteau (1722–1776) dessinateur ? ou le paradoxe du graveur en manière de crayon », dans Dominique Cordellier, Cordélia Hattori et al. (éd.), *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. 2. Le dessin dans la révolution de l'estampe, Huitièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, Dijon, Paris 2013, p. 55–65.

44 Marseille, BMVR, Ms 988, t. 10, f° 142-144, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1397 [dernier accès : 05.02.2023].

45 Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004 ; Anne Perrin Khelissa, « "Grands" artistes au service des arts "mineurs", ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple) », dans *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e^–XX^e^ siècle)*, éd. par Aziza Gril-Mariotte, actes, Mulhouse, 2014–2015, Rennes 2018, p. 27–39.

46 Leben, 2004 (note 45), p. 79–84. Pour les envois, le 31 mars 1786, au professeur Pascal-Jean Lénot, Mâcon, AD, C511, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/

6a et 6b Estampes issues de Jean-Jacques Bachelier, *Gravures de l'École royale de dessin : recueil factice*, vol. 2 : animaux, n°121 (lapin), vol. 4 : ornements, sans numéro (feuille d'acanthe), 1767-1790, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, cote B. INHA 4 EST 347



de 1518 livres au sieur Bachelier de l'école royale et gratuite de dessin de Paris pour les épreuves servant de modèles commandées par Lenot pour l'école gratuite »[47]. Ainsi les réseaux liés à la gravure et à ses objectifs pédagogiques – ceux d'offrir aux jeunes apprentis une base de connaissances et de modèles utiles – induisaient des enjeux financiers non négligeables, dont surent s'emparer des personnalités comme Jean-Jacques Bachelier.

items/show/2578 [dernier accès : 05.02.2023] ; pour le paiement en faveur de Bachelier le 6 mars 1786 et le 11 janvier 1788, Mâcon, AD, C 683, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2613 [dernier accès : 05.02.2023] et https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2615 [dernier accès : 05.02.2023]. Pour le dossier des modèles de l'école de Rennes (1786–1788) où il est question des achats faits à Paris sur les conseils de Bachelier, Rennes, AD, C 4919, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/577 [dernier accès : 05.02.2023]. Pour la « Liste de modèles en mathématique, architecture, Antiquité, figure, animaux, fleurs et ornements fournis par Bachelier de Paris à [Claude] Gardeur Lebrun », 4 septembre 1788, Metz, AM, GG 267, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3451 [dernier accès : 05.02.2023].

47 Mâcon, AD, C 683, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2615 [dernier accès : 05.02.2023].

Les arrivages de gravures couvraient tous les domaines de l'enseignement, autant pour l'anatomie que pour le langage des expressions, les motifs de fleurs et de fruits ou encore les modèles d'architecture et d'ornements. Ils permettaient de faire connaître des dessinateurs à la mode, en particulier dans le domaine des arts du luxe et du semi-luxe attentif aux nouveautés stylistiques. Pour le reste, il s'agissait de modèles et de références attendues, largement diffusés en Europe. À l'académie de Toulouse, dès 1744, un paiement au marchand d'estampes Grageron donne une liste attestant ce panel convenu : trente-six feuilles des « Galeries » d'Annibale Carrache, puis des plafonds du Dominiquin, un autre de Rubens ; les deux recueils d'antiques d'après les statues et bas-reliefs romains de François Perrier, « les Passions de l'âme en vingt feuilles de Monsieur Le Brun », le grand escalier de Versailles par Van Der Meulen, la série des *Quatre Élements* et le *Bain de Diane* de Louis de Boullogne[48]. Si dans la plupart des cas, les artistes académiciens se fournirent dans les répertoires déjà en circulation, il arriva qu'ils tentent une production autonome, à l'image de Jacques Gamelin et de son *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné d'après nature*. L'ouvrage, dédié à son mécène le baron de Puymaurin, sortit en deux mille exemplaires des presses de Jean François Desclassan à Toulouse entre 1778–1779. Il parut à quelques années des *Planches anatomiques dessinées et gravées* par Adam l'aîné (Paris, J. B. Crepy, 1773) et des *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs* (Paris, chez l'auteur, 1788) de Jean-Joseph Suë. En raison de l'originalité des planches, associant descriptions anatomiques et scènes de genre macabres, cette publication peina à trouver le public escompté et devint plutôt une édition de collection[49]. Du reste, elle montre que les milieux académiques n'étaient pas uniquement consommateurs et récepteurs de modèles déjà établis, mais aussi créateurs de nouvelles compositions. Cet aspect est particulièrement tangible dans la production de gravures servant le récit et l'image des différentes régions, un domaine dans lequel les académies provinciales jouèrent un rôle déterminant.

Culture locale et culture globale

Les artistes académiciens répondaient aux commandes des villes et des territoires. Ils mettaient en image les actualités et les derniers projets d'aménagement urbain, portuaire, viaire et hydraulique. La valorisation du récit urbain et celle de l'institution s'associaient

48 Toulouse, AM, « Mémoire des estampes qui ont été choisies par Messieurs les Capitouls pour servir de modèles à l'École de dessein, et qui ont été remises par inventaire au S. Cammas peintre de l'hôtel de ville, 9 novembre 1744 », cité par Michel Taillefer, « La société des beaux-arts et la création de l'académie royale de peinture, sculpture et architecture (1746–1750) », dans id., *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*, Toulouse 2014, p. 273–295, ici p. 40, puis Guillin, 2013 (note 18), p. 162.

49 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13), p. 104–105, notice cat. 19 ; Sartre, 2018 (note 26).

étroitement, servant toutes deux un intérêt commun. Ainsi en fut-il du *Plan d'une promenade publique à Toulouse fait par l'Académie Royale de Peinture, Sculre, A[r]chire, délibéré par Mrs les capitouls et par le conseil de ville, autorisé par Mr l'intendant et par le conil [sic.] d'estat* en 1752, résultat d'une volonté de modernisation et d'assainissement de l'espace public[50]. La proximité des académies d'art avec les réseaux scientifiques garantissait une forme d'efficacité pratique dans les domaines techniques, concret, directement applicables[51], ce que montre Catherine Isaac dans sa contribution sur les ingénieurs du Languedoc. Attentifs à conformer les villes aux standards d'un espace aéré et rationalisé, les membres des académies d'art furent également attachés à valoriser l'antiquité des lieux. À Vienne, par exemple, Pierre Schneyder, professeur de l'école de dessin de la ville à partir de 1775, pourtant étranger, s'attacha à reconstituer l'histoire locale en l'étayant par des fouilles et des observations méticuleuses. La question de l'Antiquité gallo-romaine, en particulier la description du temple d'Auguste et de Livie, devint le thème de son discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon en 1776. Plus tard, il proposa un plan géométral de la ville ancienne et moderne (1785), qui superposait les relevés archéologiques et ceux de topographie moderne. À Montpellier, les sculpteurs de la Société des arts furent mobilisés pour l'embellissement monumental de la ville, comme l'étudie Fabienne Sartre dans son article.

La valorisation historique et patrimoniale engagée par les artistes devait également à l'intervention des amateurs et des hommes de lettres[52]. Ils apportaient matière au récit, documentation et éloquence, des compétences que ne possédait pas le commun des artistes. À Troyes, Pierre-Jean Grosley apporta ses soutiens et contributions de multiples manières, d'abord avec ses *Éphémérides troyennes* qui paraissaient chaque année de 1757 à 1768. Très attaché à sa ville natale et à sa région, il produisit des textes en l'honneur des Troyens, défendant de concert tradition des richesses locales et aspiration au progrès, notamment avec les *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes* (Paris, Duchesne, 1774), puis des « Mémoires sur quelques illustres Troyens », parus dans le *Journal Encyclopédique* entre 1779 et 1782[53]. Sa *Vie de François Girardon*, sculpteur originaire de la ville, fut lue par le comte de Caylus en 1752 à l'Académie royale de peinture et

50 Toulouse, Archives municipales de Toulouse, II 679.

51 Il s'agissait des conclusions de la troisième journée d'étude ACA-RES « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation ». Voir en particulier le compte-rendu et Émilie Roffidal, « Marseille, contacts et relations inter-académiques : les liens entre l'Académie des sciences et belles-lettres et l'Académie de peinture et de sculpture », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/roffidal-2019.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

52 Daniel Roche, « La diffusion des Lumières. Un exemple : l'académie de Châlons-sur-Marne », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation,* 19/5, 1964, p. 887–922, ici p. 910.

53 Voir Pierre Marty, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2020, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2020/11/marty-2019.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

de sculpture[54]. Ces témoignages de reconnaissance envers les villes d'origine assuraient ainsi une diffusion au-delà des provinces. L'écho se faisait dans les cercles au plus près des académies provinciales, mais atteignait également les publics nationaux. L'action de Grosley, identifiée comme un geste patriotique, se traduisit enfin dans le marbre par une commande de bustes confiée au sculpteur Louis-Claude Vassé. Présentés au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, ils furent offerts à l'Hôtel de ville de Troyes afin d'initier une galerie des illustres.

Cette prise de conscience d'une culture collective s'appuyait sur la glorification des individus. Éloges, discours et vies, estampes et statues alimentaient et renforçaient l'élan de cohésion[55]. Le principal critère pour réserver ces honneurs tenait à la naissance plus qu'au rattachement institutionnel. Elle suffisait à affirmer l'ancrage et l'héritage, quand bien même les carrières s'étaient déroulées en dehors de la ville, en France comme à l'étranger. Les déplacements lointains valaient comme reconnaissance du génie initial, apte à se déployer et à porter ses fruits dans d'autres contextes. Les bustes de François Girardon et Pierre Mignard à l'Hôtel de ville de Troyes en témoignent. Tous deux enfants du pays, ils acquirent leur réputation grâce aux commandes royales et à leur intégration à l'Académie de Paris. Quant à la figure de Pierre Puget, elle est à ce titre exemplaire. Maintes fois célébré par l'Académie royale de peinture et de sculpture de Marseille, à travers des discours panégyriques et la distribution de gravures diffusant son œuvre, l'artiste avait pourtant construit sa carrière en dehors de Marseille et de toute structure académique, entre l'Italie, Toulon et Versailles. Si Puget maintint des liens avec les commanditaires marseillais, la mythification dont il fut l'objet releva d'une appropriation inédite : l'identification et le sentiment de filiation de l'institution à Puget, à partir des années 1760, furent quasiment exclusifs[56]. À Toulouse, le sculpteur Marc Arcis est mis en valeur dans l'estampe qui sert de frontispice à l'exposition de 1773[57], à côté de Jean-Pierre Rivals, Guillaume Cammas et Pierre Lucas.

À côté de ces missions de revendication traditionnellement mises en avant dans la bibliographie, les académies d'art assurèrent une autre forme de production intellectuelle, celle de la théorisation de l'art. Les diverses publications sur le sujet n'ont guère souligné cet aspect. Il s'avère pourtant que les académies provinciales fournirent des réflexions poussées sur l'art, avisées et parfois originales. Si les objectifs des écoles de dessin restaient modestes, les établissements affiliés à une académie littéraire ou ceux possédant

54 Voir dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 6 vol., t. IV.2, Paris 2010, t. IV, vol. 2, p. 509–521.

55 Point notamment étudié dans : Julie Lablanche, « Échos de la vie artistique et des progrès techniques dans les éloges, discours et mémoires de l'académie de Besançon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/lablanche-2019.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

56 Un travail est actuellement en cours par Émilie Roffidal sur le mythe Puget.

57 Toulouse, Musée Paul Dupuy, Inv. D49-1-8. Pour cette estampe consulter cat. exp. Toulouse, 2001 (note 18), p. 134.

le titre d'académie de peinture et de sculpture, revendiquaient des ambitions théoriques élevées. Elles manifestaient l'acquisition de savoirs artistiques, littéraires, philosophiques et scientifiques de haut niveau et répondaient à l'image moderne de l'artiste, agrégeant à sa technicité des qualités multiples, autant culturelles que morales. Pour cette raison, le choix des directeurs et des professeurs était déterminant. Ils devaient être en capacité d'établir des discours, ce qui constituait un avantage pour renforcer l'identité et l'attractivité des institutions. Ces écrits prenaient des formes diverses : mémoires historiques tels les « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse » terminés par Louis de Mondran en 1786 ; biographies d'artistes ; discours esthétiques ; poèmes et dithyrambes ; manifestes pour la défense d'un art, à l'exemple du *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des États de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement* (1774)[58] ; leçons sur les principes de l'art ; précis et manuels techniques ; discours prononcés à l'occasion des remises de prix[59] ; observations sur les expositions, notamment à Poitiers avec la conférence de François Aujollest Pagès en 1776 « Sur les avantages que le Public et les Artistes [en] retirent »[60]. Ces textes étaient produits isolément ou bien assemblés pour former des compendiums. À Lyon, seize des discours de Donat Nonnotte formèrent ainsi un véritable *Traité de peinture*[61]. Son collègue Antoine-Michel Perrache fut en outre l'auteur d'une série de plus de vingt-cinq mémoires sur la sculpture, étudiés ici par Tara Cruzol, témoignant d'une ambition rare dans ce domaine artistique, où les praticiens sont réputés moins loquaces que les peintres[62].

58 *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des Etats de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement*, Aix-en-Provence 1774, p. 5. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Méjanes, Anc./8° pcs 10712, un second aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, C 1071.

59 Comme ceux relatifs à l'école de dessin de Troyes, dont une partie est conservée dans le fonds Delion des Archives municipales de la ville ; voir par exemple, les *Discours sur les beaux-arts prononcés dans la grande salle de l'Hôtel de Ville de Troyes, pour la distribution des Prix de l'école gratuite de dessein, le 30 août 1778, par M. Courtalon-Delaistre*, Troyes 1778 ; Ibid., *le 5 septembre 1785, par M. Charbonnet*, Troyes 1785 ; Ibid., *le 4 septembre 1786, par M. Stuart*, Troyes 1786 ; Ibid., *le 6 septembre 1787, par M. Adry*, Troyes 1787. Ajoutons encore *Éloge de Pierre Mignard, dit Le Romain, Premier Peintre de Louis XIV, prononcé dans la grand'salle de l'Hôtel de Ville de Troyes, pour la distribution des prix de l'école gratuite élémentaire de dessin, le 2 septembre 1781, par M. Courtalon-Delaistre, le 2 septembre 1781*, Troyes 1781.

60 Cité dans Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France : de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris 1978 (repr. 1912), p. 131 ; Maës, 2014 (note 20), p. 38. Il n'y aura qu'une seule autre édition du salon de Poitiers, l'année suivante.

61 Sur ces discours, leur transcription et leur analyse critique, voir Khelissa, 2011 (note 9), p. 221–371.

62 Tara Cruzol en dresse la liste dans son article. Voir en outre Lyon, Archives de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, Ms 147, f. 84–93 : « Projet d'un Établissement d'éducation relative aux sciences, au commerce et aux arts, par M. Perrache, décembre 1776 » (transcription de Tara Cruzol), accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2822 [dernier accès : 05.02.2023].

Certains, étaient diffusés par les imprimeurs-libraires locaux, comme plusieurs des discours produits par l'École royale gratuite de dessin de la ville de Troyes, imprimés chez la Veuve Gobelet puis chez A.-P.-F. André.

Les connaissances de ces auteurs s'appuyaient sur la présence de bibliothèques dans les établissements académiques. Les collections, enrichies régulièrement par l'action de bienfaiteurs, faisaient partie de la documentation. À Marseille, l'« Inventaire [révolutionnaire] des effets de l'académie de peinture » mentionne plusieurs livres sur l'art dont deux volumes d'Antiquités étrusques et grecques, les cours de peinture de Depele [*sic*] ou encore le *Museum Odescaleum*. L'essentiel des ouvrages semble avoir été cependant tourné vers une culture générale : traité d'anatomie, *L'Iliade, L'Histoire romaine* de Charles Rollin, un ouvrage sur les métamorphoses d'Ovide ou encore sur l'histoire « ecclésiastique »[63]. En 1768, Pierre-Jean Mariette fit parvenir les trois volumes du *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure* de François Basan, parue l'année précédente[64]. L'intégralité des vingt-cinq volumes avec planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert fut par ailleurs léguée à Troyes en 1778 par Jacques de Bruneval. En 1775 et 1776, huit mille livres furent acquis pour l'établissement grâce aux subsides de Pierre-Philippe Finot et d'Edme Doussot[65]. L'usage des réceptions d'ouvrages, dont font acte les procès-verbaux et les correspondances, entraînait également un regard toujours avivé sur l'actualité des publications et des débats. Par exemple, les assemblées de Lyon et de Marseille connurent les dernières découvertes et réflexions sur l'antique, notamment par les recueils des Antiquités d'Herculanum, reçus le 24 mars 1767 à Lyon[66], et dès 1765 à l'académie phocéenne du ministre du roi de Sicile, Bernardo Tanucci[67]. La dynamique de circulation des ouvrages était stimulée par l'émulation réciproque entre la province et Paris. Tous aspiraient à un double mouvement de diffusion, d'un côté se faire connaître et prendre part aux débats ayant cours à la capitale, de l'autre maintenir et entretenir

63 Marseille, AM, P19, « Inventaire des effets de l'académie de peinture de la commune », an II, f° 136–146. Pietro Sante Bartoli, *Museum Odescaleum, sive Thesaurus antiquarum gemmarum quae a sereniss. Christina, succorum regina*, 2 vol., Romae 1702.

64 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 13, f°79, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1715 [dernier accès : 05.02.2023].

65 Voir Pierre Marty, « Recherches sur une institution méconnue : l'École royale gratuite et publique de dessein, de mathématique, d'architecture et des arts, de la ville de Troyes en Champagne (1773–v.1793) », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/02/marty-troyes2-2021.pdf [dernier accès : 05.02.2023]. À Lyon, le legs à l'Académie des 6000 ouvrages de la bibliothèque de Pierre Adamoli à sa mort en 1769 marque l'histoire de l'institution. 1402 portent aujourd'hui l'*ex-libris* du donateur dans les fonds anciens de la Bibliothèque municipale de la ville.

66 Marie-Félicie Pérez, « L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIII[e] siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736–1793) », dans *Mémoire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* 31, 1977, p. 112.

67 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 12, f°116, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1659 [dernier accès : 05.02.2023].

une réception forte à l'échelle nationale. Dandré-Bardon procéda ainsi pour son *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture* (1765)[68] puis pour le *Costume des anciens peuples* (1772–1774) aux académies de Paris et de Marseille. Nonnotte envoya trois de ses conférences à l'Académie parisienne, le montrant informé et bien documenté sur les débats et publications artistiques, avec la volonté de s'y insérer activement[69]. Celle sur le dessin, lue à Lyon le 29 novembre 1754 fut prononcée le 5 avril 1755 à Paris ; elle connut par ailleurs une diffusion large avec sa publication dans le *Mercure de France*[70]. La seconde, « De la composition en peinture », fut lue à Lyon le 12 août 1757 et à Paris le 3 juin 1758[71] ; enfin celle sur son maître François Le Moyne, lue en séance à Lyon le 15 novembre 1759 et à Paris le 7 octobre 1769 était une défense de son maître, en réponse à l'avis critique qu'avait émis le comte de Caylus dans sa conférence du 6 juillet 1748[72]. Elle fut aussi envoyée à l'Académie de Rouen où sa lecture, le 1er mai 1771, consacra sa réception comme membre associé de l'institution[73]. Jean-Joseph Taillasson, quant à lui, même s'il quitta rapidement Bordeaux pour intégrer l'atelier de Marie-Joseph Vien et faire carrière à l'Académie royale de peinture et de sculpture, maintint étroitement le lien avec son ami de jeunesse Pierre Lacour, avec lequel il avait aussi séjourné en Italie. Associé correspondant de l'académie bordelaise en 1787, Taillasson (fig. 7) eut soin de faire circuler son poème sur *Le danger des règles dans les arts* (Paris, 1785) dans les cercles savants de la ville[74]. Les Vies d'artistes qu'il publia dans la presse furent finalement rassemblées en 1807 dans un recueil intitulé *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*[75].

Sans entrer dans l'analyse détaillée des textes, la majorité d'entre eux se caractérise par une rédaction soignée, manifestant un solide niveau d'instruction. Les auteurs

68 Laëtitia Pierre et Markus A. Castor, « Faire œuvre de pédagogie. Le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, 1749–1783 », dans *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753–1793*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016, p. 148–150.

69 Khelissa, 2011 (note 9).

70 *Mercure de France*, 1755, p. 185–201 ; Khelissa, 2011 (note 9), p. 237–243 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.1, p. 396–409.

71 Khelissa, 2011 (note 9), p. 257–264 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.2, p. 523–534.

72 Pour la conférence de Nonnotte sur Le Moyne, voir Khelissa, 2011 (note 9), p. 335–352 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.2, p. 954–979. La conférence de Caylus sur la Vie de Le Moyne avait été publiée dans les *Vies des Premiers peintres du Roi, recueillies par François-Bernard Lépicié*, t. II, Paris 1752–1754, p. 81–121 ; Lichtenstein/Michel, 2012 (note 54), t. V.1, p. 156–178.

73 Aude Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, annexe II, p. 44 : « Extraits des procès-verbaux et des registres des secrétaires concernant les arts ».

74 *Danger des règles dans les arts, poème suivi d'une traduction libre en vers d'un morceau du XVI^e chant de l'Illiade… et d'une élégie sur la nuit, par M. T****,…, [J.-J. Taillasson.], Venise, Paris 1785.

75 Publié à Paris, chez l'auteur, et chez Duminil-Lesueur, 1807. Stéphanie Trouvé est en train de préparer une étude sur l'ensemble de ces textes rédigés par Taillasson.

recouraient à des figures de style et à une argumentation élaborée, où se multipliaient les références artistiques et littéraires. Ils jouaient de formules établies de rhétorique, maniaient habilement l'argumentation et savaient insérer des lieux communs familiers aux artistes et aux amateurs. Parmi ceux-ci, le mythe de Dibutade ou l'anecdote selon laquelle Corrège aurait dit devant Raphaël, « moi aussi je suis peintre » faisaient florès[76]. Ce corpus d'écrits atteste une vitalité de la pensée sur l'art en province, nourrie d'une culture générale assimilée ainsi que d'une attention pointue aux débats et aux publications récentes. Roger de Piles, Jean-Baptiste Du Bos[77], mis en regard avec les contributions de Charles-Nicolas Cochin ou de Michel-François Dandré-Bardon, relevaient de lectures de référence. À côté des réflexions générales sur toutes les parties de l'art, du dessin au coloris, des proportions humaines à l'expression des passions, du « paragone » entre Anciens et Modernes à celui entre sculpture et peinture, les textes révèlent des approches plus spécifiques. Ils trahissent des intérêts et des affinités personnels et embrassent le plus souvent une vision large où l'art rencontre les sciences, les techniques, la philosophie et la littérature.

7 Jean-Joseph Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule* (morceau de réception), 1784, huile sur toile, 277 × 211 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx D 1989.1.2

Par exemple, aux arguments généraux déployés par Pierre Lacour dans sa douzaine de discours, s'ajoutent des indications

76 On le trouve notamment dans les discours de Lacour, Bordeaux, BM, Ms 1186, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3460 [dernier accès : 05.02.2023] à https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3473 [dernier accès : 05.02.2023].

77 Entre autres, Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708 ; Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur le peinture*, Paris 1719.

qui marquent des attachements particuliers ou des partis pris assumés. Il fut l'auteur de synthèses, dont une grande fresque sur la naissance de la sculpture depuis les Égyptiens et sur les origines du dessin, mais également d'études ciblées. Celles qui prennent la forme de commentaire de tableau se concentrent sur ses propres collections. Ainsi choisit-il d'analyser une *Vierge à l'Enfant* de Simon Vouet, pour en faire une critique intransigeante et impartiale, preuve de sa probité de connaisseur et de pédagogue. Dans le cas de l'analyse des deux paysages de Jacob van Ruisdael, l'un représentant un intérieur de forêt, l'autre, une chaumière, il s'agissait plutôt d'en faire la publicité avant leur vente à Paris par son fils[78]. Il marque aussi ses préférences artistiques en célébrant, à côté des traditionnels grands maîtres modernes ou de l'antiquité, des artistes issus des établissements bordelais tel Pierre-Nolasque Bergeret. Des artistes peu présents dans la littérature artistique contemporaine sont encore nommés tels Salvatore Rosa, peintre du XVII[e] siècle peu collectionné en France hormis pour ses estampes, ou Pompeo Batoni, peintre, conservateur et chantre contemporain du retour à l'antique. On retrouve dans d'autres corpus de textes provinciaux cette même articulation entre des savoirs communs et des apports inédits. Dans son « Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter » (13 novembre 1760), par sa dimension théorique, pratique (sur la disposition de l'atelier) et aussi sur sa mise en perspective historique, Nonnotte se montra plus ambitieux que ne l'avait été Louis Tocqué à l'Académie de Paris le 7 mars 1750, dans un premier discours académique consacré à ce genre[79]. Une dernière spécificité de ces écrits provinciaux tient à la perméabilité des savoirs soutenue par la mise en corrélation des divers domaines de compétences, là où ils étaient davantage segmentés à Paris en des institutions séparées[80]. De fait, les champs couverts furent extrêmement larges, allant des dissertations de Nonnotte autour du discours sur les sciences et les arts qui avait remporté le prix de l'Académie de Dijon en 1750 de Rousseau[81] à la conférence technique de Jacques-Thomas Drot dit Gourville sur la restauration des peintures, lue en 1768 à l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse[82]. Utiles autant aux artistes

78 Bordeaux, BM, Ms 1186, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3461 [dernier accès : 05.02.2023] et https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3462 [dernier accès : 05.02.2023].

79 Louis Tocqué, « Sur la peinture et le genre du portrait », 7 mars 1750, Lichtenstein/Michel, 2012 (note 54), t. V.2, p. 448–466 ; Khelissa, 2011 (note 9), p. 314–324.

80 Daniel Roche, « La diffusion des Lumières. Un exemple : l'académie de Châlons-sur-Marne », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation* 19/5, 1964, p. 887–922.

81 Khelissa, 2011 (note 9), p. 221–371, en particulier le « Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau », lu le 10 mars 1767. Le « Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750, sur cette question proposée par la même académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » de Jean-Jacques Rousseau avait fait l'objet d'une publication (Genève, Barillot & fils, 1751).

82 Toulouse, Bibliothèque municipale, Res B XVIII 241, Jacques-Thomas Drot dit Gourville, « Discours devant l'Académie royale des arts de Toulouse », 1768. Le document est en cours d'étude par Pierre Marty.

qu'aux amateurs, encourageant une élévation de leur niveau global de connaissances, ces contributions écrites et orales couvraient des registres abstraits, littéraires et philosophiques, autant que des registres appliqués. Étienne Moulinneuf, tout en offrant un discours sur le fait que « L'art de la peinture demande de l'esprit et du génie », soulignait la limite des propos strictement théoriques et recommandait à l'inverse d'employer des « démonstrations »[83]. De fait, les intentions d'une union des arts et des lettres, ou encore d'un mariage fécond entre les arts et les sciences, ne restèrent pas à l'état de chimère mais trouvèrent au contraire un terrain d'expression et d'expérimentation dans la vie des institutions.

À l'heure actuelle, la faible notoriété des collections et des productions théoriques des académies provinciales s'explique essentiellement par ce double facteur de fragilité des supports et de visibilité aléatoire. En effet, la conservation des fonds, constitués pour partie de modèles pédagogiques, fut le plus souvent précaire. Les documents d'archives signalent régulièrement des problèmes d'altération des œuvres, de leur nécessaire remplacement, alors pourtant que des mesures sont prises pour tenter d'atténuer ces méfaits à l'instar de l'école de dessin de Grenoble. Des règles y furent ainsi édictées pour la préservation du matériel : « Il est expressément défendu de sortir les originaux de l'école ni des cases ou ils seront renfermés ; et s'il arrivoit qu'il s'y fît quelques dommages, ceux qui les auront causés seront tenus de les payer. Il est pareillement défendu aux Elèves d'écrire leurs noms sur les murs, les tables ou les bancs, soit avec leurs crayons, soit avec leurs couteaux ou autres instruments »[84]. Concernant les productions écrites, les publications émanant des provinces gardèrent un retentissement limité, comme c'était déjà le cas par exemple avec le *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy du Grez, qui proposait en 1699 une réflexion théorique à partir des tableaux qui ornaient les églises de Toulouse[85]. Les académies d'art de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, par le jeu des réseaux et des circulations, dans une dynamique d'émulation interinstitutionnelle, multiplièrent les contributions. Bien qu'elles eussent le souhait de participer à la vie intellectuelle et aux débats artistiques du royaume, elles ne parvinrent pas à la réception attendue. Ce frein tenait au fait que les écrits restaient à l'état manuscrit, sans bénéficier de la diffusion large assurée par l'imprimé. Dans le contexte des académies des sciences, ce constat avait notamment été relevé par Condorcet dans une lettre de 1774 à La Tourette, membre de l'Académie de Lyon :

83 Paris, AN, O/1/1993/B, dossier 6, doc. 100, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/467 [dernier accès : 05.02.2023], cité dans Roffidal, 2019 (note 51).

84 Grenoble, AM, GG 240, *Règlement*, 20 août 1769, dans Clerc, 1995 (note 29), p. 179.

85 Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la theorie, & se perfectionner dans la Pratique*, Toulouse 1699, se reporter à l'édition commentée et à l'« Introduction » par Daniel Beauvois, Paris 2011, p. 7–38. Voir également Stéphanie Trouvé, *Peinture et discours : la construction de l'école de Toulouse, XVII^e^–XVIII^e^ siècle*, Rennes 2016.

> La plupart des académies de province manquent de cet avantage [de la publication], les travaux de leurs membres restent ensevelis dans les registres, et ne sont publiés que très tard. Je proposerais de former entre votre académie par exemple et celle de Paris, une association dont la condition serait que l'Académie de Lyon enverrait à celle de Paris, les mémoires qu'elle aurait approuvés et jugés les plus dignes de l'impression[86].

Du reste, ces réflexions des académies d'art provinciales constituèrent le ferment et le levier d'une histoire de l'art qui trouva sa pleine normalisation au XIX^e^ siècle, quand la question du patrimoine agrégea les approches esthétiques et pédagogiques au problème de la création des musées. Les acteurs des académies d'art sous l'Ancien Régime furent identifiés comme les meilleurs experts pour prendre en charge la préservation, l'inventaire et la muséification des œuvres patrimoniales locales[87]. Ainsi certains se virent-ils proposer d'agir en ce domaine sous la Révolution française comme, entre autres, François Desvoge à Dijon, Philippe-Auguste Hennequin à Lyon, Jean Milony à Troyes, Pierre Lacour à Bordeaux, Pierre Lucas à Toulouse, Claude-François Achard à Marseille. S'observe dès lors une importante continuité entre les membres des écoles et des académies d'art et ceux des écoles centrales puis des écoles restaurées sous l'Empire. Louis-Joseph Jay à Grenoble, déjà actif sous l'Ancien Régime auprès de l'école de dessin, illustre bien cette évolution. Directeur de l'École centrale de l'Isère, il obtient de l'administration l'autorisation de faire un voyage à Paris, d'où il rapporte au printemps 1796 des dessins et des moulages. L'artiste continua d'enrichir cette collection au cours d'un séjour en Italie à la fin de l'année 1796 : il y acheta cent-quatre-vingt-quinze dessins et gravures et y acquit les huit premiers tableaux destinés au futur musée de Grenoble, ouvert le 31 décembre 1800 (fig. 8). Entre 1797 et 1815, il entendait également instruire ses élèves et le public avec des cours d'histoire de l'art, au rythme de deux conférences par mois. Pour féliciter les élèves les plus sérieux, il leur offrait des estampes reproduisant des tableaux célèbres ou encore des ouvrages comme *L'histoire de l'art chez les Anciens* de Winckelmann. Il les encourageait également à faire le voyage d'Italie, à l'image de Stendhal qui faisait partie de ses élèves. Charismatique et disert, Jay publia en 1817 un *Recueil de lettres originales des plus grands maîtres de la peinture, de la sculpture et de l'architecture*, traduit d'après le recueil en italien du cardinal Bottari[88]. Il faut d'ailleurs souligner que les académiciens augmentèrent alors le nombre de manuels et d'ouvrages sur les arts, en lien avec l'amélioration mécanique de l'imprimerie

86 Lyon, BM, Ms 1033, f°11-12, accessible sur le site du programme, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/467 [dernier accès : 05.02.2023].

87 Malgré l'aspiration des collections des académies de province pour constituer les fonds des musées locaux, et l'action de leurs anciens membres, il n'en demeure pas moins que certains musées possèdent aujourd'hui des fonds dont la provenance n'est pas mentionnée.

88 Il s'agissait d'un recueil de lettres autobiographiques d'artistes italiens, publié à Rome en 1754. Humbert, 2017 (note 36).

8 Jan Davidsz De Heem, *Guirlande de fruits suspendue par des rubans*, XVII[e] siècle, acquis par L.J. Jay à Paris en 1799 avec les fonds d'une souscription des habitants de Grenoble, huile sur toile, 75 × 60,4 cm, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 104

et de l'illustration[89]. Un dernier exemple pourrait être donné à Nantes où en 1801 l'amateur François Cacault forma, avec son frère peintre Pierre-René, un projet pédagogique associé au nouveau musée qui abrita sa collection de milliers de peintures et d'estampes italiennes dans le presbytère de la Madeleine à Clisson[90]. À sa mort en 1805 le relai fut pris par le sculpteur François-Frédéric Lemot qui créa, à proximité, avec l'architecte Mathurin Crucy un domaine exemplaire, la Garenne Lemot[91].

Ainsi les acteurs qui ont œuvré pour le développement de l'art et du goût sous l'Ancien Régime dans une dynamique de démocratisation artistique et culturelle, se virent d'office sollicités pour jouer un rôle dans les nouveaux musées avec, en nombre de cas, la volonté d'y faire perdurer des enseignements. En ce sens, les écoles de dessin et les académies d'art furent les germes de la floraison des musées au XIX^e^ siècle[92].

89 *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780–1863*, éd. par Alain Bonnet et France Nerlich, actes, Tours, Université François-Rabelais, 2011, Tours 2013.

90 Anna Maria Rao, « Collections d'antiquités, marchés, identités nationales. Naples et la France à la fin du XVIIIe siècle », dans Berlan, 2017 (note 10), p. 173–185.

91 Voir Mathilde Legeay, « L'école de dessin de Nantes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/legeay-2019.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

92 Nous renvoyons pour cela à la bibliographie de Dominique Poulot. [dernier accès : 05.02.2023]

Frontispice page 188 : Jan Davidsz De Heem, *Guirlande de fruits suspendue par des rubans*, XVII^e^ siècle, acquis par L.J. Jay à Paris en 1799 avec les fonds d'une souscription des habitants de Grenoble, huile sur toile, 75 × 60,4 cm, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 104 (détail, voir page 216, fig. 8)

Les collections des écoles de dessin et des académies d'art en province : entre intentions et institutionnalisation

Flore César
Université Paul-Valéry Montpellier III, IRCL-UMR 5186

Au milieu du XVIII[e] siècle, Charles de Groff (1712–1774), directeur général des sculptures et premier sculpteur de l'électeur Maximilien III Joseph de Bavière (1727–1777)[1], soumet à la ville de Strasbourg un « plan pour servir à l'établissement d'une Accadémie des artz libereaux de sculpture, Peinture et architecture »[2]. Le sculpteur présente son parcours et dévoile son projet d'école dans un document de trois feuillets, récemment redécouvert[3]. Si sa proposition prend tout son sens dans une ville où aucun établissement de ce type n'est alors en activité[4], elle reste toutefois sans suite. La singularité du projet repose sur son fondement même, à savoir l'agencement des collections : chacune des huit salles imaginées se distingue par son usage pédagogique dont dépend la nature même des objets présentés. Ce projet détaillé, mis au regard d'autres exemples pris sur l'ensemble du territoire, invite à questionner les fonctions et l'usage des collections des institutions d'enseignement artistique.

Le processus de création de ces établissements s'inscrit dans un contexte d'implantation propre à chacune des villes[5]. Différentes sources en dévoilent les mécanismes : plans,

1 Christiane Hertel, *Pygmalion in Bavaria. The Sculptor Ignaz Günther and Eighteenth-Century Aesthetic Art Theory*, University Park 2011, p. 161.

2 Strasbourg, Archives municipales, AA2096, *Plan pour servir à l'établissement d'une académie des arts libéraux de sculpture, peinture et architecture dans la ville de Strasbourg par De Groff*, s.d., f°1. Voir la retranscription du texte.

3 Il avait été publié par Charles Schnéegans, « L'enseignement des arts en Alsace. Les écoles de dessin à Strasbourg au XVIIIe siècle », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art*, 1927, p. 185–224.

4 Flore César, « Les écoles de dessin de Strasbourg », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/cesar-strasbourg1-2021.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

5 Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII[e] siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006. Voir aussi id., « Le rôle des villes dans l'enseignement du dessin en France : les écoles de dessin au XVIII[e] siècle », dans Dominique Poulot, Jean-Miguel Piere et Alain Bonnet (éd.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles. XVIII[e]-XIX[e] siècles*, Rennes 2010, p. 239–252.

Flore César, « Les collections des écoles de dessin et des académies d'art en province : entre intentions et institutionnalisation », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 219–235, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18981

mémoires, projets, autant de documents qui permettent d'en apprécier tantôt la logique spatiale ou temporelle, tantôt l'argumentaire des initiateurs, tout en dessinant les contours d'un projet idéal. L'existence de ces institutions ne devient officielle qu'une fois ces dernières dotées de statuts et d'un règlement approuvés par les autorités qui permettent de s'accorder sur les moyens mis en œuvre pour répondre à leur vocation. Bien que ces documents diffèrent en substance pour chaque établissement, ils représentent des dénominateurs communs à toutes les villes et forment un corpus cohérent, à partir duquel il est possible d'établir des comparaisons comme de dessiner des tendances. Ainsi, il s'agira de déterminer comment les collections sont mises au service de l'enseignement, et au-delà, comment elles participent de la définition même de l'académie comme de l'école. De la conservation à l'exposition, de la propriété à la protection, les statuts et les règlements témoignent de la mise en œuvre de véritables plans de gestion des collections. Répondant à différents enjeux, elles acquièrent un statut spécifique défini dès la création de l'institution, qui leur confère une valeur collective.

Ambitions pédagogiques des collections

Fruit de vingt-deux années « d'application et de travail continuel », le « plan pour servir à l'établissement d'une Accadémie des artz libereaux de sculpture, Peinture et architecture » présenté par De Groff interroge le rôle attribué aux collections dans l'apprentissage du dessin et plus largement, au sein d'une académie d'art. Ce document permet d'en connaître les modèles et d'en saisir les usages. S'il constitue un témoignage original permettant d'appréhender les enjeux propres aux collections dans le cadre d'un projet idéal soumis par un artiste, il souligne en outre le rôle fondamental qu'elles peuvent avoir pour la formation des élèves.

Les collections, paradigme du projet strasbourgeois

Au milieu du XVIII[e] siècle, le prêteur royal François-Joseph Klinglin (1686–1753) a pour « dessein d'établir une Académie des arts libéraux »[6] à Strasbourg. La ville ne compte en effet ni académie d'art, ni école de dessin. La proposition de de Groff répond certainement au vœu du prêteur royal, lequel lui avait commandé à la même époque un médaillon représentant Louis XV destiné à être présenté dans le cadre des festivités organisées pour la venue du roi. Vers 1744, est ainsi soumis un plan d'organisation d'une académie des arts libéraux, vouée à l'apprentissage de la peinture, sculpture et architecture, que de Groff ambitionne d'être « la plus instructive qu'il soit en Europe »[7]. Son projet est fondé sur la

6 Strasbourg, Archives municipales, VI 229/9, *Lettre du comte de la Roche à la Chambre d'Économie de Strasbourg*, 23 avril 1759, f°6.

7 Groff, s.d. (note 2), f°1.

distribution des espaces : huit salles sont minutieusement décrites et se distinguent les unes des autres par les collections qui y sont présentées. L'enseignement est essentiellement fondé sur les modèles italien et français « les plus approuvés ». Trois salles présenteraient dessins et estampes (fig. 1), afin d'instruire les élèves aux premiers principes du dessin, comme aux grands maîtres, à l'art de la composition et à l'architecture. Exposés dans une autre salle, les plâtres auraient une double vocation. Les œuvres de Michel-Ange

1 Nicolas de Poilly d'après Nicolas Poussin, *Étude de tête ou d'expression*, XVII^e siècle, gravure à l'eau-forte, 25 × 35,5 cm, Dijon, musée des beaux-arts de Dijon, inv. DIJON_MBA_DEV_18-3-2

permettraient de faire connaître l'anatomie. Le *Laocoon*, le *Gladiateur Borghèse*, comme les groupes d'enfants de Duquesnoy sont tout autant d'œuvres qui permettraient, selon de Groff, d'apprendre à « donner à chaque personnage l'âge convenable au sujet » et ainsi de familiariser les élèves à la « représentation des faits et histoires »[8]. Par ailleurs, ils pourraient puiser l'inspiration pour composer dans une bibliothèque composée de recueils d'estampes françaises et italiennes, de traités de théorie de l'art, tels que ceux de

8 Ibid., f°2.

Sandrart[9], de livres d'histoire ou de textes antiques. Enfin, deux autres salles seraient destinées à la cérémonie annuelle de distribution des prix, parées des portraits de Louis XV et du prêteur royal, protecteur de l'académie, et d'une collection de pièces spectaculaires, « beaux Tableaux, de Bustes de marbre, de Grouppes de Bronze, et de tout ce qui peut embelire un Parnasse »[10].

À travers la description de chacune des salles se dessine un véritable programme d'enseignement fondé en premier lieu sur la collection pédagogique, laquelle répond à des usages didactiques spécifiques. Cette approche peut s'expliquer par la qualité même de collectionneur du sculpteur. En effet, il conclut sa présentation en expliquant que l'exécution d'un tel projet peut lui être confié avec facilité dans la mesure où lui-même possède les œuvres citées, à savoir des antiques, 8000 estampes, multiples tableaux flamands et italiens, plusieurs bustes de marbre et groupes de bronze[11]. De Groff affirme avoir fondé sa méthode sur ses expériences dans différentes académies d'Europe[12]. En effet, après avoir été formé dans l'atelier de son père Guillielmus de Groff (1680–1742), sculpteur d'origine anversoise au service du Grand Électeur Maximilien Emmanuel de Bavière (1662–1726)[13], il concourt à Vienne où il remporte en 1738 un prix de sculpture à l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture[14] ; à Venise ensuite, où il aurait remporté en 1741 un prix de sculpture[15]. Selon lui, ce sont ses voyages qui lui ont permis d'étudier les « métodes les plus utiles pour mener la jeunesse par les voix les plus courtes aux Degrets de perfection »[16]. Si de Groff ne parvient pas à faire aboutir son projet à Strasbourg, il semble toutefois avoir participé postérieurement à la fondation de plusieurs académies allemandes, comme à Würzburg (1755) ou à Bayreuth (1756)[17]. La singularité du projet de De Groff repose sur le fait que la collection semble entièrement conditionner son plan d'instruction : il souligne par là son usage didactique.

---

9 Joachim von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nuremberg 1675.

10 Groff, s.d. (note 2), f°4.

11 Ibid., f°5–6.

12 Gerhard Woeckel, « Groff, Charles de », dans *Neue Deutsche Biographie*, t. 67, Berlin 1966, p. 118–119, URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd13613534X.html#ndbcontent [dernier accès : 21.10.2022].

13 Friedrich Wolf, « Wilhelm de Groff (1676–1742) : Der Dekorkünstler des Kurfürsten Max Emanuel », dans *Oberbayerisches Archiv* 90, 1968, p. 52–61. Voir aussi : Richard Paulus, « Groff, Guillielmus de », dans *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, éd. par Ulrich Thieme et Fred C. Willis, t. 15, Leipzig 1922, p. 72–74, ici p. 72 ; Gerhardt Woelcke, « Groff, Guillielmus de », dans *Neues Deutsche Biographie*, t. 67, Berlin 1966, p. 119. Voir aussi : Peter Volk, *Guillielmus de Grof*, 1676–1742. *Studien zur Plastik am Kurbavrischen Hof im 18. Jahrhundert*, thèse inédite, Université de Franckfort, 1966.

14 *Mercure de France*, novembre 1738, p. 2656.

15 Strasbourg, *Archives municipales, AA2096, Plan pour servir à l'établissement d'une académie des arts libéraux de sculpture, peinture et architecture dans la ville de Strasbourg par De Groff*, s.d., f°1.

16 Groff, s.d. (note 2), f°1–2.

17 « Charles de Groff », dans *RKDartists&,* URL : https://rkd.nl/explore/artists/372328 [dernier accès : 16.02.2023].

Un objectif didactique commun à plusieurs établissements

L'exemple strasbourgeois illustre parfaitement le rôle fondamental que peut avoir une collection lors de l'instauration d'une école de dessin ou une académie d'art ; un rôle confirmé dans de nombreuses villes. Lors de la création de l'école de Reims en 1747, le conseil de ville prévoit d'engager un professeur qui serait en mesure de fournir des modèles aux élèves. Leur choix se porte sur le peintre Ferrand de Monthelon (1686–1752), notamment parce qu'il propose d'offrir sa collection de 8000 dessins et estampes et quantité de plâtres[18]. Les collections pédagogiques font partie des premières dépenses accordées à l'établissement, prises en charge soit par les tutelles, à l'exemple de la ville Auch[19] ou des États de Bretagne[20], soit par des initiateurs privés, à Annecy[21] entre autres exemples[22]. Elles sont considérées comme condition *sine qua non* à l'ouverture des écoles, au même titre que le local, les besoins en chauffage ou les appointements des professeurs. En 1751 à Lyon, un projet d'école est défendu pour la facilité de sa mise en œuvre : il ne dépend, selon l'auteur, que de quelques besoins simples à pourvoir, à savoir une salle, un logement pour le professeur, le choix d'un modèle, un poêle, une grosse lampe et l'achat de « quelques modèles en plâtre que l'on fera venir de Paris »[23]. Quelques années plus tard, Antoine-Michel Perrache (1726–1779) conçoit un projet d'école de dessin où est définie « une classe de récréation », divisée en cinq parties et dont chacune serait garnie de collections répondant à des enjeux d'instruction propres[24]. Jean-Baptiste Oudry (1686–1755) insiste également sur l'utilité de la collection, par le jardin qu'il propose d'associer à son

18 Reims, Archives municipales, FAR 102, *Registre des délibérations du Conseil de ville*, f°65. À propos des collections de Reims, voir l'article de Nelly Vi-Tong dans le présent volume.

19 Auch, Archives départementales du Gers, GG 47, *Règlement et statuts de l'école de dessin d'Auch*, juillet 1781, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2037 [dernier accès : 16.02.2023].

20 Rennes, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, C4919, *Rapport présenté aux États de Bretagne sur l'histoire de l'école de dessin de Nantes et en vue de son rétablissement*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/540 [dernier accès : 16.02.2023].

21 Annecy, Archives municipales, 1 R 12, *Lettre de Gavaudan à la municipalité d'Annecy*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2541 [dernier accès : 16.02.2023].

22 Voir à ce sujet Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir. Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII[e] siècle », dans I*n-situ, Revue des patrimoines* 43, 2021, URL : http://journals.openedition.org/insitu/28557 [dernier accès : 16.02.2023].

23 Lyon, Archives municipales, 3GG157, *Mémoire sur la nécessité de l'établissement d'une école publique de dessin dans Lyon*, 28 décembre 1751, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2493 [dernier accès : 16.02.2023].

24 Lyon, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 147, f. 84–93 (transcription de Tara Cruzol), *Projet d'un Établissement d'Éducation relative aux Sciences au commerce et aux arts, par M. Perrache*, décembre 1776, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2822 [dernier accès : 16.02.2023].

projet « d'école des fleurs » à Lyon. Son existence et son utilisation permettraient à l'élève de comprendre les finalités mêmes de son apprentissage :

> Il seroit convenable que les dessinateurs travaillant pour la fabrique eussent l'entrée libre de ce jardin, ils y trouveroient une grande utilité auraient ils besoin de quelques fleurs pour les faire entrer dans leurs desseins, ils se les procureroient facilement ce qui feroit comprendre aux élèves la nécessité de savoir dessiner les fleurs d'après nature[25].

Par sa valeur d'exemple, la collection se veut d'abord utile à l'enseignement. La dialectique entre l'œil et la main s'opère notamment via l'œuvre modèle : d'abord simple spectateur, l'élève devient alors praticien. Observation, imitation, copie, participent au développement de la pratique artistique. L'apprentissage par le regard s'exerce en mettant sous les yeux des élèves un ensemble d'œuvres formant la collection pédagogique.

Les collections, garantes de la beauté et attribut de l'institution

En tant que support d'apprentissage voué à façonner l'œil comme la main, la collection pédagogique se doit d'être soigneusement choisie. Cette valeur d'exemplarité peut aussi s'appliquer aux autres types de collections détenues au sein de l'académie ou de l'école. En effet, les morceaux de réception, les travaux d'élèves ou les collections d'apparat participent de la représentativité de l'institution et interrogent le regard même qui lui est porté.

Former l'œil et la main, éveiller l'esprit et garantir le « bon goût »

La culture visuelle est largement défendue dans le projet d'académie idéale de de Groff : c'est en regardant les modèles que les élèves s'initient aux principes de l'art. Cet usage didactique peut être clairement explicité dans les plans d'instruction des écoles, à l'exemple de celle de Beauvais. À l'arrivée des tableaux destinés à la manufacture, le maître les expose préalablement en classe afin d'en expliquer « le Mérite & la beauté, tant par rapport au Desseing que relativement à sa composition, la couleur, les effets de la lumière, l'intelligence générale, l'harmonie & généralement à tout ce qui peut servir à former le vrai goût & la connaissance de l'Art »[26]. L'exercice du regard forme les élèves au bon goût, entendu dans une dimension

25 Lyon, Archives municipales, 3GG157, *Examen des trois plans d'instruction proposés pour former successivement à la manufacture de Lion un nombre compétent de bons dessinateurs*, 8 mars 1753, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2495 [dernier accès : 16.02.2023].

26 « Plan d'une instruction publique & gratuite de l'Art du desseing, en faveur des jeunes Habitans de la ville de Beauvais », dans *Mercure de France*, avril 1750, p. 168–171, ici p. 171.

normative[27], une démarche poursuivie par les artistes, lesquels doivent « cultiver les lettres et avoir sous les yeux les chefs-d'œuvres des maîtres tant pour diriger et perfectionner leur goût que pour développer les germes du génie »[28]. En ce sens, la collection fait autorité, elle participe à définir la beauté et à garantir des normes : le choix des œuvres s'avère alors crucial, aussi de Groff s'attache-t-il à citer explicitement celles sur lesquelles son enseignement est fondé. Définissant des parangons, il convoque les canons antiques, maîtres français et italiens, dans la lignée des théoriciens de l'art des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[29]. Ceux-ci défendent avec ferveur le rôle fondamental de l'imitation, par la copie d'après les maîtres ou d'après l'antique. Placer sous les yeux des jeunes élèves des œuvres dont l'exemplarité est unanimement reconnue se révèle être une étape essentielle de la formation, comme le souligne De Piles dans *Les premiers élémens de la Peinture pratique* :

> il faut par un grand exercice accoustumer les yeux à juger & la main à travailler avec facilité : si ces habitudes se contracttent sur de mauvais modeles, le goust s'y fera insensiblement : car ce qui entre souvent dans l'esprit par les yeux, y demeure long-tems, & y fait une forte impression. Il est donc d'une extrême consequence de ne presenter d'abord aux yeux de ceux qui commencent à dessiner que des choses de bon goust, & que les desseins qu'ils imiteront viennent ou de l'Antique ou des Maistres généralement aprouvez[30].

L'école façonne ainsi le bon goût : le regard est aiguisé par des œuvres approuvées, reconnues comme telles et représentatives d'une certaine histoire de l'art. La collection sert de cette manière à éveiller l'esprit. Présentée comme un ensemble d'images, propres à être comparées et étudiées, elle doit favoriser le développement de l'imagination comme le souligne Jean-Baptiste Descamps (1714–1791) en 1767 : « habitués à étudier le beau, à le comparer avec le défectueux, ils [les élèves] arriveront à cette justesse qui choisit dans la nature & juge sainement de ses variétés infinies »[31]. La collection s'apparente à un répertoire, propre à rendre compte de la beauté aux élèves qui pourront, dès lors, aiguiser leur goût et « lire dans le vrai beau »[32]. Selon Blondel (1705–1774), le bon exemple permet alors

27 Jan Blanc, « Goût », dans Michèle-Caroline Heck (éd.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1750)*, Montpellier 2018, p. 230–235, ici p. 232.

28 Montpellier, bibliothèque Zola, Ms 247, *Registre contenant les séances et délibérations de la Société des Beaux-Arts dans la ville de Montpellier, 1779–1787*, f° 103, séance du samedi 28 décembre 1782.

29 Colette Nativel, « La théorie de l'imitation au XVII^e^ siècle en rhétorique et en peinture », dans *XVII^e^ siècle* 175, 1992, p. 157–167. Ralph Dekoninck, Agnès Guideron-Bruslé et Nathalie Kremer, *Aux limites de l'imitation. L'*Ut pictura poesis *à l'épreuve de la matière (XVI^e^–XVIII^e^ siècles)*, Amsterdam, New-York 2009.

30 Roger de Piles, *Les Premiers Elemens de la Peinture pratique*, Paris 1684, p. 16–17.

31 Jean-Baptiste Descamps, *Sur l'utilité des établissements des écoles de dessin en faveur des métiers*, Paris 1789, p. 6.

32 Ibid., p. 10. Voir aussi Aude Henry-Gobet, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : "Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessein" de Jean-Baptiste Descamps (1767) », dans Thomas W. Gaethgens (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e^ siècle*, Paris 2001, p. 313–326.

« de régler un génie fécond, d'échauffer un esprit tardif, & de faire éviter ces licences qui défigurent l'Architecture, en substituant le caprice au génie & au bon goût. Secondant le modèle, le maître sert alors d'interprète »[33]. Se plaçant comme médiateur entre les modèles et les élèves, le professeur a une position de juge et de maître. À ce titre, il est chargé de choisir au sein de la collection quelle œuvre conviendra à chaque élève suivant ses capacités individuelles ; un rôle souligné dans les statuts et règlements de plusieurs écoles, comme à Beauvais où « le maître [...] distribuera aux Ecoliers les originaux nécessaires pour les former en l'art du Desseing, & lesquels ils proportionnera au degré de capacité de chacun desdits Ecoliers, qui seront sur ce obligés de s'en remettre à sa détermination »[34]. Les professeurs marseillais également « seront tenus de garnir leurs portefeuilles pour les élèves d'une figure académique, d'une tête, d'un pied, d'une main »[35]. À Lille encore, les règlements précisent que le « professeur distribuera à chaque écolier suivant sa force les dessins convenables à sa profession ou à son goût »[36].

Le professeur se porte ainsi caution du bon goût, au même titre que les connaisseurs. Ce sont en effet eux qui jugent les œuvres des élèves dans le projet de De Groff. Le goût est aussi invoqué dans le choix même des membres des académies d'art. Bordeaux comprend dans sa classe des amateurs associés les « domiciliés qui ne faisant pas profession publique des arts auront des talents ou un goût décidé pour quelques uns »[37]. Celle des honoraires amateurs de Marseille comprend notamment vingt-six « amateurs choisis parmi les personnes recommandables non seulement par leur condition, par leurs charges, ou professions distinguées mais encore par leur goût décidé pour les arts »[38]. Le goût peut aussi fonder la réputation et déterminer la qualité d'amateur, comme à Valenciennes : « Les Amateurs seront choisis d'après leur réputation de goût & d'amour pour les arts & à la pluralité des voix de l'Académie assemblée »[39]. Sa défense légitime l'existence même

33 Jacques-François Blondel, « Discours sur l'architecture », dans *Mercure de France* 3, 1747, p. 57–74, ici p. 64.

34 Sans auteur, 1750 (note 26), p. 170.

35 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 1, f°17–21, *Statuts et règlements de l'École académique des Beaux-arts établie à Marseille en vertu de l'arrest du Conseil d'État*, 15 juin 1756, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/588 [dernier accès : 16.02.2023].

36 Lille, Archives municipales, Fonds ancien, registre 663, f° 107 (transcrit par Gaëtane Maës), *Règlements des différentes écoles de l'Académie des arts de Lille*, 8 octobre 1766, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/416 [dernier accès : 16.02.2023].

37 AN, O/1/1933/B, *Statuts et règlements pour l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux*, [s.d.], accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/185 [dernier accès : 16.02.2023].

38 AN, O/1/1933/B, *Projet de statuts et règlements de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, [s.d.], accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/242 [dernier accès : 16.02.2023].

39 Lille, Bibliothèque municipale, Fonds ancien, 42160, *Statuts et Réglemens de l'Académie de Peinture et de Sculpture de la ville de Valenciennes*, Valenciennes, J. B. Henry, 1785, accessible sur le site internet

de l'institution : la Société des beaux-arts de Montpellier justifie sa création en se fixant pour objectif de « réveill[er] dans cette ville [...] le goût de ces arts »[40]. Autre exemple, l'académie bordelaise souhaite contribuer « à ranimer le goût des arts dans [la] ville »[41]. L'organisation d'expositions peut aussi répondre de cette même idée, les Salons ayant aussi pour objectif de faire germer « des semences de goût »[42].

Orner l'école et faire montre de sa qualité

Si l'académie est garante de la beauté et du bon goût, les collections didactiques s'en font le miroir tant par leur caractère pédagogique que par leur représentativité publique. Ces qualités peuvent aussi être attribuées à d'autres collections conservées dans l'école ou l'académie, lesquelles vont jouer un rôle d'apparat. Tout d'abord, un premier ensemble d'œuvres considérées comme exemplaires peut être formé par les travaux d'élèves. Certaines écoles leur accordent un statut particulier dans la mesure où les règlements prévoient de conserver et d'afficher à demeure les travaux ayant été couronnés, à l'exemple de l'école de Cambrai : « les dessins de ceux qui auront remporté les premières médailles seront encadrés, attachés dans la salle académique, avec le nom de l'élève et la datte[43] ». Des mentions de prix apparaissent d'ailleurs sur quelques travaux d'élèves encore conservés, comme à Montpellier[44]. D'autre part, un autre ensemble peut être formé par les productions des membres de l'institution, à savoir les morceaux de réception, « productions brillantes, belles, et bien executées »[45]. Ils sont vitrine d'une production exemplaire propre à l'institution tant en son sein même que pour un public extérieur. À Marseille, les statuts et règlement de 1752 prévoient d'orner les murs des salles ouvertes aux étrangers d'œuvres de ses propres membres, « comme il est d'une nécessité indispensable de décorer les appartements destinés pour le bureau et pour le salon, où l'on reçoit les

---

du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/415 [dernier accès : 16.02.2023].

40 AN, O/1/1933/B, *Projet de lettres patentes du Roi portant établissement d'une Société des Beaux-arts à Montpellier*, [s.d.], accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/441 [dernier accès : 16.02.2023].

41 AN, O/1/1933/B, *Lettres-patentes du roi portant établissement d'une académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale à Bordeaux*, 14 novembre 1779, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/171 [dernier accès : 16.02.2023].

42 « Avertissement » du Livret du Salon de Toulouse, 1774, cité par Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les français au XVIII[e] siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33–56, ici p. 48.

43 Achille Durieux, *Les artistes cambrésiens du IX[e] au XIX[e] siècles et l'école de dessin de Cambrai*, Cambrai 1874, p. 423.

44 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, 1 Fi 1038 et 1040 ; voir aussi *Le musée avant le musée : la Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Heule 2018, p. 108–111.

45 Antoine-Joseph Pernetty, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, p. 414.

étrangers »[46]. Aussi, tous les officiers et les académiciens ont-ils le devoir d'apporter « quelque morceau de leurs ouvrages pour servir à décorer les dits apartements »[47]. Cette collection constituée grâce à l'arrivée de nouveaux membres, peut aussi être enrichie annuellement, ou plus librement au gré des donations. Le projet de règlement de l'académie de Besançon en 1779 prévoit ainsi que « chaque année l'un des professeurs donnera [...] un morceau d'étude »[48]. Par ailleurs, d'autres ensembles peuvent orner les murs de l'école, notamment les portraits des protecteurs, comme par exemple dans le projet de de Groff, ou encore à Montpellier, où le portrait du duc du Biron (1747–1793) est installé dans la salle de l'assemblée[49]. La collection, objets de mémoire, marque ainsi la présence physique de l'autorité, comme elle peut marquer celle des amateurs, garants du bon goût, quand ils offrent des œuvres à l'académie, à l'exemple du vicomte de Saint-Priest (1732–1794). Celui-ci fait don à la société montpelliéraine du tableau *Ariane dans l'île de Naxos*, de Jean-François de Troy (1679–1752), issu de sa collection personnelle (fig. 2)[50].

La valeur d'exemplarité des collections peut aussi se lire à travers les œuvres présentées à destination du public extérieur à l'institution. Elles peuvent contribuer à donner de l'éclat lors d'évènements éphémères. Les cérémonies de distribution des prix, où sont invités protecteurs, représentants de la ville ou amateurs, se présentent comme des temps forts de la vie de l'académie ou de l'école. Aussi de Groff prévoit-il dans son académie idéale, d'orner la salle de distribution des plus belles pièces de sa collection : il s'agit pour lui de reconstituer un « Parnasse »[51]. Ce rôle de représentativité des collections est également mis en évidence lors des expositions temporaires, comme à Bordeaux[52], à Marseille[53], ou même encore à Montpellier. La Société des beaux-arts de cette ville choisit de les organiser précisément lors de la réunion des États de Languedoc, renforçant ainsi davantage la portée représentative d'un tel évènement[54].

---

46 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 1, f° 5–7, *Statuts et règlements de l'Académie de peinture et de sculpture établie à Marseille*, 25 septembre 1752, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/582 [dernier accès : 16.02.2023].

47 Ibid.

48 AN, O/1/1933/A, *Observations de d'Angiviller sur le projet de règlement de l'Académie de peinture et de sculpture de Besançon*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/97 [dernier accès : 16.02.2023].

49 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C7903, *Inventaire des effets cédés à la Province*, 19 janvier 1787, f°3.

50 Huile sur toile, 1725, 163 × 130,5 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.11 ; Inventaire, 1787 (note 49), f°3 ; cat. exp. Montpellier, 2018 (note 44), p. 86–87.

51 Groff, s.d. (note 2), f°4.

52 *Statuts*, s.d. (note 37), f°5.

53 *Projet*, s.d. (note 38), article 49.

54 AN, O/1/1933/B, *Projet de status et règlement de la Société des beaux arts de la ville de Montpellier*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/442 [dernier accès : 16.02.2023]. À propos des expositions, voir l'article de Pierre Marty dans le présent volume.

2 Jean-François de Troy, *Ariane dans l'île de Naxos*, 1725, huile sur toile, 163 × 130,5 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.11

Le processus d'institutionnalisation des collections

Tant par leur rôle dans la formation des élèves que par leur caractère de vitrine, l'ensemble des collections est placé au service de l'institution. Celle-ci leur reconnaît un rôle fondamental et leur consacre des utilisations plurielles : statuts et règlements fixent les devoirs de l'institution vis-à-vis de ses collections, soumises à un véritable plan de

gestion. Elle leur accorde un caractère permanent, un statut propre et une valeur collective par l'interrogation de leur conservation. Se dessine progressivement un processus d'institutionnalisation même des collections.

L'émergence de la notion de propriété collective

S'apparentant à un contrat passé entre le pouvoir royal et les protagonistes quant à l'objet même de l'institution, les statuts et règlements, considérés comme « guide et loix »[55], fixent le cadre administratif et organisationnel en le dotant de règles relatives à chacune des parties, membres, professeurs, élèves. Ces documents offrent par ailleurs de rares

3 Cachet de l'école de dessin de Reims figurant sur un *Album factice de 118 vignettes des Métamorphoses d'Ovide* avec cachets de l'école de dessin de Reims, XVI[e] siècle, gravure sur bois, 55,8 × 37,5 cm, Reims, musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 2007.0.550.0

mais précieux renseignements sur les collections. Ils peuvent évoquer tant leur gestion que leurs usages, cependant, leur place reste le plus souvent induite. Peu d'informations sont en effet données quant à leur nombre, leur nature, leur constitution. Cependant, leur statut peut y être clairement défini, notamment la question de leur propriété. À Lyon, lors de la réunion de l'Académie des arts avec celle des sciences et belles-lettres, les statuts prévoient que les collections « appartiennent en toute propriété à la nouvelle académie »[56], une propriété confirmée dans les lettres patentes : « les libéralités [...]

55 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 17, f°66–67, *Copie de lettre de Moulinneuf au comte d'Angiviller*, 16 juin 1780, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1926 [dernier accès : 16.02.2023].

56 Lyon, Archives départementales du Rhône, 6D1, *Statuts, règlements et délibération de l'académie des*

appartiennent en toute propriété à la nouvelle académie [...] comme chose à elle propre sans qu'on puisse sous aucun prétexte luy en contester la possession et le droit voulu »[57]. Dans l'école de dessin lilloise, l'apposition d'une inscription sur chacun des livres permet d'asseoir la propriété de la collection[58]. À Reims, ce sont les cachets apposés par la ville sur les estampes de l'école qui permettent d'en prouver la propriété chez un marchand, suite à leur vente par le professeur de dessin (fig. 3)[59]. La propriété des collections peut aussi être appuyée et renouvelée lors des séances, à l'exemple de la Société des beaux-arts de Montpellier. La pleine possession de ses biens est défendue par ses membres :

> tous les effets quelconques appartenant actuellement à la Société ou qu'elle pourrait avoir dans la suite, soit qu'ils lui ayent été donné par quelqu'un de MM. les associés, ou par quelque amateur, ou qu'elle en fait elle même la dépense et l'acquisition, appartiendraient en toute propriété au Corps de la société, sans qu'aucun de MM. les associés, soit qu'il vint à quitter la ville de Montpellier, ou qu'il ne voulut plus être du nombre de MM. les associés [...] puissent sous aucun pretexte rien prétendre ni demander sur les dist Effets en quoi qu'ils consistent et puissent consister, quand bien même ils en auraient fait eux-mêmes le don à Société, de manière que les Effets puissent toujours être assurés au corps de la Société et servir de Surreté pour faire face au payement de ses dettes dans le cas d'une entière dissolution [60].

Si le cas de Montpellier montre que la collection peut être considérée comme véritable capital, se dégage par ailleurs la notion d'inaliénabilité des collections. L'idée d'une propriété perpétuelle, au service de la mémoire, est clairement exprimée à Cambrai : « Les dessins de ceux qui auront remporté les premières médailles seront encadrés, attachés dans la salle académique, avec le nom de l'élève et la datte, pour servir d'ornement et de mémoire à toujours »[61]. Le caractère immuable de la collection est également établi dans les règlements de l'institution lilloise : « le dessein de celuy qui aura remporté la médaille sera encadré aux frais de cette Ville [...] avec le nom de celuy qui l'aura fait et l'année où il aura été fait pour servir d'ornement et de mémoire à toujours »[62]. Est ainsi mis l'accent tant sur le rôle de parure que peut avoir l'objet couronné, que sur son caractère mémoriel. À Lyon, l'académie nouvellement réunie prévoit en 1758 de jouir de

sciences, belles-lettres et arts de Lyon, 1758, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2183 [dernier accès : 16.02.2023].

57 Ibid.

58 *Règlements*, 1766 (note 36), f° 106 v.

59 Reims, Archives municipales, Fonds ancien, carton 693, liasse 21 bis, *procès-verbal*, 1768. Voir l'article de Nelly Vi-Tong dans le présent volume.

60 *Registre*, 1781 (note 28), f°63–64.

61 Durieux, 1874 (note 43), p. 423.

62 *Règlements*, 1766 (note 36), f° 110–111.

ses libéralités « paisiblement et à perpétuité »[63], comme à Marseille où le projet d'administration de l'école soumis par Jacques Beaufort (1721–1783) précise que chaque morceau de réception « restera à perpetuitté dans la salle destinée aux ouvrages de réception »[64]. Il est également prévu qu'en cas de fermeture temporaire, les œuvres déposées devront être rendues lors de la réouverture de l'académie[65]. Pour autant, ces objets participaient-ils à la définition même de l'institution ? Les statuts soulignent cette volonté de garantir à jamais les valeurs présentes de l'institution incarnées par le morceau de réception[66]. Cette affirmation de la propriété et le rôle mémoriel accordé aux collections interrogent ainsi directement la représentativité de l'objet au sein de l'institution. En ce sens, les morceaux de réception assurent aux artistes une forme de postérité. Leur réception, et plus encore leur transmission, garanties par l'institution, les investit d'un statut spécifique défini collectivement. Reconnus en tant qu'œuvres d'art propres à être montrées, débattues et mises en exemple, ces œuvres contribuent à former un corpus et à définir un canon : elles sont donc investies d'enjeux intellectuels à dimension collective.

Conserver et gérer

Pleine propriété de l'institution, les collections se doivent ainsi d'être au mieux conservées. En effet, plusieurs documents montrent que les collections pédagogiques, sans cesse manipulées pour les fins de l'instruction, sont particulièrement fragiles. Treillard (1712–1794) à Grenoble considère avoir « sacrifié » ses collections formées à Paris et en Italie au profit des élèves. Il déplore leur manque de discipline, cause directe de la dégradation des œuvres : « il a la douleur de voir chaque jour ses meilleurs morceaux endommagés par le peu d'attention qu'apportent des élèves »[67]. Les statuts de l'école de Cambrai précisent d'ailleurs que « les élèves qui auront gâté les dessins appartenant à l'académie ou au professeur seront tenus d'en acheter d'autres à leurs dépens »[68]. L'entretien des collections s'avère nécessaire, aussi les statuts de l'académie marseillaise prévoient-ils le nettoyage tant de ses locaux que de ses peintures, sculptures, meubles et

63 Lyon, Archives départementales du Rhône, 6D1, f°2, *Lettres patentes sur la réunion des académies, statuts et règlements*, 1758, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2185 [dernier accès : 16.02.2023].

64 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 2, f° 100–101, *Projet d'administration de l'Académie de peinture de Marseille de Beaufort*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : *https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/677* [dernier accès : 21.10.2022].

65 *Statuts*, 1752 (note 46), f°7.

66 Voir Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine*, Paris 1997, p. 52.

67 AN, O/1/1933/B, *Projet d'établissement d'une école de dessin dans la ville de Grenoble*, 1768, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/221 [dernier accès : 21.10.2022].

68 Durieux, 1874 (note 43), p. 435.

ustensiles[69]. La responsabilité de l'institution vis-à-vis de ses collections est également interrogée dans les statuts et règlements à travers la fonction de « garde des collections », en charge de leur conservation. Ce rôle peut être attribué à différents membres : le secrétaire (Bayonne[70], Poitiers[71]), les professeurs (Valenciennes[72]), le trésorier (Marseille[73], Bordeaux[74]), voire à un concierge (Lille[75]). Une charge spécifique peut même être créée, comme à Montpellier, où Abraham Fontanel (1741–1817) est nommé économe[76].

Apparaît ainsi un programme de gestion des collections relatif à leur entretien, leur présentation, leur sécurité, leur mouvement voire leur recensement. Pour cela, elles peuvent être placées dans des salles spécifiques et mises sous clefs comme à Lille[77]. Plusieurs villes prévoient dans leurs statuts même la mise en place d'inventaires, comme à Bordeaux[78], Lyon[79], Strasbourg[80], Valenciennes[81], Montpellier[82]. Il est annuel dans certaines villes, à l'exemple de Lille, où les livres bénéficient d'« un inventaire qui sera vérifié tous les ans par nos commissaires »[83]. Le comte d'Angiviller (1730–1809) emploie d'ailleurs dans ses commentaires sur les projets de statuts de Bayonne en 1779 le terme de récolement pour désigner cet acte régulier de vérification. Il demande ainsi que « l'inventaire [soit] recollé tous les 2 ans »[84]. Certaines institutions développent également un appareil de règles

69 *Projet*, s.d. (note 38), f°12.

70 AN, O/1/1933/A, *Projet de règlemens pour l'école académique gratuite de dessein de Bayonne*, 20 mars 1779, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/70 [dernier accès : 16.02.2023].

71 AN, O/1/1933/B, f°3, *Règlemens proposés par l'École royale académique de Poitiers pour être ajoutés aux règlemens généraux des écoles académiques donnés par Louis XIV en 1676*, [s.d.], accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/368 [dernier accès : 16.02.2023].

72 *Statuts*, 1785 (note 39), p. 18.

73 *Projet*, s.d. (note 38), article 33.

74 *Statuts*, s.d. (note 37), f°7.

75 *Règlements*, 1766 (note 36), f°109.

76 *Projet*, s.d. (note 40), article 16.

77 *Règlements*, 1766 (note 36), f° 106.

78 *Statuts*, s.d. (note 37), article 14.

79 *Lettres patentes*, 1758 (note 63), f°4.

80 Strasbourg, Archives municipales, AA2096, *Règlement du Magistrat de la ville de Strasbourg concernant l'établissement et fondation d'une école gratuite des arts et métiers*, [s.d.], accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3344 [dernier accès : 16.02.2023].

81 *Statuts*, 1785 (note 39), p. 18.

82 AN, O/1/1933/B, *Projet de status et réglements de la Société des beaux arts de la ville de Montpellier*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/443 [dernier accès : 16.02.2023].

83 *Règlements*, 1766 (note 36), f°106.

84 AN, O/1/1933/A, *Projet de statuts et autorisation de l'école académique gratuite de dessein pour la ville de Bayonne*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/71 [dernier accès : 16.02.2023].

relatives aux mouvements des œuvres, comme à Besançon[85] ou à Cambrai[86] où tout déplacement est explicitement interdit. D'autres statuent sur la question de la reproduction des œuvres : à Bordeaux par exemple, il est interdit « d'imprimer, mouler, contrefaire les dits ouvrages »[87], à Montpellier également, il est « expressement défendu de laisser mouler aucun plâtre et modèle appartenant à la sociétté sous aucun pretexte que ce puisse être ni même à la prière d'un des fondateurs, sans qu'au préalable il n'en ait été délibéré par l'assemblée généralle »[88]. Enfin, l'harmonisation des modes de présentation est parfois précisée. Si à Cambrai, les œuvres ayant reçu le premier prix sont encadrées avec le nom de l'élève et la date[89], à Marseille, les morceaux de réception doivent comporter, à la charge des agrégés, « une bordure dorée convenable et enrichie d'un cartel où sera inscrit le nom de l'auteur et le sujet de l'ouvrage. Les sculpteurs figureront pareillement leur morceau de réception et en écriront le sujet dans un endroit apparent »[90]. Cette volonté officielle, parce qu'affirmée dans les statuts et règlements, participe ainsi d'une mise en exposition auprès d'un public soit interne à l'institution, soit externe.

Le « plan pour servir à l'établissement d'une Accadémie des artz libereaux de sculpture, Peinture et architecture » défendu par De Groff place les collections au cœur du projet d'école. Si la proposition du sculpteur reste sans suite, elle constitue un témoignage d'une vision idéale et théorique du rôle des collections comme fondement d'un programme didactique et comme outil d'apparat et de valorisation. La collection, qui permet de former l'œil et, plus largement, d'apprendre à voir, peut faire école en soi, une idée défendue à la fin du siècle par Watelet[91]. Dans l'apprentissage du dessin, si l'objet à imiter se présente comme indispensable en tant que support pratique au service du discours pédagogique, la collection de modèles se veut exemplaire de la beauté et du goût. Utiles à l'élève dans sa démarche d'apprentissage, comme au maître dans sa démarche de transmission, les collections des écoles de dessin et des académies servent l'institution même. Par leur caractère

85 AN, O/1/1933/A, *Projet d'arrêt du Conseil [concernant l'Académie de peinture et de sculpture de Besançon]*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/108 [dernier accès : 16.02.2023].

86 Durieux, 1874 (note 43), p. 431.

87 AN, O/1/1933/B, *Projet de lettres patentes pour l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux*, s.d., accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/177 [dernier accès : 16.02.2023].

88 *Projet*, s.d. (note 82), article 16.

89 Durieux, 1874 (note 43), p. 423.

90 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 1, f° 48–64, *Statuts et règlements pour l'Académie de peinture et sculpture établie à Marseille*, 1773, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/608 [dernier accès : 16.02.2023].

91 Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique*, 2 vol., t. 1, Paris 1788, p. 89, repris dans Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des Arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 vol., t. 1, Paris 1792, ici p. 285–286.

d'exemplarité, elles participent à façonner l'image même de l'académie auprès des pairs. Cette qualité peut être interrogée à travers l'envoi annuel, « pour tribut », par l'institution marseillaise de deux académies destinées à l'Académie royale de peinture et de sculpture[92]. Ces morceaux se présentent comme les emblèmes de l'académie provinciale à la capitale.

Miroirs des savoir-faire, garantes de la beauté et du bon goût, les collections deviennent partie intégrante de l'école et de l'académie. En leur reconnaissant un rôle pédagogique comme honorifique voire identitaire, leur est accordé un statut propre et un caractère permanent, et ce, dès la rédaction des projets de statuts ou de règlements. La reconnaissance de l'institution, quant à la propriété collective de ses collections et l'engagement de sa responsabilité vis-à-vis de leur conservation confèrent aux objets une valeur particulière. Par leur rôle de représentativité, par la reconnaissance collective qui leur est attribuée, par la volonté de transmission défendue dans les règlements, par la valeur perpétuelle d'exemplarité qui leur est accordée, est ainsi interrogée la patrimonialité des collections des écoles de dessin et d'académies d'art avant la Révolution française.

92 *Statuts*, 1752 (note 46), f°4.

Frontispice page 218 : Jean-François de Troy, *Ariane dans l'île de Naxos*, 1725, huile sur toile, 163 × 130,5 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.11 (détail, voir page 229, fig. 2)

Annexe

Transcription du texte de De Groof conservé à Strasbourg, Archives municipales, AA2096, ***Plan pour servir à l'établissement d'une académie des arts libéraux de sculpture, peinture et architecture dans la ville de Strasbourg par De Groff***, s.d.

NB : seule la ponctuation a été modernisée.

Monsieur,

Vostre bon goût pour les beaux-arts et vostre zelle pour les sujets du plus grand des Roys m'engagent à vous dédier un Project lequel ma couté l'espace de vingt-deux années une aplication et travail continuel, le ciel me favorisa des mes plus tandres années, mayant donné un Pere qqui exela tellement dans l'art de la sculpture qu'il merita d'estre sculpteur e chef de Louis quatorze, le dit Monarque sele donna à Maximilien Ellecteur de Bavière pour etablir les arts dans son Ellectorat, je quitay Paris, lieux de ma naissance à l'age de six ans pour aller en Baviere y employer mes premieres année à proffiter des lumières et leçns que mon Pere desiret me donner dans les arts des Sculptures, Peintures et Archtiecture. Ayant atteint l'age de dix-huit ans, je quitay la maison Patternel pour aller me perfectionner dans les Premières accadémies de l'Europe. L'accadémie de la Cour de Vienne qui dans le temps faisait beacoup de bruit m'en gageat à y travailler. Jut l'avantae d'y remporter le prix en 1737 de la je passé e Itallie ou entre autre progres jut pareillement l'avantage de remporter le premier prix de la sculpture à l'accadémie de Venise en 1739. L'Ellecteur de Bavière aujourd'huy Empereur me fit ecrire de me rendre à sa cour où mon pere étans mort, il me dona sa charge de Directeur general des Sculptures et me crea son Scupteur en Chef. La guerre ayant par ces Ravages entièrement ensevelit les arts, j'employé le tems de ses désordres à revoir la France, je fit quelques séjours à Paris lequel j'employé à voir tous ces beaux ouvrages lesquels éternisant la mémoire de ceux qui en sont les auteurs attirent l'admiration de toute l'Europe. Ayant donc observé dans toutes les accademies que j'ay frequenté les métodes les plus utiles pour mener la jeunesse par les [f°2] voix les plus courtes aux Degret de erfection, j'en ay fait un rassamblage dans le Project que j'ay l'honneur de vous présenter, et je puis vous assurer que ce project etant mis en execution vous pourés vous flater d'estre le protecteur d'une Accademie qi poura à juste titre estre

nommé la plus instructive qui soit en Europe. De plus je trouve dans le genie alsacien tant de Dispositions pour les belles Ciences qu'il y a tout lieu d'espérer qu'il y fera de grand progret.

Plan pour servir à l'établissement d'une Accadémie des artz libereaux de Scupture, Peinture et architecture dans la ville de Strasbourg, sçavoir

La ville ayant fournit une maison sufisamment grande l'on y choisirait huit salles pour estre employé tel qu'il est détaillé cy apret. La premiere salle serait cel ou l'on enseignerait les premieres leçons, la quel seroit garnit d'estampes et de desseins qui enseignent les principes du dessin, pour ceux qui veuile apandre ou la Peinture ou la Sculpture. La Seconde serait garnit des plus belles Estampes qui ayent été gravé en france et en Itallie lesquels servirait a estre copiés par ceux qui inclinant a aprandre la Peinture et qui aurait satisfait a cet premiere classe ils aprandrait en copians ces Estampes a conoitre les noms des fameux auteurs et serait en mesme tems instruit dans l'art de la composition. La troisieme serait garnit de figures de Platre représentant toutes les plus belles figures de l'antiquité, l'anatomie de Michelange pour leur aprandre les proportions et situation des muscles, le Laocon fait par Fidias, le Gladiateur par Morérus la Venus grec, l'Apolon, les Enfans du fameux Kinoy, ils aprandrait en étudiant d'apres les susdit figures a modeler dessiner ou peindre des figures de touts ages a comancer par les Enfans du susd[it] Kinoy, lesquels sont suposé de l'age de cinq ans. L'Apolon leurs enseignerait les muscles d'un garçon de treise a quatorze ans, le gladiateur serait leurs etude pour former désinez ou peindre un homme de Trante ans et le Laucon serait leurs object pour représenter un home d'un age avancé. Il se trouverait dans la ditte Salle plusieurs autres figures antiques et modernes. L'utilité que tirerait entre autre de cette derniere Etude les Disciples qui la pratiqurait serait de représenter les faits et histoires avec facilité sachant donner a chaque personnage l'age convenable au sujet. La quatrieme salle serait garnit d'estampes et de [f°3] Desseins représentans en premier lieux les cinq ordres de l'architecture savoir les ordres Toscan, Dorique, Ionique, Corinthien et Composite. Il y aurait de plus des Plans et Ellevations des Ediffices les pllus aprouvés en france et en Itallie, dans cette salle seroient instruit ceux qui incline a aprandre l'architecture. La Cinquième se nomerait la salle du model, au milieu de la quel serait suspandue une grande lampe en forme d'etoil, la quel eclairerait tout l'Enceinte de la dite Salle. Il y aurait un Echaffaut sur le quel serait posé un homme qui aurait eté savamant choisy et qui seroit bien proportion[n]é.

L'on luy donnerait une actitude qui en decouvrant les plus belles parties de son corps seroit propre a quelque sujet, le d[it] model resterait posé dans la mesme actitude, l'espace de trois jours, savoir deux heures par jour. Les déssinateurs et graveurs y desinerait, les Peintres y peindroient et les Sculpteurs y modelleroient. L'on donnerait de trois jours en trois jours une autre actitude au modele. A la fin de chaque actitude le Directeur corigerait les figures d'un chacun en leurs en faisant conoitre les déffauts. Cette derniere Etude etant celle qui conduit aux Degret de perfection, il ny seroit admis que ceux qui apret avoir pratiqué les Classes précedantes, serait jugé par le Directeur Capable de travailler d'pares le d[it] modele.

La Sixieme salle serait la Biblioteque de lacademie. Il y aurait nombres de livres, d'estampes contenant tout ce qui a été de mieux gravé tant en france qu'an Itallie en figures, en Pysages, en animaux, en architecture, en meubles et en hornemans. Il y aurait plusieurs traites des susdits arts, comme Sandrate qui traite de l'origine des fameux Peintres et Sculpteurs et les voix par lesquels ils sont parvenus aux degretz de perfection, il s'y trouverait l'ancien et nouveau Testament Roma antique et Moderne. Les Metamorfauses d'Ovide, l'origines des Peuples, Lyliade et l'Odissé de h'omeres, l'histoire de france & tout ce qui peut instruire et lever les dificultes de ceux qui aurait quelque sujet a composer.

Monsieur le Preteur, comme Protecteur de l'academie ferait publier par les gasetes six moys avant la St Louis quil y aura des prix Distribué le dit jour de la St Louis pour ceux qui se seront Distingué dans les arts de Sculpture, Peintures et architecture, [f°4] que tout expert dans les dits arts, de telle Nation quil soit seroit egalement reçu a la ditte academie et pourait y travailler gratis, ceux qui aurais dessein de travailler pour le prix, sadresseraient au Directeur, lequel leurs donnerait un teme general pour les Peintres, un autre qui seroit general pour les sculpteurs et un troisieme general pour les architectes. Il y aurait dans lacademie des cloisons, de l'espasse de six pieds chacune, lesquels seroient destinés pour chacun de ceux qui travaillent pour le prix soient en particulier, et que les uns ne puisse voir les ouvrages des autres.

Huit jours avant la St Louis tous les morceaux de Peinture, Sculpture et architecture étans finits seraient exposé dans la septièème salle. Ledit jour, le Directeur, au nom de Mr le Preteur, ferait inviter tous les experts et Conoisseurs des dits Ciances, à venir pandant l'espasse desd[its] huit jours donner leurs voix et décider desd[its] morceaux. A mesure qu'il en viendrait, le Directeur les ayant introduit dans la salle de l'exposition, il y aurait un petit Bureau dans

lequel il y aurait des trous numerotés Conformément aux numereaux des morceaux exposés. Le Directeur donerait une feve noire et une feve Blanche à chacun de ceux qui viendraient décider, lesquels jeterais la feve blanche dans les trous numérotés tel que celuy du morceau auquel il aura adjugé le Premier prix, et la feve noir dans le trou numéroté aussy conformemant au numereau du morceau auquel il aura adjugé le second prix. Ce qui sétans pratiqué l'espasse des huit jours, le jour de la St Louis etans venu, Mr le Preteur ferait inviter tout la Noblesse Marechal, Intandant, Gouverneur, Majistrats de se rendre à l'academie pour y assister à la Distribution des prix, la quel se ferait dans la huitième salle. Dans le fond de la dite salle seroit le Portrait le Louis quinze, de grandeur naturel, sous un Baldaquin, vis a vis serait le Portrait de Mr le Preteur, comme protecteur de l'academie. Cette salle serait hornée de Beaux Tableaux, de Bustes de marbre, de grouppes de Bronze et de tout ce qui peut embelire un Parnasse. L'heure de la Distribution etant venut, Mr le Preteur s'étans rendu à l'academie y seroit reçu au son des trompettes et timbales, toute la Noblesse et les Majistrats et le Directeur suivis des Proffesseurs l'acompagnerois dans la salle de la Distribution dans la quel représentans la Personne du Roy il se metrais assis sous le Baldaquin, où le secretaire de l'academie l'arrangueret en arrangant l'assamblée, les amateurs, connoisseurs et artistes, citant à ces derniers quelques passages d'Apelle, de Xeuxis, de Raphaël, Titien, Paul Véroneze, Rubens, Vandayk, Le Brun & aux sculpteurs Fidias Morerus [f°5] Michelange, Kinoy, Girardon, aux architectes Vitruve, Palladio, Vignole, Michelange, le Cotte &. En leurs dépeignant les voix par les quels ces grand hommes sont parvenuz à l'imortalité et dont les noms sont gravé a perpetuité dans le temps de mémoires. L'arrangue finit, l'on aporterait à Mr le Preteur le susdit petit Dépot des feves dont la pluralité decidand des prix, Mr Le Preteur an ferait faire l'ouverture en présence de toute l'assamblée, ou apres avoir fait conter les feves qui décidant de la pluralité des voix, Mr le Preteur aurait six Médailles, dont trois d'or et trois d'argent. Il y aurait sur chacune de ses Médailles le Portrait de Louis quinze et sur le revers une Pallas comme la Déesse et Protectrisse des arts. L'on apellerait au son des trompetes et timballes le Peintre qui aurait merité le premier prix, Mr le Prêteur luy donnerait au nom du Roy une médaille d'argent, et la même chose se pratiquerait envers les sculpteurs et architecte.

Les Prix distribués, Mr le le Preteur s'en retournerait au son des trompettes et timballes, acompagné des Majistrats, du Directeurs et des professeurs. Le lendemain, Mr le Preteur ferait mestre dans les gassettes les noms et lieux de naissance de ceux qui auraient emporté les prix, en faisant faire un petit détail de la ceremonie qui se serait fait a lacademie a ce sujet.

Ce qui me ferait entreprendre lexecution du présent project avec plus de facilité qu'aucun autre, est que jay tous les Antiques qui y sont cités. Jay huit milles Estampes choisie et original, dont une bonne partie sont relliés en veau, lesquels conviendraient pour garnir la Biblioteque de l'academie. Une partie se metroient sous des verres et servirait à Instruire et le reste servirait à garnir les salles. Pour ce qui est des tableaux pour garnir les salles de l'exposition et de la Distribution, jen ay de Titien, de Paul Veroneze, de Guido, de Frances Quiny, de Rubens, Vandaik et en diferants genres deux salles de tel grandeur quel soient. Quand aux Bustes de marbres dont jay parlé pour garnir la salle de la Distribution, jen ay vingt de grandeur naturelle dont douze de marbre blanc rerésente les douze mois de l'année, et les huit autres représentans [f°6] les quatre parties de l'heurope, etant de marbre de differantes coulleurs convenable au sujet, et enrichix d'agréments de Bronze Doré. Pour ce qui est des grouppes de Bronze, j'en ay huit sans conter les figures separé les quels grouppes et figures peuvent aller de paire avec tout ce qu'il y a de plus beaux en france. Voilà Monsieur le détail du Project que j'ay l'honneur de vous présenter, je serais extrememement flaté cy sus les ospices d'une personne de goût et de merite tel que vous, je pouvais contribuer à procurer à ma patrie des avantages aussy distingués que ceux que produirait un pareil Etablissement. J'ay l'honneur d'estre avec le Respect le plus proffond, Monsieur, Vostre tres humble et tres obeyssant serviteur.

De Groff

Illustration page 241 : Jean-François de Troy, *Ariane dans l'île de Naxos*, 1725, huile sur toile, 163 × 130,5 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.11 (détail, voir page 229, fig. 2)

S. P. M.
G. P.
Rivalis orcus Commas Lucas
P. S. P. S.
F. Lucas. in. &c.

Expositions de peintures et académies artistiques provinciales : vers une structuration du marché de l'art

Pierre Marty
University of Toronto

En France, académies artistiques et écoles de dessin organisaient les premières expositions temporaires d'œuvres d'art, à Paris tout d'abord, dès 1673 grâce à l'Académie royale de peinture et de sculpture, puis par des académies artistiques provinciales, durant toute la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Dans le cas parisien, les sources essentielles que sont les livrets distribués aux visiteurs lors des « salons » ont fait l'objet de rééditions dès 1872[1]. Le cas des manifestations provinciales se montre plus contrasté. Certaines furent étudiées à partir du XIX[e] siècle et leurs livrets édités, comme les expositions de Poitiers, Lille (de 1773 à 1782), Bordeaux et Montpellier[2]. Les manifestations toulousaines - les plus nombreuses d'Ancien Régime -, étudiées une première fois en 1902[3], bénéficièrent d'une édition critique en 1972[4]. Depuis lors, le sujet n'a pas suscité autant d'engouement que les salons parisiens ou les expositions provinciales du XIX[e] siècle[5]. En 2003, Gaëtane Maës publiait néanmoins l'édition critique de l'ensemble des livrets lillois entre 1773 et 1820. Précédée d'une dense introduction saisissant tout à la fois le contexte local et l'ancrage

1 Jules Guiffrey (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1869–1872.

2 Henry Beauchet-Filleau, « Explications des tableaux, esquisses et dessins de MM. Les professeurs, académiciens, et amateurs de l'École royale académique de Poitiers », dans id. (éd.), *Pièces rares et curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Poitiers 1870, p. 29–43 ; Charles Marionneau, *Les salons bordelais ou Expositions des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII[e] siècle (1771–1787)*, Bordeaux 1884 ; Léon Lefebvre, *Les livrets des salons de Lille, 1773–1788*, Paris-Lille 1882 ; Maurice Tourneux, « Un salon de peinture à Montpellier en 1784 », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1886, p. 266–269 ; Henri Stein, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787) », dans Ernest Lavisse (éd.), *Mélanges offerts à Monsieur Henry Lemmonier*, Paris 1913, p. 365–403.

3 Guy Désazars de Montgaillard, « L'art à Toulouse. Salons de peinture du XVIII[e] siècle », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, Toulouse 1902, p. 103–165.

4 *Les collectionneurs toulousains du XVIII[e] siècle*, cat. exp. Toulouse, musée Paul-Dupuy, Paris 2001.

5 Notamment la base de données en ligne *Salons et expositions de groupes (1673–1914)* coordonnée par Catherine Chevillot et Georges Vigne, et pilotée par Ophélie Ferlier-Bouat, pour le musée d'Orsay, URL : http://salons.musee-orsay.fr/ [dernier accès : 05.02.2023].

Pierre Marty, « Expositions de peintures et académies artistiques provinciales : vers une structuration du marché de l'art », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 243–255, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18982

national[6], elle lançait un véritable renouvellement historiographique. Sa contribution suivante offrait le premier article de synthèse consacré aux expositions académiques provinciales, questionnant leur rapport au modèle parisien[7]. L'auteur s'y proposait d'« établir un panorama des expositions dans la France des Lumières » pour « envisager le phénomène de manière plus large et plus complète », et concluait que ces manifestations avaient « constitué des expérimentations [...] porteuses de sens et [...] parfois innovantes ». Au même moment, le caractère à la fois pédagogique et commercial des salons toulousains était relevé. Considérés comme « des lieux privilégiés du commerce d'art », on y notait « l'absence de critique »[8], mais la possibilité d'y découvrir, comme à Montpellier, « de véritables chefs d'œuvre » [9].

Cependant, à ce jour, de nombreuses manifestations et leurs brochures restent encore méconnues ou ignorées, à l'exemple de l'exposition organisée par l'École académique de Poitiers en 1776, celles de l'Académie de Valenciennes en 1786 et 1787[10], ou celles de l'École de dessin de Troyes en 1784, 1786 ou 1788. Si certains manques persistent[11], le programme ACA-RES a été l'occasion d'établir l'édition critique des brochures troyennes[12]. Ainsi un nouveau corpus plus conséquent peut-il être désormais pris en compte.

Au XVIII[e] siècle, les concours et les séances publiques étaient les principales manifestations de l'activité des académies provinciales dans l'espace publique[13]. Dans le cas d'établissements artistiques qui dispensaient des cours de dessin, ces séances permettaient de justifier l'utilité de l'école tout en valorisant son enseignement. Les meilleurs travaux des élèves y étaient récompensés de prix, souvent décernés par un édile local ou par l'intendant de la province, autrement dit par les principaux soutiens financiers de l'institution. Après un discours convenu, les travaux récompensés pouvaient être

6 Gaëtane Maës, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773–1820)*, Dijon 2004.

7 Id., « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII[e] siècle ? » dans Isabelle Pichet (éd.) *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture : archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33–56.

8 Marjorie Guillin, *L'anéantissement des arts en Province ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII[e] siècle (1751–1793)*, t. 1, thèse inédite, Université Toulouse-II, 2013, p. 413–419 ; Stéphanie Trouvé, « Les salons de Toulouse, de 1751 à 1791 », dans *Entre Flandres et Italie. Princes collectionneurs*, cat. exp. Saint-Antoine, Musée de Saint-Antoine l'Abbaye, Grenoble 2021, p. 97–103.

9 *Le musée avant le musée. La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, Musée Fabre, Montpellier 2017, p. 22.

10 *L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII[e] siècle*, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes 1986.

11 L'existence de nombreuses expositions à Marseille est avérée, mais aucune brochure n'est connue à ce jour (Pichet, 2014 [note 7], p. 39).

12 Pierre Marty, « Édition critique des catalogues des Salons de l'école royale gratuite de dessin de Troyes, 1784, 1786, 1788 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2021/03/Marty-Salons-de-Troyes.pdf [dernier accès : 05.02.2023].

13 Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, Paris 1972, p. 324–386.

exposés[14]. Enfin, les comptes rendus de ces cérémonies étaient publiés dans la presse, diffusant travaux et discours[15]. La rencontre avec les financeurs et le public était l'occasion de renouveler les demandes de subventions et de susciter, de la part des familles, de nouvelles inscriptions. Parfois, ces expositions à caractère scolaire s'ouvraient à d'autres orientations. Ainsi, à Rouen, en plus d'œuvres d'élèves, des morceaux de réception ou des dons d'académiciens se trouvaient exposés[16]. Ailleurs, comme à Amiens, l'intérêt se portait sur les innovations techniques[17].

Les expositions faisaient parfois l'objet de l'édition d'un livret. Notre enquête en a identifié à Bordeaux, Lille, Montpellier, Poitiers, Troyes, Toulouse et Valenciennes. Aucun n'a été retrouvé à Marseille. À travers cette contribution nous souhaiterions tout d'abord situer ces livrets dans la chaîne de coopération nécessaire à l'organisation d'une exposition de peintures, en nous attachant à la figure du « commissaire » d'exposition. Ensuite nous considérerons les supports de médiation destinés aux visiteurs, les « explications » ou « catalogues » d'exposition, afin d'interroger les liens de ces manifestations avec le marché de l'art.

Un intermédiaire méconnu des mondes de l'art : le « commissaire » d'exposition

Les différents registres de séances académiques conservés attestent la présence de « commissaires »[18]. Ils étaient désignés en séance ordinaire à Montpellier,[19] et lors d'une assemblée extraordinaire à Toulouse [20]. Les individus choisis par leurs pairs représentaient

14 Archives départementales -dorénavant A.D.- de la Vienne, 16 J 185, Richard-Alexis Jouyneau-Desloges, *Registre-Journal de l'École académie de dessin de Poitiers*, 1778, 22 août.

15 Pareils comptes-rendus existaient dans la presse locale à Lille (Maës, 2004 [note 6], p. 66), ou à Montpellier (Cat. exp. Montpellier, 2017 [note 9], p. 204).

16 Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris-I, 2007, p. 52.

17 *Annonces, affiches et avis divers de Picardie, Artois, Soissonnois et Pays-Bas françois*, 1773, 3 juillet, p. 107 : « Quoiqu'il n'y ait que les élèves de l'École des arts qui puissent prétendre aux prix, tous ceux qui auront fait quelque chose de nouveau, et des découvertes, dans quelque genre que ce puisse être, pourront les présenter ; ils recevront le degré de louange qui leur sera dû. Les différents morceaux présentés resteront exposés pendant toute la journée du lendemain ».

18 A.D. de la Vienne, 16 J 185, Richard-Alexis Jouyneau-Desloges, *Registre-Journal de l'École Académique de Poitiers (1777–1791)* ; Bibliothèque municipale (dorénavant B.M.) de Montpellier, Ms. 247, *Registre des délibérations de la Société des arts de Montpellier*, 1782, 14 novembre, p. 96 ; Louis de Mondran, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Toulouse*. Deux versions : Toulouse, B. U. Toulouse-I, Ms 307, Toulouse, Institut Supérieur des Arts, Ms. 13601 (Nous avons donné l'édition critique de ces derniers textes dans notre thèse de doctorat : Pierre Marty, *Louis de Mondran [1699–1792] et les arts, parcours d'un homme influent entre Toulouse et Paris*, 2 vol., thèse inédite, EPHE, 2019).

19 B.M. de Montpellier, Ms 247, p. 96.

20 B.M. de Toulouse, Ms 3926, "[Billet pour ...]. À Poitiers, Jouyneau-Desloges signait les deux catalogues,

officiellement l'institution. En cela, les commissaires d'exposition apparaissent comme des intermédiaires des mondes de l'art[21]. Moins étudiés que leurs homologues parisiens, les commissaires de province ne s'avèrent pas moins essentiels. Il s'agissait d'un nombre restreint d'individus[22] qui agissaient à trois niveaux : la sélection des œuvres, la rédaction du support écrit, et enfin, la mise en place de l'exposition, comprenant le montage, le démontage, parfois même la surveillance[23].

Alors qu'à Paris, les débats suscités par la critique avaient obligé l'Académie à durcir la sélection des œuvres exposées par un comité d'expert, en province, l'impact des commentateurs semble avoir été plus limité. Les livrets ou les registres de délibérations montrent toutefois qu'ils sont pris en compte à Bordeaux[24] et à Toulouse[25]. À Troyes, un critique affirmait à propos de l'exposition de 1786 que :

> Peut-être le connoisseur aimeroit-il mieux un choix plus circonscrit et plus sévère, et préfèreroit-il d'arrêter sa vue sur quelque tableau frappant et d'un beau faire, que sur cette foule de compositions inégales, sans vie et sans couleur, que le zèle avoit accumulées au Salon, et que la complaisance y avoit admises[26].

Il est vrai que les académies provinciales ouvraient leurs cimaises à divers types de production. Les écoles de Bordeaux, Poitiers ou Valenciennes exposaient des œuvres de leurs membres (artistes professionnels et amateurs) à côté des travaux des élèves. À Lille, les

---

mais les œuvres des élèves étaient auparavant approuvées par l'Académie en séance. La mise au point de l'exposition en binôme avec François Aujollest-Pagès est hautement probable.

21 André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », dans *Revue de l'Art* 77, 1987, p. 5–9. Pour une discussion sur les méthodologies concernant l'étude des intermédiaires : Noémie Étienne, « Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e^ siècle : approches et méthodes comparées », dans *Perspective* 1, 2011, p. 489–493.

22 À Toulouse, le nombre des commissaires, placés sous l'autorité du modérateur, a varié avec une tendance à la hausse. Durant les années 1750, à l'exception de l'édition de 1753, ils sont toujours moins de 10, puis autour de 10 dans les années 1760 et 1770 et entre 10 et 15 entre 1780 et 1791. En 1781, on note la présence ponctuelle de deux « commissaires du corps municipal » (Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972). À Troyes, l'ensemble des professeurs intervenait (les annonces passées dans le *Journal de Troyes* renvoient toujours à « Messieurs les professeurs ») ; à Lille, les commissaires de l'Académie s'occupaient de l'exposition, mais des « commissaires aux arts de la Ville » étaient actifs au sein de l'école de dessin (Maës, 2004 [note 6], p. 57, 60).

23 À Montpellier, deux commissaires étaient désignés pour rester dans l'exposition, probablement pour vérifier son bon déroulement, mais peut-être aussi pour donner des explications aux visiteurs (B.M. de Montpellier, Ms. 247, p. 29).

24 Marionneau, 1884 (note 2), p. 36, 95 et suivantes.

25 La première allusion à la critique survient dans l'*Avertissement* du livret de 1769 et évoque les « utiles censures [qui] dirigent les jeunes élèves dans la carrière du beau » (Mesuret, 1972 [note 22], p. 195).

26 Jean-Charles Courtalon-Delaistre et Édouard-Thomas Simon, *Almanach de la ville et du diocèse de Troyes, capitale de Champagne*, Troyes 1787, p. 212–214.

œuvres des élèves et des académiciens avoisinaient celles d'autres artistes contemporains (locaux et étrangers, affiliés ou non à l'Académie). Enfin, à Montpellier, Toulouse et Troyes figuraient des travaux d'académiciens locaux, d'élèves ou d'amateurs, ainsi que des objets d'art, des tableaux de maitres anciens ou d'artistes contemporains, ou encore des innovations techniques. Les oeuvres étaient prêtées par des personnalités aux profils variés (artistes, amateurs, collectionneurs, héritiers, marchands, *etc.*) et exposés à diverses fins (vente, promotion de talents divers, restauration d'œuvres, *etc.*).

Une fois les œuvres sélectionnées, intervenaient la mise en place de l'exposition et la rédaction de la brochure de l'*Explication*. Ces rôles étaient assumés à Paris respectivement par le tapissier et le secrétaire. L'« harmonie », la « symétrie » et le « caractère » étaient au cœur du dispositif d'exposition[27]. En province, les commissaires en supportaient les charges, ce qui supposait de leur part des compétences polyvalentes et leur valait parfois une rémunération. À Toulouse, les peintres Jean Labarthe, Jean-Baptiste Despax, Pierre Rivalz et Gaubert Labeyrie touchèrent 60 livres en 1755 pour cette mission[28] ; à Montpellier, Abraham Fontanel reçut en 1782 deux cent livres « tant par ses émoluments [de garde des dessins] que pour les soins qu'il prenoit pour l'ornement du salon »[29].

Si l'on s'attache de plus près aux individus, il est notable que les commissaires jouaient souvent un rôle durable. Dans bien des cas, ces prérogatives regroupaient amateurs et artistes, dont l'engagement public pouvait correspondre à des intérêts privés. Les salons ont bénéficié des bons soins d'amateurs et d'artistes comme Charles Lenglart et Louis Watteau à Lille[30], Louis de Mondran et François Lucas à Toulouse[31]. Lenglart et Mondran ont eu une importance considérable dans la formation des élèves[32] ; Louis Watteau s'adonnait au commerce d'art[33] et devait bénéficier de sa position. Quant à Lucas, son omniprésence au salon est l'exemple d'une indéniable stratégie professionnelle. À Montpellier, les talents d'Abraham Fontanel étaient mis à contribution lors des différentes expositions recensées. Il tenait par ailleurs une boutique, « Au rendez-vous des artistes », où il vendait des tableaux. Son statut au sein de l'académie assurait sa légitimité et lui offrait la possibilité de former le goût d'amateurs, là où sa participation aux expositions lui garantissait une publicité à nulle autre pareille[34]. Enfin, à Troyes, deux professeurs jouant un rôle important

27 Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012, p. 30–49.

28 Archives municipales -dorénavant A.M.- de Toulouse, 1 R 82, 1755, 24 septembre.

29 B.M. de Montpellier, Ms. 247, p. 100–101. Fontanel tenait le rôle de garde des dessins et celui de commissaire du salon, et se trouvait payé globalement pour les deux rôles. Voir également cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 21–23.

30 Maës, 2004 (note 6), p. 59–60.

31 Mondran et Lucas ont assuré le rôle de commissaire respectivement vingt-quatre et vingt-trois des quarante éditions du salon toulousain (Marty, 2019 [note 18], t. 1, p. 235).

32 Maës, 2004 (note 6), 2004, p. 57–60 ; Marty, 2019 (note 18), t. 1, p. 253–278.

33 Maës, 2004 (note 6), p. 26.

34 Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 21 ; B.M. de Montpellier, Ms. 247.

au Salon, Pierre Baudemant et Pierre-Edme Herluison-Cornet avaient ouvert, dès 1784, une boutique recelant du matériel d'encadrement de peintures et d'estampes[35].

Les livrets d'exposition : supports et témoins d'intentions hybrides ?

Les premiers livrets d'expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris étaient nommés *Liste*. L'intitulé fut abandonné après 1704, au profit de celui d'*Explication*, utilisé, quant à lui, jusqu'en 1791. Dès le XVII[e] siècle, le terme *explication* renvoyait à une finalité descriptive autant que didactique[36]. Elle n'induisait pas de dimension commerciale, ce qui correspondait aux principes de l'Académie parisienne : l'exposition ne devait en aucun cas s'apparenter à une foire et le commerce y était prohibé[37]. Les brochures provinciales, notamment celles de Bordeaux, Montpellier, Poitiers et Valenciennes s'inspirèrent sans doute du modèle des expositions parisiennes. C'était également le cas à Toulouse pour le premier livret datant de 1751. Les suivants, jusqu'en 1791, s'intitulèrent invariablement *Catalogue*. À Lille, le livret de la première exposition, en 1773, portait le titre de *Catalogue*, à partir de 1775, celui d'*Explication*, à un moment où la fondation de l'Académie locale entraînait des changements au sein de l'exposition[38]. À Troyes enfin, les brochures des trois expositions tenues par l'École de dessin entre 1784, 1786 et 1788 se dénommaient systématiquement *catalogue* (fig. 1). En matière de bibliophilie, ce terme décrivait les titres d'ouvrages composant une bibliothèque, publique ou privée[39]. Dans le contexte artistique, il désignait des ouvrages décrivant de prestigieuses collections ou cabinets privés[40], ou bien des supports de vente[41], dont le format *in-12*, était identique à ceux des livrets des salons[42]. Aussi, donner à une brochure d'exposition

35 *Journal de la ville de Troyes*, 1784, 22 décembre, p. 102.

36 Mickaël Szanto, *Le dessin ou la couleur. Une exposition de peintures sous le règne de Louis XIV*, Paris 2008, p. 50–51.

37 Udolpho van de Sandt, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663–1791): solennités, fêtes, cérémonies, concours et salons*, Paris 2018, p. 280.

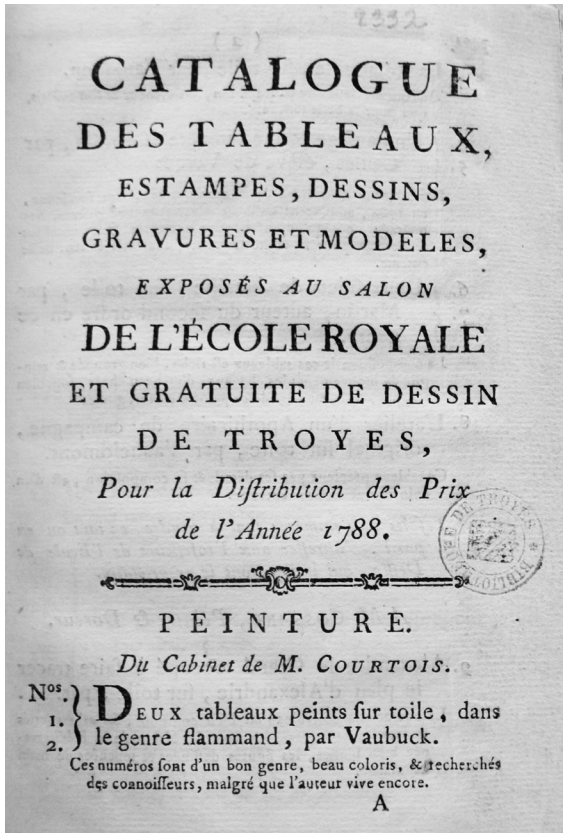
38 Voir Maës, 2004 (note 6), p. 24–27. Le salon lillois était partitionné dès 1776. Les œuvres des académiciens étaient exposées en premier, celles des autres exposants après.

39 Voir notamment *De l'argile au nuage. Une archéologie des catalogues : II[e] millénaire av. J-C.–XXI[e] siècle*, éd. par Frédéric Barbier, Thierry Dubois et Yann Sordet, cat. exp. Paris, Bibliothèque Mazarine, Genève, Bibliothèque de Genève, Paris 2015.

40 Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris 2008, p. 97.

41 On prendra pour exemple la documentation utilisée par Patrick Michel à Paris (Patrick Michel, *Le commerce de tableaux à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris 2007), celle utilisée par Sophie Raux pour Lille (Sophie Raux, « Éléments sur les ventes publiques de peinture à Lille au XVIII[e] siècle à partir de la dispersion des collections des chanoines », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII[e] siècle*, éd. par id., actes, Lille, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, Lille 2005, p. 165–182) et de Robert Mesuret à Toulouse (Mesuret, 1972 [note 22], p. 638–641).

42 Sarah Bakkali, « Maréchaux de la curiosité » et critiques : la diversité des discours sur la peinture à la fin du XVIII[e] siècle », dans *Sociétés & Représentations* 40, 2015/2, p. 25–41, ici p. 25–26.



CATALOGUE
DES TABLEAUX,
ESTAMPES, DESSINS,
GRAVURES ET MODELES,
EXPOSÉS AU SALON
DE L'ÉCOLE ROYALE
ET GRATUITE DE DESSIN
DE TROYES,
Pour la Diſtribution des Prix
de l'Année 1788.

PEINTURE.

Du Cabinet de M. COURTOIS.

Nos. 1. 2. DEUX tableaux peints ſur toile, dans le genre flammand, par Vaubuck.

Ces numéros ſont d'un bon genre, beau coloris, & recherchés des connoiſſeurs, malgré que l'auteur vive encore.

A

1 *Catalogue des tableaux, estampes, dessins de l'école royale et gratuite de dessin de Troyes*, Troyes 1788

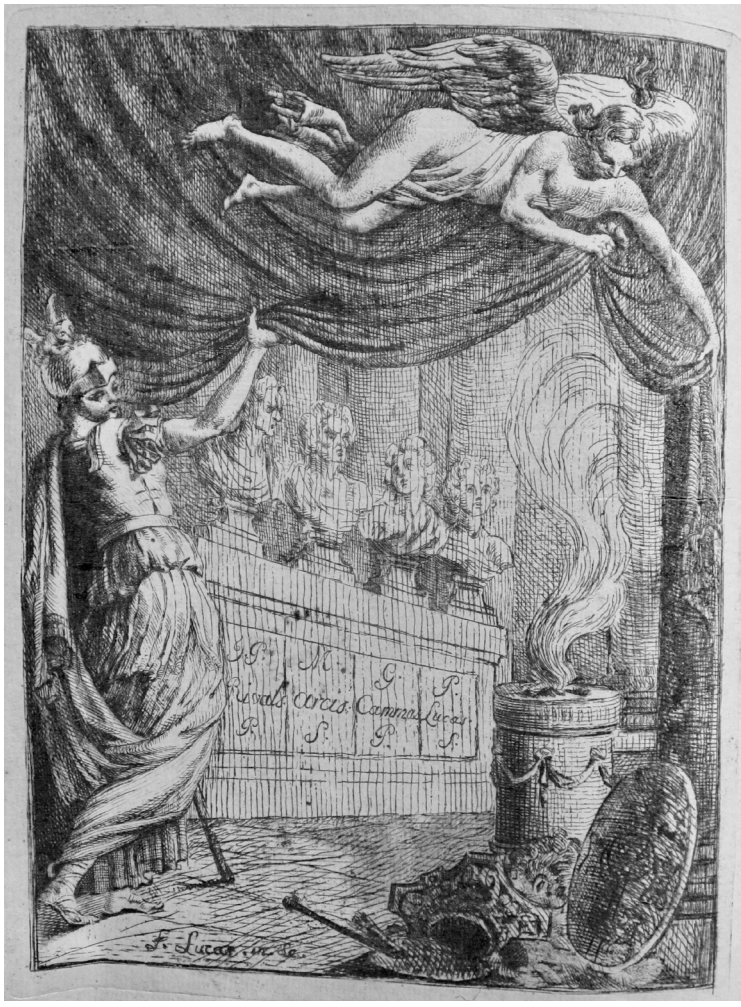
le titre de *catalogue* au début des années 1750 pouvait suggérer une dimension commerciale, avérée à Lille et à Toulouse.

Les livrets édités sont généralement des petits *in-12*. Le format in-8 de l'exposition toulousaine de 1773 s'explique par la présence d'un frontispice gravé par le sculpteur François Lucas (1736–1813) (fig. 2). L'illustration fait de ce document un *unicum*. La gravure avait été insérée pour servir de « tribut de la reconnaissance que l'Académie doit à ses premiers instituteurs »[43]. Quatre bustes des peintres Jean-Pierre Rivalz (1625–1706) et Guillaume Cammas (1699–1777), des sculpteurs Marc Arcis (1655–1739) et Pierre Lucas (1692–1752) sont visibles. Les implications de ces différents artistes dans la fondation de l'Académie sont variables, mais leur faire référence suppose la revendication collective d'un héritage, en plus de dévoiler une stratégie d'autolégitimation personnelle. En effet, Lucas plaçait parmi les fondateurs son propre père, Pierre Lucas, et le maître de celui-ci, le sculpteur du roi Marc Arcis. Lucas s'imposait donc comme l'artiste dominant le marché de la sculpture toulousaine, mais aussi l'un des mieux représentés dans les salons dont il assura le commissariat lors de vingt-trois éditions. En plus de bénéficier d'une position stratégique, les commissaires pouvaient être socialement valorisés. Nommés sur la page de titre du livret à Toulouse[44], ou à la fin du texte à Poitiers, ils restent en revanche anonymes à Montpellier comme à Troyes[45].

43 Mesuret, 1972 (note 22), p. 234.

44 À l'exception de l'exposition de 1760 (Ibid., p. 93).

45 Montpellier, B.M., Ms. 247 ; *Journal de la ville de Troyes*, 1788, 9 juillet, p. 116.



2 François Lucas, Frontispice du *Catalogue des ouvrages exposés au salon de l'Hôtel de ville*, Toulouse 1773

L'établissement du texte se faisait au fur et à mesure de la réception des tableaux, parfois dans l'empressement et nécessitaient l'ajout de suppléments, comme à Toulouse en 1780 et 1781[46]. Il était fréquent que la parution advienne au dernier moment, sans publicité préalable. Ainsi, à Montpellier « [...] comme l'ouverture du salon devoit se faire le 15 décembre prochain, ils [les potentiels exposants] seroient avertis de les remettre [les œuvres] avant le 4 du même mois. Sur quoi, il ne pourroit pas en être fait mention dans le cathalogue imprimé » [47]. L'annonce de l'événement dans la presse locale augmentait

46 A.M. de Toulouse, GG 931 ; Mesuret, 1972 (note 22), p. 390.

47 Montpellier, B.M., Ms. 247, p. 97.

ses chances de succès. René-Alexis Jouyneau Desloges (1736–1816)[48], le rédacteur des livrets de Poitiers, lui-même directeur des *Affiches du Poitou* indique que ces dernières « annonceront les ouvrages qui seront exposés [...] et dont l'indication n'a pu être comprise dans ce livret »[49]. Ce lien avec la presse d'annonce transparaît dans d'autres cas. Ainsi, à Troyes, la tenue du premier salon, en 1784, avait été annoncée par voie de presse, seulement huit jours avant l'ouverture, là où l'édition de 1788, inaugurée le 6 septembre, était annoncée le 9 juillet précédent[50].

Les frais et bénéfices engendrés par l'édition des livrets méritent attention. À Toulouse, entre 1775 et 1788, entre deux-cent soixante-cinq et sept cent trente-quatre catalogues étaient vendus, à un prix oscillant entre 3 et 4 sols, ce qui n'empêchait pas l'institution d'être systématiquement déficitaire de plusieurs dizaines de livres[51]. À supposer qu'une brochure était achetée par un visiteur sur deux, la fréquentation peut être évaluée entre cinq cent et mil cinq cent visiteurs[52], nombres qui témoignent de l'importance de ces expositions ouvertes une semaine durant dans une ville d'environ 60 000 habitants[53]. Certains livrets étaient distribués gratuitement, comme aux capitouls de Toulouse ou aux seigneurs des États du Languedoc. Ils l'étaient aussi aux fondateurs de la Société des arts à Montpellier quand le public payait 12 sols pièce. Les frais et bénéfices revenaient à la Société des arts, et le concierge recevait aussi des exemplaires pour en tirer un revenu personnel[54].

Le registre des délibérations de l'École de dessin de Poitiers témoigne, quant à lui, de la circulation de ces documents imprimés[55]. L'École ouvrait son salon après avoir obtenu

48 Sur ce personnage, au rôle majeur au sein de l'École de dessin de Poitiers, se reporter à la notice de Gilles Feyel, « Jouyneau Desloges » dans *Dictionnaire des journalistes (1600–1789)*, éd. par Philippe Régnier, notice 424, URL : https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/424-rene-jouyneau-desloges [dernier accès : 05.02.2023].

49 René-Alexis Jouyneau-Desloges, *Explication des tableaux, esquisses et dessins de MM. les professeurs académiciens et amateurs de l'Ecole Royale Académique de Poitiers* [...], Poitiers 1777. Aucune annonce n'est ensuite publiée dans les *Affiches du Poitou* à ce propos.

50 *Journal de la ville de Troyes*, 1784, 22 septembre ; 1788, 9 juillet, p. 116. À Amiens, les *Affiches de Picardie* passaient une annonce analogue le 4 juin (Cité par Émile Delignières, dans *Choquet [Pierre-Adrien], peintre abbevillois*, Paris 1904, p. 743).

51 A.D. de Haute-Garonne, 1 E 577, Registre des comptes de l'Académie de peinture. Pour 1775, 480 catalogues à 4 sols l'unité, 1779, 627 catalogues vendus, 1781, 582 catalogues vendus, 265 en 1783, 565 à trois sols l'unité en 1785, 734 en 1786, 515 en 1788.

52 À titre comparatif, Van de Sandt, pour Paris, estime qu'il faut multiplier par trois le nombre de livrets vendus pour obtenir une estimation fiable du nombre de visiteurs. Udolpho van de Sandt, « La fréquentation des salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire» dans *Revue de l'art* 73, 1986/3, p. 44–45.

53 Jean-Luc Laffont l'estime à 64 000 habitants à la veille de la Révolution. Jean-Luc Laffont, « Relecture critique de l'évolution de la population toulousaine sous l'Ancien Régime », dans *Histoire, économie & société* 17/3, 1998, p. 455–478.

54 B.M. Montpellier, Ms. 247, 1779, 23 décembre, p. 28 ; 1780, 26 novembre, p. 56–57.

55 Une remarque liminaire à ce document indique qu'un autre « grand registre », aujourd'hui perdu, contenait les délibérations de 1773 à 1776, ce qui empêche de connaître les raisons ayant motivé l'ouverture du premier salon, en 1776 (A.D. de la Vienne, 16 J 185).

l'autorisation du directeur des Bâtiments du Roi, le comte d'Angiviller[56]. En 1776 et 1777, elle lui adressait une lettre à laquelle elle joignait le livret[57], qu'elle envoyait en même temps à Paris, au maitre des requêtes Charles Esprit Marie de la Bourdonnaye de Blossac, fils de l'intendant du Poitou et protecteur de l'institution[58]. Utilisé comme justification du travail effectué, les brochures circulaient également entre académies. Ainsi celles de Poitiers étaient envoyées à Bordeaux[59], peut-être en hommage aux modèles qu'avaient constitués les catalogues bordelais. Le commissaire montpelliérain Fontanel savait, pour sa part, l'existence d'autres expositions académiques, et disait y avoir puisé son inspiration[60]. Les livrets supposaient donc des enjeux tant de promotion, de description que de témoignage, à l'instar de catalogues de ventes[61].

Le but des expositions : entre apprentissage du jugement de goût et enjeux commerciaux

À Bordeaux et Poitiers, la production des élèves et des académiciens était la seule à être montrée, au risque de menacer la tenue l'événement. Ainsi le salon poitevin ne connut que deux éditions en 1776 et 1777, « faute d'avoir assé d'ouvrages nouveaux à y montrer »[62]. Ailleurs, l'ajout de tableaux issus d'artistes et de collectionneurs extérieurs en assurait la pérennisation. Abraham Fontanel en donne une certaine idée à Montpellier :

> [...] je m'occupe de me pourvoir d'un nombre suffisant de tableaux pour orner ce premier sallon d'exposition [...] Je furetois dans toutes les maisons, tous les cabinets. Je me procurois [...] ce qui me manquoit; je le chariois moi-même en grande partie et m'obligeois de le soigner et rendre au bout d'un mois[63].

56 René-Alexis Jouyneau Desloges, *Explication des tableaux et dessins exposés pendant quinze jours* [...], Poitiers 1776.

57 Archives nationales, O1 1933 B, Poitiers, 1777, 3 septembre, lettre de Jouyneau Desloges au comte d'Angiviller : « J'ay l'honneur de vous adresser [...] le livret des tableaux et dessins [...] exposés au salon de cette année. En le comparant à celui de l'année dernière, vous y trouverés du progrès pour le nombre des ouvrages ».

58 A.D. de la Vienne, 16 J 185, 1777, 5 septembre, compte-rendu de séance académique.

59 B.M. de Bordeaux, Ms. 1541, cité par Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745–1814), le peintre, le maître et le théoricien*, thèse inédite, Bordeaux III, 2008, p. 67.

60 A.D. de l'Hérault, L 2495, 1796, 19 mai, f° 35v, cité dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 208.

61 Michel, 2007 (note 41), p. 238.

62 A.D. de la Vienne, 16J 185, f° 54, 1783, 4 février.

63 Archives de l'Hérault, L 2495, Mémoire d'Abraham Fontanel, transcrit dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 9), p. 208.

Le salon, dont l'ouverture coïncidait avec celle des États de Languedoc, semble avoir été apprécié des artistes locaux, au point qu'il fut nécessaire d'en limiter l'accès : « Messieurs les artistes de la ville seroient informés qu'on ne recevroit de leur part que deux tableaux de chevalet, qu'il n'en seroit reçu qu'un au lieu de deux s'ils étoient d'une forme plus grande »[64].

Le commissaire provincial embrassait au nom de l'institution la supervision de l'ensemble des acteurs du marché local, plaçant l'Académie en position de réguler ce dernier. À Lille, le salon organisé sous l'égide de l'Hôtel de Ville se tenait en concomitance avec la foire annuelle[65]. Dès la première exposition, le livret montrait la volonté de différencier les artistes des amateurs par le recours à différentes sections, à l'instar de Paris, où les livrets montraient la hiérarchisation des individus (du simple agréé au premier peintre)[66], sans que cela ne se répercute sur la présentation des œuvres[67]. Après la création de l'Académie de peinture lilloise en 1775, sa prise de contrôle sur l'évènement fut davantage perceptible : « les ouvrages des académiciens doivent [...] occuper les premières places ; ceux des autres ont été rangés dans l'ordre où ils ont été apportés au sallon »[68]. Cette distinction spatiale opérait une différenciation entre le corps académique et les artistes extérieurs. À Toulouse, en 1778, l'avertissement publié en tête du livret montrait une hiérarchisation basée non plus sur les artistes, mais sur la qualité des œuvres :

> Cette académie expose les ouvrages non seulement de ses artistes mais encore des morceaux choisis de toutes les écoles, soit originaux, soit bonnes copies, afin de mettre sous les yeux du public des pièces de comparaison, d'après lesquelles il puisse mieux juger du mérite des travaux des académiciens[69].

Il s'agissait, dans un premier temps, de défendre les fondements pratiques de jugements de goût dans une perspective théorique, tels qu'ils avaient été développée par de Piles, Richardson, Batteux ou du Bos[70], à savoir évaluer les œuvres par comparaison. Le visiteur, livret en main, disposait d'un outil susceptible de le familiariser à l'exercice de l'expertise artistique. Un numéro était attribué à chaque tableau dans le catalogue et sur les cimaises. Le livret offrait, à Paris comme en province, des renseignements sur le titre des œuvres et des explications usant d'un vocabulaire spécifique. Elles permettaient d'identifier le sujet,

64 BM de Montpellier, Ms. 247, *Registre des délibérations de la Société des arts de Montpellier*, 1782, 14 novembre, p. 96–97.

65 Maës, 2004 (note 6), p. 22.

66 Ruth Legrand, « Livrets des salons : fonctions et évolutions (1673–1791) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1995, p. 242.

67 Gaëtane Maës remarque que la proportion d'œuvres d'amateurs, quoique stable, y est restreinte (Maës, 2004 [note 6], p. 35).

68 Ibid., p. 132.

69 « *Avertissement* [au catalogue de l'exposition de 1777] » dans Mesuret, 1972 (note 22), p. 307.

70 Sur ces questions, voir notamment Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680–1814. De la raison classique à l'imagination créatrice*, Paris 2014.

puis les qualités d'une peinture, la plupart du temps pour en montrer les beautés suivant des normes esthétiques (composition, dessin, coloris, *etc.*). Une mention indiquait si l'objet était en vente[71]. Discrète dans les documents parisiens, car juste tolérée, l'indication était explicite en province : « à vendre ». Les enjeux marchands étaient donc admis avant même l'accrochage, quand bien même le statut du commissaire ne l'indiquait pas explicitement. En 1763, cette préoccupation incitait Louis de Mondran à offrir à l'académie toulousaine *Le Dictionnaire des monogrammes*, livre acheté afin de « conoitre le nom des peintres dont les tableaux seroint exposés dans le sallon », et ainsi doter les commissaires d'un outil propre à légitimer leur jugement[72]. Autrement dit, suivant une approche économique, le commissaire jouait un rôle visant à résoudre un problème d'asymétrie d'information entre vendeur et client[73]. L'expertise prit une place croissante dans une perspective marchande[74]. Dix ans après, cette attribution semble avoir été problématique tel qu'il en ressort de l'*avis* du salon toulousain de 1773 :

> L'Académie, en recevant les tableaux dont le zèle décore ses expositions, s'impose la loi de les présenter au public sous le nom des auteurs que les propriétaires leur attribuent. Elle se doit à elle-même, et plus encore à la sensibilité dont la propriété est toujours accompagnée, de ne point juger une nomenclature dont, au fonds, la vérité est très difficile à éclaircir. Ainsi, elle ne garantit ni l'originalité des ouvrages, ni les noms des auteurs[75].

Cette justification visait à se dédouaner en cas de litige commercial, afin d'éviter de compromettre la réputation de l'Académie. Du reste, en 1777, une double médiation s'observait : aux numéros présents dans le livret répondaient des « écriteaux » sur les cimaises pour repérer les tableaux à vendre, informations susceptibles d'être relayées par la presse locale[76].

71 Van de Sandt, 2018 (note 37), p. 229–231.

72 Une des éditions de l'ouvrage de Johann Friedrich Christ, *Dictionnaire des monogrammes, chiffres, lettres initiales […]*, Paris 1750, rééd. Paris 1754 et Paris 1762. Louis de Mondran, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, 3e cahier, p. 25.

73 « Terme utilisé pour désigner une situation où un individu détient plus d'informations qu'un autre sur un bien […] ce qui peut limiter, ou même empêcher, les transactions entre eux », Bernard Guerrien et Ozgur Gun, « Asymétrie d'information » dans *Dictionnaire d'analyse économique*, éd. par id., Paris 2012, p. 19–41 ; Nathalie Moureau, « De l'œuvre à la démarche artistique : Le prix de l'authenticité », dans *Noesis* 22–23, 2014, URL : http://journals.openedition.org/noesis/1905 [dernier accès : 05.02.2023].

74 Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, p. 184.

75 Mesuret, 1972 (note 22), p. 233.

76 Les *Affiches* toulousaines du 9 juillet 1777 mentionnées par Robert Mesuret (Mesuret, 1972 [note 22], p. 307).

Cet aspect mercantile des expositions académiques organisées dans des centres artistiques provinciaux avait donc pour conséquence non pas de stimuler, mais bien de structurer un marché, en assurant l'identification, la différenciation, voire la hiérarchisation des auteurs et des biens impliqués. Il renforçait par ailleurs la position de l'institution en tant qu'« instance de légitimation de l'art »[77], détentrice d'un savoir et d'une expertise artistique . Les expositions temporaires n'en gardaient pas moins une action éducative forte en direction de ses élèves et de ses membres. Qu'elles aient été strictement internes ou collaboratives, c'est-à-dire ouvertes à des artistes extérieurs, ces expositions s'appuyaient sur les compétences multiples de commissaires, figures jusqu'ici peu étudiées. Ils se révèlent pourtant être des agents déterminants du processus académique, compris dans ses interactions avec la cité.

Les données actuelles témoignent de la quasi-exclusivité des académies artistiques dans l'organisation d'expositions d'envergure hors Paris. D'autres acteurs privés interviennent progressivement dans la capitale à partir des années 1770, parmi lesquels les entrepreneurs du Colisée et du salon de la Correspondance. Ce phénomène résulte de l'« hybridation des modèles académiques et mondains »[78]. Des investigations similaires seraient à mener en province, où semble s'observer de pareilles mutations, comme à Lyon, où un *salon* s'organise en 1786 à l'initiative d'entrepreneurs privés[79]. Il s'agissait vraisemblablement d'un club, similaire à l'entreprise parisienne du Colisée, initiée dix ans auparavant. À Amiens, le « Sallon » créé en 1782, se distinguait du « sallon de l'école [des arts] » habituellement organisé par son directeur, l'ingénieur Jacques Sellier[80]. Cette exposition, dirigée par le maire et abritée dans l'Hôtel de Ville, semble avoir été organisée sur le modèle Lillois.

---

77 Suivant la terminologie utilisée par Raymonde Moulin (*L'artiste, l'institution, et le marché*, Paris 1992).

78 Charlotte Guichard, « Hors l'Académie : les amateurs et les expositions artistiques publiques Paris : le musée de Pahin de La Blancherie 1777–1788 » dans Katia Béguin et Olivier Dautresme (éd.), *La ville et l'esprit de société*, Paris 2004, p. 55–72.

79 Marie-Félicie Perez, « L'exposition du "Salon des arts" de Lyon en 1786 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1975, p. 109–206.

80 A.M. d'Amiens, BB 127, document n° 11, 1782, 25 décembre, N. Bourgois, *Observation sur les ouvrages de peinture, sculpture, dessins et gravure exposés dans une des salles de l'Hôtel de Ville d'Amiens*.

Frontispice page 242 : François Lucas, Frontispice du *Catalogue des ouvrages exposés au salon de l'Hôtel de ville*, Toulouse 1773 (détail, voir page 250, fig. 2)

MUSÉE DES ESTAMPES

Les collections pédagogiques des établissements de Reims, Valenciennes et Dijon

Nelly Vi-Tong

Les sources dédiées à la création, au financement et au fonctionnement des académies d'art et des écoles de dessin en province, sont nombreuses : les procès-verbaux, les correspondances, les règlements, les rapports officiels, les listes d'élèves et la presse locale proposent un récit institutionnel foisonnant pour chaque établissement. Cependant, l'épais matériau archivistique associé à ces institutions reste peu loquace quant aux pratiques didactiques des enseignants et aux supports d'apprentissage proposés aux élèves. Les travaux de Marianne Clerc, d'Aude Henry-Gobet et de Marjorie Guillin, les réflexions d'Anne Perrin Khelissa et d'Émilie Roffidal, tout comme les expositions consacrées à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille et à la Société des beaux-arts de Montpellier[1], ont pourtant démontré la richesse des fonds pédagogiques entretenus dans les établissements de province. Enrichies avec patience par les fondateurs des académies et des écoles de dessin, souvent grâce au soutien des édiles locaux, ces collections de dessins, d'estampes, de peintures, de plâtres et de sculptures, ont nourri la culture visuelle de plusieurs générations de jeunes artistes dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle.

1 Marianne Clerc, *Jean-André Treillard (1712–1794), Peintre dauphinois*, Grenoble 1995. Aude Henry-Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e^ siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps, 1715–1791*, thèse inédite, Université Panthéon Paris I, 2008. 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 inédite, Université Toulouse-II Le Mirail, 2013. *Marseille au XVIII^e^ siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753–1793*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille 2016. *Le musée avant le musée La Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Montpellier 2017. Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII^e^ siècle », dans *In Situ Revue des patrimoines*, 43, 2021, p. 1–19. *Participez à la vie des académies d'art… Portes ouvertes de 9 à 90 ans*, exposition virtuelle du programme de recherche ACA-RES sur *Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle*, éd. par Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, 2020, URL : http://acares.univ-tlse2.fr/#Plan_de_l'exposition [dernier accès : 24.10.2022].

Nelly Vi-Tong, « Les collections pédagogiques des établissements de Reims, Valenciennes et Dijon », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 257–267, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18983

Les musées des beaux-arts d'Orléans, de Montpellier et de Marseille, le musée Paul-Dupuy de Toulouse ou encore les bibliothèques municipales de Rouen et de Lille font partie de ces établissements qui conservent encore le souvenir des fonds pédagogiques associés aux académies et écoles de dessin de leurs villes.

Cependant, les méthodes d'enseignement des professeurs restent peu documentées et seuls quelques corpus dessinés et gravés, inventaires et rares échanges épistolaires donnent un aperçu, ténu, de l'éducation artistique proposée aux jeunes élèves. Il s'agit souvent de listes laconiques et non datées, de dons ou de legs brièvement mentionnés dans les registres des établissements et d'états succincts dressés à la Révolution française. Les exemples de Reims, de Valenciennes et de Dijon font, à cet égard, figure d'exception. Les inventaires complets et minutieux, les correspondances et les fonds d'arts graphiques qui leur sont associés donnent un aperçu détaillé des enseignements et supports d'étude dévolus aux premières années d'apprentissage du dessin dans trois grandes villes de province au XVIII[e] siècle.

L'inventaire Lelarge de l'école de dessin de Reims[2]

En 1746, Jean-Louis Lévesque de Pouilly (1691–1751), lieutenant des habitants de Reims, suggère aux échevins de la ville d'ouvrir une école de dessin. La municipalité accueille favorablement cette proposition[3]. Deux ans plus tard, Antoine Ferrand de Monthelon (1686–1752), peintre parisien et professeur à l'Académie de Saint-Luc, est recommandé par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville (1680–1760) pour enseigner dans le nouvel établissement[4].

Dans sa correspondance avec les édiles de la ville, Antoine Ferrand de Monthelon évoque ses tableaux, ses modèles en plâtre – la plupart d'après l'antique – et sa collection de dessins. Composée de huit mille feuillets exécutés à la main, cette dernière doit permettre d'enseigner « depuis un œil jusqu'à une figure entière ». Elle a également vocation à démontrer les principes d'architecture et à illustrer l'étude du paysage, des ornements ou des animaux[5]. Certainement commencée par son père, le peintre miniaturiste Jacques-Philippe Ferrand de Monthelon (1653–1732)[6], cette collection, léguée à la municipalité rémoise en 1752 pour l'usage de l'école, mêle des feuilles italiennes,

2 Nelly Vi-Tong, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2019/06/vi-tong-2019-1.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

3 Archives municipales de Reims FAR 102, 25 avril 1746, *Proposition de création d'une école de dessin à Reims*, f°256 r°–257 r°.

4 Archives municipales de Reims, Carton 693, liasse 21-bis supplément I, 22 mars 1748, *Lettre de Dezallier d'Argenville au magistrat Lévesque de Pouilly*.

5 Archives municipales de Reims, Carton 692, liasse 19, 10 mars 1748, *Lettre de Ferrand de Monthelon à Lévesque de Pouilly*.

6 Victor Advielle, « Histoire des écoles de dessin d'Arras », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, t. V, Paris 1881, p. 261–267.

allemandes et françaises. Les archives communales de Reims s'attardent sur la contestation du legs par la famille de l'artiste[7] mais ne détaillent pas la composition exacte de cet ensemble progressivement enrichi par des achats, des études d'élèves et les dons d'estampes d'Antoine-Rigobert Mopinot de la Chapotte (1717–1793) et de Dazincourt, lieutenants colonels d'Infanterie au Régiment de Normandie[8]. Il faut attendre un incident, en 1768, pour que la municipalité ordonne à l'échevin Lelarge de dresser un inventaire des collections, lorsque le professeur Jean-François Clermont (1717–1807) dit Ganif[9], tente de vendre plusieurs portefeuilles de l'école de dessin à des marchands itinérants durant la foire de Pâques[10]. Très détaillé, l'inventaire Lelarge, terminé en 1770, propose une recension de cent cinquante-six tableaux à l'huile, cent soixante-dix modèles en marbre, terre cuite ou plâtre, deux mille trois cent soixante-quinze estampes et quatre mille deux cent soixante-quatorze dessins[11]. Registre complet notifiant pour chaque composition le nom de l'artiste et/ou du graveur ainsi que les dimensions des œuvres, ce document offre une vision unique et organisée du matériel pédagogique d'une école[12]. Il révèle également les recherches de Ferrand de Monthelon qui s'était appliqué à composer des esquisses pour l'élaboration d'un mannequin destiné à l'étude des draperies[13].

L'analyse des fonds pédagogiques mentionne de nombreux tableaux d'histoire et portraits peints dont plusieurs sont donnés à Le Brun, Galloche, Lanfranco ou encore à l'école de Rubens. Parmi les plâtres apparaissent divers fragments anatomiques, des académies moulées ainsi que des figures empruntées à l'antique. Cependant, ce sont surtout les estampes, contre-épreuves et dessins, répartis en trente-six portefeuilles, qui documentent, en particulier, les supports d'apprentissage proposés aux jeunes Rémois. Il s'agit de nombreuses études de principes, de fragments de corps, de têtes, d'académies, d'écorchés,

7 Archives municipales de Reims, FAR 103, *Observations et propositions que font Messieurs les Lieutenants Gens du Conseil et Échevins de la Ville de Reims légataires universels de feu Monsieur Antoine Ferrand de Monthelon professeur des Écoles de dessein de ladite Ville, sur les prétentions du sieur Barge dans la succession dudit sieur Ferrand de Monthelon son aïeul*.

8 Archives municipales de Reims, FAR 108, 2 septembre 1760, *Remerciements dons d'estampes*, f°229 r°.

9 Clermont est reçu professeur à l'Académie de Saint-Luc en 1753 et expose régulièrement au Salon jusqu'en 1762. Il s'adonne également à la gravure en se faisant d'abord l'interprète d'autres artistes dont Noël-Nicolas Coypel (1690–1734) et Nicolas Lancret (1690–1743) avant de publier ses propres sujets à l'eau forte. Nelly Vi-Tong, *Les académies de l'école de dessin de Dijon. Dessiner le modèle humain en France au XVIII^e siècle*, t. I, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2020, p. 250–252.

10 Archives municipales de Reims, Carton 693 liasse 21-bis Sup. I, 15 avril 1768, *Procès-verbal de descente chez un marchand d'estampes, portefeuilles pour savoir d'où viennent trois cartons remplis d'estampes côtés et paraphés provenant du dépôt de l'école de dessin. Le tout a été rendu à la Ville*.

11 Louis Paris, *Le livret du Musée de Reims suivi des notices sur l'École de Reims*, Reims 1845, p. 12.

12 Archives municipales de Reims, carton 693-21-bis sup II, *Inventaire des tableaux qui sont dans l'École du dessein de la ville de Reims par numéro avec le sceau apposé à côté fait par moi Lelarge conseiller échevin et commissaire nommé du conseil à cet effet et finit en janvier Mil Sept cent soixante et dix*, 61 f°.

13 Musée des Beaux-Arts de Reims, vingt-sept études de mannequin et de fragments de mannequin, inv. 795.1.4483 à 795.1.4499.

de modèles d'animaux, d'architecture et d'ornements[14]. Les feuilles et modèles hérités de ces collections pédagogiques se trouvent aujourd'hui dispersés entre le musée des beaux-arts et la bibliothèque municipale de Reims qui possède également trois recueils inédits[15] de compositions signées et exécutées à la sanguine, pierre noire et aux trois crayons[16]. Indépendantes des collections de l'école de dessin, ces études du professeur Clermont, comprennent des portraits, des compositions animalières, des sujets d'histoire, des paysages et des ornements ainsi qu'un ensemble de soixante-seize académies dessinées pour certaines d'après Jean Jouvenet (1644–1715), Carle Van Loo (1705–1765), Edme Bouchardon (1698–1752) et Jean-Jacques Lagrenée (1739–1821)[17]. Il est difficile de déterminer la destination de ces académies. Clermont a pu les envisager comme des supports à l'enseignement mais il a pu aussi les exécuter dans un but commercial[18]. En effet, il semble avoir traité à plusieurs reprises avec les frères Terry, marchands itinérants, auxquels il tente de vendre en 1768 des portefeuilles d'estampes subtilisés à l'école de dessin[19]. Les raisons qui ont poussé Clermont à commettre ce forfait n'apparaissent pas dans les archives. Peut-être sont-elles imputables à des émoluments jugés trop modestes par le professeur dont la rétribution annuelle, d'un montant de mille cinq cent livres, doit également servir au financement des pensions pour les élèves démunis et aux récompenses pour les concours[20]. Il apparaît que le professeur reste durablement en affaire avec les commerçants Terry puisqu'en 1782, ces derniers cèdent plusieurs de ses études de têtes à l'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes[21].

Le registre de gravures de l'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes

Créée en 1785, l'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes s'assujettit rapidement à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris[22]. Un an plus tard, elle établit

14 Archives municipales de Reims, carton 693-21-bis sup II, *Inventaire des tableaux qui sont dans l'École du dessein de la ville de Reims par numéro* [...].

15 Bibliothèque municipale de Reims, inv. Est. Recueil 24, Res Alt 22 et Res Alt 24.

16 Nous envisageons de revenir plus longuement sur les recueils de Clermont pour lesquels nous préparons un catalogue et une biographie.

17 Bibliothèque municipale de Reims, inv. Est. Recueil 24, feuillets n°36, 45, 53, 54.

18 Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 252.

19 Archives municipales de Reims, Carton 693 liasse 21-bis Sup. I, 15 avril 1768, *Procès-verbal de descente chez un marchand d'estampes* [...].

20 Archives municipales de Reims, FAR 109, 22 août 1763, *Prix distribués aux élèves des Écoles de Mathématiques et de dessin*, f°124 v°-125 r°, 19 novembre 1764, Appointements de Mr. Clermont, f°180 v°.

21 Archives municipales de Valenciennes, GG 121, 30 mai 1787, *Henry Terry et frère fourni pour le compte de l'Académie de Valenciennes les dessins au crayon ci-après détaillés*.

22 Archives municipales de Valenciennes, GG 121, *Statuts de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Valenciennes, plaçant l'Académie sous la protection du Directeur Ordonnateur général des Bâtiments du roi et sous la direction de l'Académie Royale de Peinture, proposés par le comte d'Angivillers le 12 février*

un registre de ses recueils pédagogiques et de ses quelques neuf cent modèles gravés parmi lesquels se trouvent plus de cinquante études de principes, quelques cent quatre-vingt têtes, une cinquantaine de fragments anatomiques et environ cent trente académies d'hommes, de femmes et d'enfants d'après Bouchardon, Van Loo ou encore François Boucher (1703–1770)[23]. L'intention qui a présidé à la composition de ce registre tenant le compte exact de ses compositions était peut-être de prouver le soin et l'application avec lesquels les modèles étaient sélectionné. L'inventaire valenciennois recense une à une les estampes de la collection pédagogique, précisant généralement pour chaque composition le nom du dessinateur et celui du graveur. Document associé aux prémices de l'académie valenciennoise, ce registre illustre la variété des modèles gravés et les orientations didactiques proposées par l'établissement. Il est à noter que plusieurs modèles, notamment parmi les académies gravées, sont mentionnées en plus de dix exemplaires laissant supposer que l'Académie de Valenciennes a pu anticiper les éventuelles pertes et destructions de ses modèles, dues à l'usage répété et à la manipulation peu précautionneuse des élèves. Le musée des beaux-arts de Valenciennes conserve bien quelques académies dessinées qui peuvent avoir été copiées d'après ces fonds. C'est le cas de deux feuilles dessinées à la sanguine, l'un d'après Van Loo et l'autre d'après Bouchardon[24]. Cependant l'ensemble des collections de l'académie valenciennoise ne paraît pas avoir été conservé et l'inventaire dressé en 1800 ne mentionne que très laconiquement un « grand portefeuille de deux cent gravure rouge de différentes grandeur » accompagné de deux cent autres « vieilles » estampes rouge collées sur carton[25]. Le cas dijonnais est en revanche plus documenté.

Les inventaires et collections pédagogiques de l'école de dessin de Dijon

L'école de dessin de Dijon, créée en 1766 à l'initiative de François Devosge (1732–1811) et soutenue par les Élus des États de Bourgogne[26], se dote d'une importante collection de

et approuvés par le Conseil particulier le 25 mai 1785. Gaëtane Maës, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-valenciennes-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

23 Archives municipales de Valenciennes, T 3 Sup. 1, *Registre pour servir à l'enregistrement des gravures, dessins & autres de ce genre qui appartiennent à l'académie de peinture et de sculpture de la ville de Valenciennes*, 1786, 139 fol.

24 Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. D.56.157 et D. 56.159.

25 Archives municipales de Valenciennes, D 6-7, *Registre contenant inventaire du mobilier et des papiers de l'hôtel de ville et autres appartenant à la ville de Valenciennes*.

26 Archives départementales de Côte-d'Or, C 3216, 24 décembre 1766, *Il sera accordé au Sr. Devosge 600 livres pour l'année 1767 seulement lorsque l'utilité de son École gratuite aura été reconnue sauf à statuer à un encouragement plus considérable pour 1768, si le cas échet et pour les années suivantes, lorsqu'il aura été acquis que l'utilité de cette École est permanente*, f° 62 r°. Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 34–35. Id., « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le

modèles. Ce n'est que dix-sept ans plus tard que les édiles de la ville accordent à l'établissement un financement annuel de 400 livres, destiné à enrichir les fonds des ouvrages, des dessins et des gravures nécessaires à l'instruction des élèves[27]. En 1790, à la demande de la commission départementale de Côte-d'Or, François Devosge, directeur et unique professeur de l'établissement, produit un état des plâtres et tableaux acquis grâce à ces subsides. De son propre aveu, Devosge concède n'avoir conservé aucune quittance relative aux achats destinés à augmenter et enrichir les fonds pédagogiques[28]. Certains modèles, comme les six académies exécutées à l'huile sur toile acquises en 1773 auprès du peintre Pierre-Bernard Morlot (1716–1780), sont cependant renseignés dans les archives départementales de Côte-d'Or[29]. Ces nus peints, aujourd'hui disparus, ont enrichi les collections pédagogiques tout comme les bosses adressées par les élèves de Devosge en résidence à Rome ou Paris[30]. C'est le cas du *Laocoon* de la collection d'Anton Mengs (1728–1779) que le sculpteur Antoine-Henri Bertrand (1759–1834) envoie à Dijon, en 1786[31].

Les collections du cabinet de Devosge, tout comme le contenu de sa bibliothèque, sont en partie connues par divers inventaires, rédigés entre la fin du XVIII[e] siècle et 1850[32]. L'un d'eux, de la main de François Devosge, non daté et inédit, énumère près de cinq cent modèles en plâtre, dont plusieurs antiques, fragments anatomiques et sujets offerts dans les années 1770 par Étienne-Pierre-Adrien Gois (1731–1823), sculpteur et professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La présence de quelques autres modèles, moulés d'après des œuvres de Luc Breton (1731–1800), professeur de dessin à Besançon, laisse envisager que François Devosge est aussi en relation avec

site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

27 Archives départementales de Côte-d'Or, C 3693, 29 décembre 1783, *Délibération et règlement de MM. les Élusgénéraux des États de Bourgogne, Concernant l'École publique et gratuite de Dessin, établie dans la ville de Dijon, par les élus généraux de la Province, sous la protection de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Condé*, Defay Dijon, 1783, art. 12, p. 6.

28 Archives départementales de Côte-d'Or, L 1095, 22 septembre 1790, *Lettre de Devosge à Gautherin, Président du Commissariat*.

29 Archives départementales de Côte-d'Or, C 3226, 5 janvier 1773, *Au Sieur Morlot, peintre, 600 livres pour le prix de six tableaux d'académie destinées à l'usage des Élèves de l'École gratuite établie à Dijon*, f°24 r°.

30 Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 143–147.

31 13 septembre 1786, Lettre de Bertrand à Devosge dans Christine Lamarre, Sylvain Laveissière et. al., *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776–1792*, Dijon 2003, p. 217.

32 Archives départementales de Côte-d'Or, L 1095, *État des Études particulièrement destinées à l'usage des Élèves de l'Académie de Dessein, Peinture et Sculpture de Dijon, et acquises par le Professeur pour augmenter son Cabinet, avec leur prix y compris leur frais de transporte emballage, &c*, septembre 1790, n. p., 42 J 11, [c 1790–1800], *Noms des models de Mr Devosge*, n. p., 32 T 4, 1er juillet 1812, *État estimatif des estampes dans la manière du crayon, des desseins et des plâtres appartenant à M. Devosge et qui sont nécessaires pour l'instruction des Élèves de l'École spéciale de dessin, peinture et sculpture de Dijon, ledit état formé par nous, soussignés, professeurs de dessin et de sculpture de cette école*, n. p. Archives municipales de Dijon, 4 RI-22 *Inventaire après décès de Mons. Devosge – Extrait pour la ville de Dijon, du 14 décembre 1850*, Legs Devosge 1850–1864.

son homologue franc-comtois[33]. Un autre inventaire, dressé en 1811, par les professeurs Jean-Claude Naigeon (1753–1832), Nicolas Bornier (1762–1829) et Claude Saintpère (1771–1854), successeurs de Devosge à l'école de dessin, permet également d'appréhender l'état des fonds dijonnais. Cependant, ce document ne détaille guère que les plâtres de l'école ; les dessins et les estampes, rangés en portefeuilles, font seulement l'objet d'un décompte sommaire mentionnant deux cent cinq études de principes, cent vingt-sept têtes, cent neuf études de pieds et de mains ou encore cent quatre-vingt-cinq académies gravées et cent trente-sept académies dessinées[34]. Écartés, en 1812, des collections pédagogiques sur ordre de Timoléon de Cossé-Brissac (1775–1848), préfet de Dijon[35], qui leur reproche de « corrompre le goût »[36], les modèles employés sous l'Ancien Régime passent dans la collection d'Anatole Devosge (1770–1850), fils de François, qui les lègue finalement à la ville de Dijon en 1850[37]. Une partie de ces fonds est maintenant conservée au musée des beaux-arts de Dijon[38]. Ces collections comprennent environ soixante-dix études d'antiques, quelques soixante-cinq dessins d'ornement et cent quarante académies dessinées[39]. Les modèles gravés, si nombreux à figurer dans les cartons de l'inventaire de 1812[40], se limitent aujourd'hui à une vingtaine de feuillets, dont plusieurs études féminines tirées d'après Louis Jean François Lagrenée (1725–1805), et quelques académies d'homme de Bouchardon[41].

Le fonds de l'école de dessin révèle les orientations et supports pédagogiques proposés par le professeur Devosge avec une inclinaison marquée pour les Modernes. La collection d'académies dessinées présente ainsi une dizaine de dessins et contre-épreuves d'après Van Loo ou Charles-Joseph Natoire (1700–1777), tandis que d'autres feuilles sont copiées d'après Laurent Pécheux (1729–1821) et que plusieurs études présentent la signature de François Devosge. À cet ensemble s'ajoutent diverses études d'élèves dont plusieurs nus de Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823) ou Naigeon qui ont certainement servi de modèles

33 Archives départementales de Côte-d'Or, 42 J 11, [c 1790–1800], *Noms des models de Mr Devosge*.

34 Archives départementales de Côte-d'Or, 32 T 4, 1er juillet 1812, *État estimatif des estampes dans la manière du crayon, des desseins et des plâtres appartenant à M. Devosge* [...].

35 Archives départementales de Côte-d'Or, 32 T 4, 7 juin 1813, *Lettre de Cossé-Brissac Préfet de Dijon à Son Excellence le Ministre de l'Intérieur*. 32 T 5, 5 novembre 1813, *Lettre de Cossé-Brissac Préfet de Dijon à Son Excellence le Ministre de l'Intérieur*.

36 ADCO 32 T 5, 5 novembre 1813, *Lettre de Cossé-Brissac Préfet de Dijon à son Excellence le Ministre de l'Intérieur*.

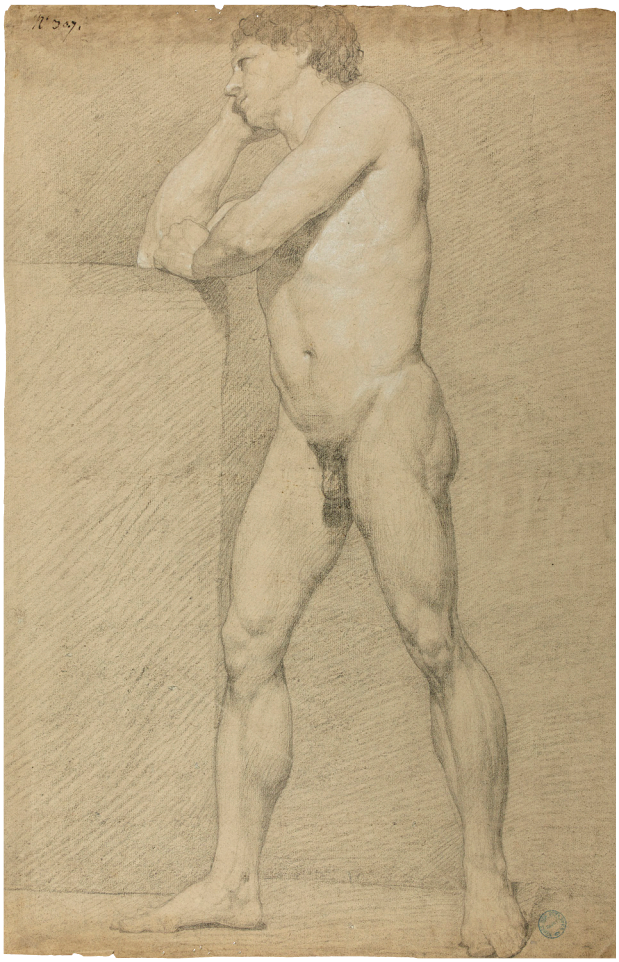
37 *L'Art des collections bicentenaire du Musée des Beaux-Arts de Dijon, du Siècle des lumières à l'aube d'un nouveau millénaire*, éd. par Emmanuel Starcky et Sophie Jugie, cat. exp. Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 2000, p. 92.

38 Laure Chabane, *Inventaire de la collection Devosge*, Dijon 2000, p. 34–41.

39 Site internet *Académie/Académies Apprendre à dessiner dans l'Europe des Lumières : l'École de dessin de Dijon*, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/Academie/index.php?page=accueil/accueil [dernier accès : 16.02.2023].

40 Archives départementales de Côte-d'Or, 32 T 4, 1er juillet 1812, *État estimatif des estampes dans la manière du crayon, des desseins et des plâtres appartenant à M. Devosge* [...].

41 Musée des Beaux-Arts de Dijon, sans numéro.



1 Louis Baillot, *Académie d'homme debout accoudé sur un support*, 1786, pierre noire et rehauts de blanc sur papier, 61 × 40 cm, Dijon, musée des beaux-arts de Dijon, inv. DEV 10-1-47

aux autres étudiants de l'école de dessin[42]. Une feuille de Louis Baillot[43] (fig. 1), contresignée par le sculpteur Charles-Antoine Bridan (1730–1805) et datée de 1786, a été exécutée à l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris[44], fréquentée entre 1773 et 1792 par une trentaine d'élèves de l'école dijonnaise, partis rejoindre la capitale afin de perfectionner leur pratique[45]. Autre moyen d'enrichissement des collections, les lauréats du prix qui, à partir de 1776 et tous les quatre ans, pensionnés en Italie, doivent adresser un tribut à la Bourgogne, tableau ou sculpture en marbre dont le sujet leur ait imposé[46].

42 Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 80–86, 89–91, 102, 108–116.

43 Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. DEV 10-1-47.

44 Cat. exp. Dijon, 2000, (note 39), cat. A 31 (Sylvain Laveissière).

45 Nelly Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 165–179.

46 Archives départementales de Côte-d'Or, C 3693, 1er juin 1776, *Délibération de MM. les Élus-généraux des États de Bourgogne, portant règlement, pour la distribution du Prix extraordinaire, consistant en une pension*

L'ensemble de ces œuvres constituent le premier fonds du musée de Dijon. Ouvert au public en 1787, ce dernier se compose à l'origine du salon Condé et de la salle des Statues. Le Salon Condé, destiné à abriter un cycle de de tableaux peints dédié aux grandes victoires de la famille Condé[47], ne reçoit que les toiles du peintre Bénigne Gagneraux (1756–1795), composées d'après la Bataille de Sénef et le Passage du Rhin. La salle des Statues avait, quant à elle, vocation à accueillir les marbres exécutés par les pensionnaires des États de Bourgogne ainsi que des plâtres acquis à Rome. Enrichi à la Révolution française par les œuvres saisies dans les maisons religieuses et demeures des aristocrates, et augmenté dès 1797 par la création d'un cabinet des estampes, ce musée devint un lieu d'étude pour les élèves de l'école de dessin. La proximité entre l'école de dessin et le musée permet aux élèves d'enrichir leur pratique. Il s'agit du premier et seul musée de France à être associé au fonctionnement d'une école de dessin[48]. Il offre à Devosge l'occasion d'améliorer son enseignement, dispensé directement, devant les statues, moulages et tableaux. Alors qu'il pose le modèle, le professeur compare les effets de la carnation aux peintures et le jeu des muscles aux antiques. L'étude directe des œuvres est aussi l'occasion de raviver l'émulation et de diversifier l'enseignement. Devosge peut ainsi, au cours d'une même leçon mettre en parallèle la nature, l'antique et la peinture proposant alors à ses élèves un enseignement riche et complet[49].

La comparaison entre les inventaires de Reims, Valenciennes et Dijon révèle une prédilection marquée pour les académies dessinées, notamment celles de Van Loo dont les nus ont été gravés par Beauvais, la veuve Chéreau, Gabriel Huquier (1695–1772), Louis-Marin Bonnet (1743–1793) ou Gilles Demarteau (1722–1776). Ce sont particulièrement les tirages de ces deux derniers, en manière de sanguine, qui furent durablement diffusés dans les établissements d'art, comme à Nantes[50] ou Rennes[51]. D'un faible coût, ces impressions mettent, en effet, à la portée des jeunes élèves les exemples d'un maître reconnu. La copie des académies gravées de Van Loo est proposée d'ailleurs au concours de quartier de diverses écoles de dessin : en 1753[52] et 1778 à Rouen[53], en 1775 à Lille où

à Rome, à distribuer tous les quatre ans, aux Élèves des deux Classes, de Peinture & de Sculpture, de l'École gratuite de Dessin, établie à Dijon, par les États généraux de la Province, sous la protection de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de Condé, Dijon, Defay, 1782, art. XI., p. 6.

47 Yves Beauvalot, « Le décor du Salon Condé et la Salle des statues au Palais des États de Bourgogne : la gloire des princes de Condé », dans *Bulletin des Musées de Dijon* XII, 2010–2011, p. 53–68, ici, p. 55.

48 Cat. exp. Dijon, 2000 (note 39), p. 91.

49 Vi-Tong, 2020 (note 9), p. 139–174, 149–151.

50 Archives départementales de Loire-Atlantique, C 404, 4 avril 1788, *Ordonnance pour employer à procurer des modèles aux Élèves de l'École publique & gratuite de dessein établie à Nantes par les États de Bretagne*.

51 Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, 29 février 1788, *Catalogue des desseins gravés fournis par la province pour l'instruction des Élèves de l'Écolle publique et gratuite du dessein de Rennes*.

52 Bibliothèque municipale de Rouen, inv. 14778.

53 Maurice Bernard, premier prix, 1778, Jacques Bordin, second prix, 1778, Édouard Allais, prix extraordinaire, 1778, Guillaume Guillon, dit Le Thière, accessit, 1778. Je remercie Aude Gobet pour m'avoir communiqué les reproductions des dessins primés de l'école de Rouen.

2 Anonyme français, style de François Devosge, *Académie d'homme endormi couché sur le dos*, 2nd moitié du XVIIIe siècle, contre-épreuve de sanguine, 36,3 × 45 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon, Legs Anatole Devosge, inv. DEV 1-1-1

Jean-Baptiste Wicar (1762-1834) se distingue par un premier prix[54]. Entre 1775 et 1788, treize académies d'élèves d'après Van Loo sont exposées au Salon de Lille[55], et cinq autres figurent en 1786 à l'exposition annuelle de Valenciennes[56]. À Dijon, l'une des feuilles du fonds Devosge (fig. 2), contre-épreuve de sanguine, reproduit l'homme allongé, les yeux clos[57] copié d'après une estampe de Demarteau[58]. Cette prédilection pour les académies

54 Musée des Beaux-Arts de Lille, Pl. 1728.

55 Gaëtane Maes, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, Dijon 2004, Salon de 1775, n°113, p. 128, Salon de 1778, n°38, p. 157, n°59, p. 158, Salon de 1779, n°50, p. 167, n°102, p. 170, Salon de 1780, n°42, p. 175, Salon de 1781, n°62, p. 186, Salon de 1784, n°60, n°64, p. 218, Salon de 1785, n°57, n°59, p ; 229, Salon de 1787, n°76, p. 253, Salon de 1788, n°54, p. 262.

56 Archives municipales de Valenciennes, B 4093, *Explications des peintures, sculptures et gravures, de Messieurs de l'Académie de Valenciennes, Dont l'Exposition a été ordonnée par Messieurs les Administrateurs*, Valenciennes, Henry, 1786, n°36, p. 13, n°40–41, p. 14, n°47, p. 15, n°54, p. 16.

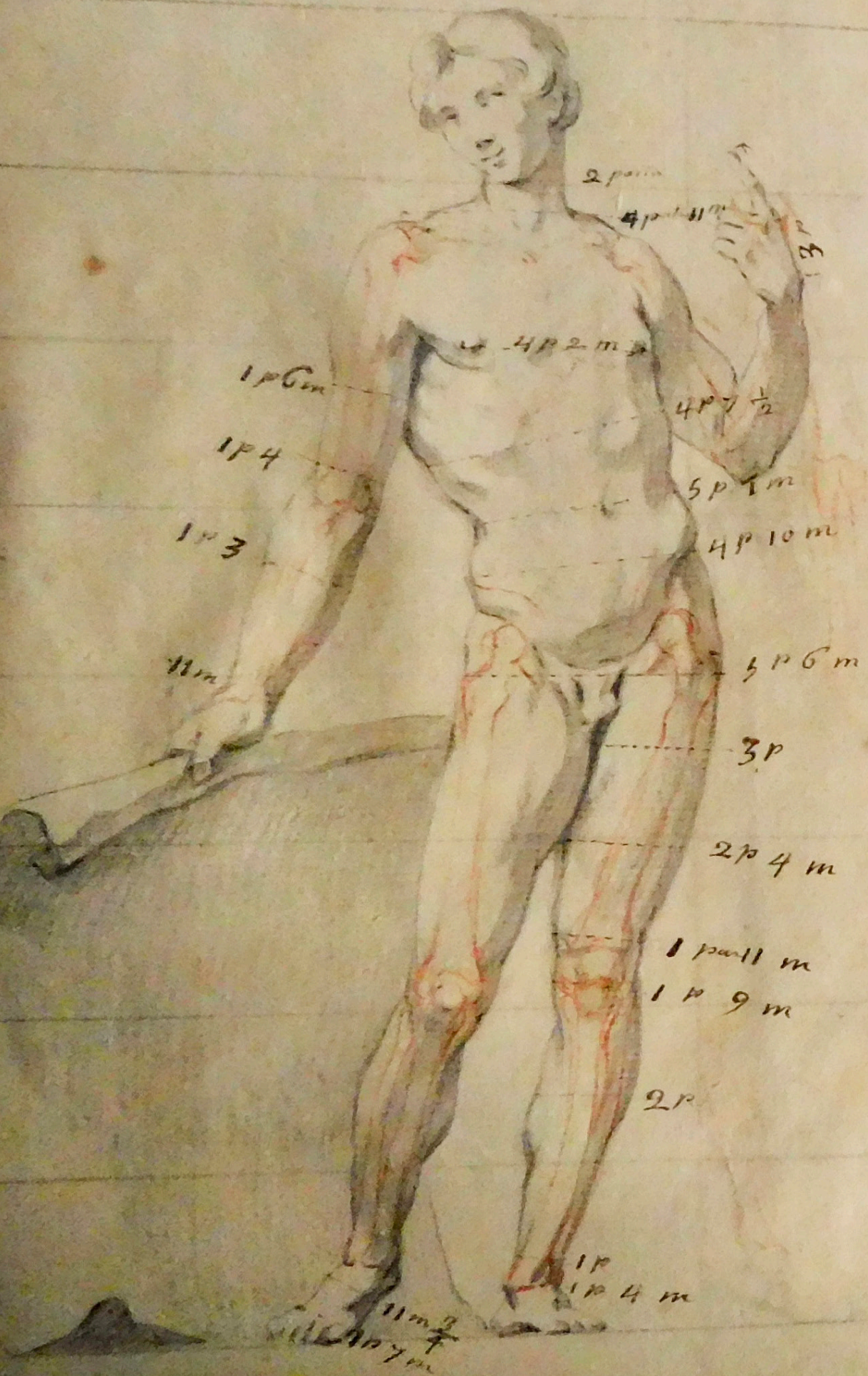
57 Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. DEV 1-1-1.

58 *Carle Van Loo : premier peintre du roi (Nice, 1705-Paris, 1765)*, éd. Marie-Catherine Sahut et Pierre Rosenberg, cat. exp. Nice, Musée Chéret, Nancy, Musée des Beaux-Arts de Nancy, Paris 1977, n° 581, p. 178.

gravées de Van Loo montre que les établissements provinciaux voient dans les modèles de ce maître un exemple de perfection à laquelle il convient encore de se conformer à la veille de la Révolution française.

En dehors de Reims, Valenciennes ou Dijon, d'autres institutions artistiques présentent aujourd'hui des inventaires et/ou collections permettant d'apprécier la richesse et la diversité de leurs fonds pédagogiques. Plusieurs de leurs homologues de province, comme les écoles de dessin de Montpellier, de Lille ou encore l'académie de peinture et de sculpture de Bordeaux, prévoient, à diverses reprises, de dresser un état de leurs collections. Cependant, s'ils ont été rédigés, ces inventaires ont majoritairement disparus. Quant aux notes sur la composition des fonds, elles restent, pour la plupart, non datées et trop évasives pour envisager une analyse approfondie. Par ailleurs, la plupart des établissements n'ont, sans doute, pas jugé nécessaire de dresser des états réguliers de leurs collections, destinées à être fréquemment renouvelées en raison d'usages et de détériorations constants. Dédaignés après la Révolution française et moins considérés pour leur portée artistique que pour leur valeur documentaire, le matériel pédagogique des établissements ainsi que les travaux des élèves font l'objet de conservation peu scrupuleuse. Généralement perdus ou détruits, ces supports d'apprentissage et travaux, peu connus, sont en partie révélés, en province, par les exemples rémois, valenciennois et dijonnais.

Frontispice page 256 : Anonyme français, style de François Devosge, *Académie d'homme endormi couché sur le dos*, 2nd moitié du XVIIIe siècle, contre-épreuve de sanguine, 36,3 × 45 cm, Dijon, musée des Beaux-Arts de Dijon, Legs Anatole Devosge, inv. DEV 1-1-1 (détail, voir page 266, fig. 2)


2 p m
4 p 11 m
4 p 2 m
1 p 6 m
4 p 7 ½
1 p 4
5 p 1 m
1 p 3
4 p 10 m
11 m
5 p 6 m
3 p
2 p 4 m
1 p 11 m
1 p 9 m
2 p
1 p
1 p 4 m

Le traité de sculpture d'Antoine-Michel Perrache (1726–1779) à Lyon, ou la culture d'un professeur

Tara Cruzol
Université Toulouse-Jean Jaurès, FRAMESPA-UMR 5136

Si le nom d'Antoine-Michel Perrache évoque avant tout aux Lyonnais une presqu'île éponyme, son parcours en tant que sculpteur reste peu connu. De plus, l'artiste est souvent confondu avec son père, dont il est l'homonyme. Antoine-Michel Perrache (fig. 1), tour à tour sculpteur, académicien, professeur et ingénieur, fut pourtant un artiste prolifique de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Maniant aussi bien le ciseau que la plume, il se révéla également un abondant théoricien de l'art. Il réalisa plus de vingt-cinq mémoires (annexe 1), dont le premier, en 1753, est intitulé *Mémoire ou préface sur la sculpture*[1]. Cet écrit annonçait la volonté de l'artiste de constituer un traité sur la sculpture, étayé ultérieurement par d'autres manuscrits. Cet ensemble, originalement conçu à destination des jeunes élèves et servant de première approche de l'art aux amateurs, devait pallier l'absence de traité pédagogique. En effet, durant l'époque moderne les écrits relatifs à l'apprentissage de la sculpture étaient pour la plupart rédigés par des amateurs, placés en seconde partie d'ouvrages dédiés à la peinture, et souvent succinct. L'artiste attestait lui-même qu'« il est surprenant que nous n'aïons sur la sculpture aucun écrit digne d'elle, ni capable d'en donner une idée juste »[2]. Pourtant, si Perrache avait pour ambition de combler ce manque, le fait que son traité soit resté à l'état de manuscrit empêcha sa diffusion et entraîna progressivement son oubli dans les fonds d'archives du Palais SaintJean.

Cette initiative n'est pas à considérer comme un acte isolé puisque son confrère Donat Nonnotte, peintre spécialisé dans le portrait, entama lui aussi en 1754 un *Traité de peinture*[3]. Dès lors, ces deux travaux pourraient être vus comme l'émanation d'une commande par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon à partir des années 1753,

1 Antoine-Michel Perrache, *Mémoire ou préface sur la sculpture*, 14 septembre 1753, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 185, f. 208–219.

2 Ibid., f. 208.

3 Anne Perrin Khelissa, « Le traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Lemoyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* X, 4[e] série, 2011, p. 221–371.

Tara Cruzol, « Le traité de sculpture d'Antoine-Michel Perrache (1726–1779) à Lyon, ou la culture d'un professeur », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 269–285, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18984

1 Marie-Anne Perrache, *Portrait d'Antoine-Michel Perrache*, 1770–1775, huile sur toile, 68,5 × 85,5 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. A3138

afin de réunir un traité sur la peinture et un autre sur la sculpture. Les deux hommes occupaient tous deux le poste de professeur à l'école de dessin et semblaient prêts à dispenser leur savoir d'une nouvelle manière, et au plus grand nombre. Si Perrache construisit sa réflexion de manière autonome, certains points communs avec les écrits de Nonnotte sont à mettre en évidence, tel que le thème de la relation maître-élève ou encore le devoir de moralité incombant aux artistes[4]. Le traité de Nonnotte, composé de dix-sept textes, fut complètement abouti tandis que celui de Perrache resta inachevé. Même s'ils ne passèrent pas sous presse, ces deux traités constituent un précieux témoignage de l'élaboration d'une pensée académique en province, alors même que le débat sur l'enseignement artistique commençait à se vivifier.

Les écrits de Perrache, aujourd'hui encore inédits, incitent à porter un nouveau regard sur le statut des sculpteurs au XVIII[e] siècle. Ces derniers ont longtemps été absents

4 Ibid.

de l'historiographie à cause de l'image qui leur était associée depuis la Renaissance, celle d'homme rustres et incultes[5], moins intellectuels et littéraires que les peintres[6]. Les textes des sculpteurs gravitant autour des institutions académiques et des écoles de dessin, dont faisait partie Perrache, témoignent au contraire de leur importante culture livresque, autant artistique que scientifique. Ainsi, est-il nécessaire, à travers le traité de Perrache, de situer cet artiste dans un contexte de connaissances théoriques et de considérer ses réseaux.

Antoine-Michel Perrache n'eut pas la reconnaissance escomptée pour sa plume, ni même pour ses travaux de sculpture, comme l'atteste le peu de bibliographies à son égard. Si plusieurs notices du XIX^e^ siècle l'évoquent comme « un sculpteur médiocre »[7], ce n'est que depuis les récents travaux de Jérôme Boucher sur la famille Perrache[8], ainsi que les recherches de Maryannick Lavigne-Louis[9] que la biographie du sculpteur a été actualisée. Néanmoins, aucune recherche n'a encore été réalisée sur les écrits de l'artiste, bien qu'ils aient été repérés par Marie Félicie Perez[10] et catalogués par les différents archivistes de la bibliothèque de l'Académie. Après une biographie succincte sur l'artiste, nous envisagerons plus en détail le contenu du traité, tout en proposant des pistes de réflexion sur la théorisation de la pratique en sculpture.

Antoine-Michel Perrache, sculpteur lyonnais

Né le 23 novembre 1726 à Lyon, Antoine-Michel Perrache débuta son apprentissage dans l'atelier de son père, Michel Perrache (1686–1750), un des sculpteurs les plus réputés à Lyon au début du siècle. Il aurait également pu avoir comme mentor Jean-Baptiste Pigalle[11], qui s'établit dans la ville lyonnaise à son retour d'Italie vers 1739[12]. Il le retrouva à Paris à partir de 1745, durant sa formation à l'Académie royale de peinture et de sculpture, notamment

5 Aline Magnien, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e^ siècle*, Oxford 2004, p. XIII.

6 Il semble que cette distinction s'atténue progressivement à la fin du XVII^e^ siècle et au début du XVIII^e^ siècle, cela se voit principalement par l'évolution du portrait d'artiste.

7 *Biographie universelle, ancienne et moderne ou histoire, par ordre alphabétique, de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits leurs action, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, éd. par Louis-Gabriel Michaud, t. XXXIII, Paris 1823, p. 406.

8 Jérôme Boucher réalise une thèse sur les œuvres d'art exécutées par les Perrache.

9 Maryannick Lavigne-Louis, « Antoine-Michel Perrache », dans *Dictionnaire historique des Académiciens de Lyon (1700-2016)*, éd. par Dominique Saint-Pierre, Lyon 2017, p. 1002–1004.

10 Marie-Félicie Pérez, « L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIII^e^ siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) », dans *Mémoire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* 31, 1977, p. 71–158.

11 *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, éd. par Angela Cipriani, cat. coll. Rome, Accademia di San Luca, Rome 2000, p. 99.

12 Louis Réau, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1950, p. 20 ; Jean-René Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle : 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre*, Paris 1985.

lorsqu'il reçut, en 1747, le premier prix du quartier. Les signatures de Jean-Baptiste Pigalle et Donat Nonnotte figurent au bas du procès-verbal de cette séance[13]. Par ailleurs, il existe une copie de *l'Enfant à la cage*, réalisée par Perrache, incitant à corroborer le lien entre les deux hommes[14]. L'œuvre originale, conçue en 1749 par Pigalle, fut reproduite la même année par le jeune Lyonnais – l'originale n'ayant été exposée au Salon que l'année suivante[15]. Peu de temps après sa première distinction académique, l'artiste fut autorisé à participer au Grand Prix de Rome en 1748. Tandis que le sculpteur Augustin Pajou remporta le premier prix, Perrache obtint un accessit[16]. Les jeunes artistes fréquentèrent l'Académie au même moment, tout comme Edme Dumont (1720–1775) et Jean-Jacques Caffieri[17].

À la suite de son apprentissage parisien, Perrache partit pour l'Italie en 1749. Son nom est mentionné à l'Accademia di San Luca à Rome en 1750 lors d'un concours, puis dans la ville florentine[18]. Il aurait, selon l'Archivio di Stato de Florence qui conserve un registre des inscriptions de 1746 à 1794, fait partie des dix sculpteurs français mentionnés parmi LouisClaude Vassé, PierrePhilippe Mignots, Nicolas Sébastien Adam ou Jean Pierre Pigalle[19]. Le 21 décembre 1750, la mort de son père le contraignit à abandonner son voyage pour rentrer à Lyon[20]. Il réalisa d'ailleurs sa première œuvre funéraire pour lui, un *Monument à la mémoire de Michel Perrache* dans l'église Saint-Bonaventure, aujourd'hui disparue[21]. L'artiste, tout comme son père auparavant, fut un des acteurs majeurs dans la transformation des églises lyonnaises, qui instaura un changement de style par son renouvellement des formes. Outre la sculpture funéraire et religieuse, l'artiste honora des commandes publiques. Ainsi, en 1755, AntoineMichel Perrache réalisa sept groupes sculptés en marbre pour décorer la façade du théâtre de Soufflot, aujourd'hui disparus[22].

---

13 Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture, 1648–1793, publiés pour la Société de l'histoire de l'art français d'après les registres originaux conservés à l'École des beauxarts*, 10 vol., t. 6, Paris 1878–1892, p. 81–82.

14 Jean-René Gaborit, *Jean-Baptiste Pigalle : 1714-1785 ; sculptures du Musée du Louvre*, Paris 1985, p. 48. Cette œuvre fait aujourd'hui partie d'une collection privée.

15 Ibid., p. 49.

16 Montaiglon, 1878–1892 (note 13), p. 143.

17 Ibid., p. 98.

18 Olivier Michel, « Les artistes français et les académies italiennes de la seconde moitié du XVIII[e] siècle », dans Guilhem Scherf (éd.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, Paris 1999, p. 45–74, ici p. 58.

19 Ibid., p. 58 : « 1751. 30 janvier (Deliberazioni 20) sig.r Antonio Perach di Lione e scultore, Ruolo, ASF 153 ».

20 Lavigne-Louis, 2017 (note 9), p. 1002.

21 Séverine Penlou, *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, thèse inédite, Université Lumière Lyon 2, 2008, p. 1074. Ce monument commémoratif, anciennement placé contre le deuxième pilier, avait pour inscription : « *Amantissimo patri / Michaeli Perrache / Filius moerens posuit / Anno Domini MDCCLI* », soit : « À un père bienaimé, Michel Perrache, un fils désolé a érigé ce monument, l'an du Seigneur 1751 ».

22 Cette œuvre n'est pas conservée. Léon Charvet et François Chauvat, « Enseignement public des arts du dessin à Lyon », dans *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne*, 1902/04, ici p. 409 ; Gilles Chomer, « Le Théâtre », dans Marie-Félicie Perez et Daniel Tournois (éd.), *L'Œuvre*

La même année, il sculpta deux statues représentant *l'Europe et l'Asie* pour la nouvelle loge aux Changes[23]. Cette commande provenant de l'élite lyonnaise, composée principalement de la noblesse et de la bourgeoisie d'affaires, témoigne de la notoriété acquise par Perrache en seulement quatre ans. L'artiste fut aussi mandaté pour réaliser des portraits comme celui de François Morel de Rambion, conseiller à la cour des monnaies de Lyon, aujourd'hui en collection privée[24].

Grâce à son activité de sculpteur, AntoineMichel Perrache fut reçu en tant qu'académicien dans la classe des arts de la Société royale des beaux-arts de Lyon le 4 mai 1753[25], et s'avéra être un membre actif de cette institution. Grâce à son travail, à ses connaissances et son réseau parmi un large cercle de scientifiques, d'artistes et d'amateurs[26], il eut accès au poste de professeur de sculpture de l'école de dessin de Lyon rattachée à l'Académie. Sa nouvelle position le conduisit à transmettre son savoir et l'incita à former des élèves, dont Pierre Julien est le plus célèbre. Après lui avoir enseigné les bases, il le recommanda à Guillaume II Coustou qui le fit entrer à l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris[27]. Perrache enseigna également à François Devosge[28] et Antoine Berjon[29], qui devinrent respectivement fondateur de l'école de dessin et du musée des Beaux-Arts de Dijon, et dessinateur de soierie à Lyon.

Si la majorité de ses œuvres restent aujourd'hui disparues, non localisées ou attribuées, ou encore confondues avec celles de son père, la quasi-totalité de sa production écrite est, quant à elle, conservée à la Bibliothèque du Palais SaintJean à Lyon, à l'exception faite d'un placet conservé aux Archives nationales à Paris[30]. Bien que l'essentiel de ses travaux

---

de Soufflot à Lyon, Études et documents, Lyon 1982, p. 99–112. Les groupes sculptés se trouvaient sur la balustrade du théâtre. Apollon été représenté avec deux génies au centre et de part et d'autre trois groupes de deux putti représentaient les attributs de l'art (de droite à gauche : la musique instrumentale, la danse, la tragédie, l'opéra-comique, la musique vocale et la comédie).

23 Ibid., p. 410, p. 77–97. Les statues de *l'Europe* et de *l'Asie* réalisées par Perrache, ainsi que celles de *l'Afrique* et de *l'Amérique* par Chabry, représentaient les quatre parties du Monde et étaient placées aux angles du bâtiment.

24 François Morel de Rambion (1724-1778). Helen Comstock, « The Connoisseur in America », dans *The Connoisseur: an illustrated magazine for collectors* CVI, juin–décembre 1940, p. 31–32.

25 À partir de 1724 deux compagnies existaient : la Société Royale des Beaux-arts ainsi que l'Académie des Sciences et Belles-Lettres. Elles furent toutes les deux réunies par lettres patentes en 1758 sous le nom d'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon.

26 Saint-Pierre, 2017 (note 9).

27 Gilles Grandjean et Guilhem Scherf, *Pierre Julien, 1731-1804 : Sculpteur du roi*, Paris 2004, p. 16.

28 Nelly Vi-Tong, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023]. Voir le texte de Lesley Miller dans le présent volume.

29 Lesley Ellis Miller, « Material Marketing : How Lyonnais Silk Manufacturers Sold Silks, 1660–1789 », dans Bruno Blondé et Jon Srobart (éd.), *Selling Textiles in the Long Eighteenth Century*, Londres 2014, p. 85.

30 Antoine-Michel Perrache, *De Perficienda SPECIE HUMANA, animadversionem quaedam*, Montpellier 1777, Paris, Archives nationales française, AD/XXlb/130.

reste axé sur l'art de la sculpture et la manière de l'enseigner, les inventaires dressent la liste d'un nombre conséquent de mémoires sur des sujets variés : histoire, philosophie, aménagements urbains[31] (annexe 1).

Une volonté de mettre par écrit le savoir, tant à Paris qu'en province

Au cours du XVIII[e] siècle, en particulier sous la direction de Charles-Antoine Coypel, l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris connut un véritable regain d'intérêt pour les conférences, notamment leur conservation écrite[32]. Cela permit d'accroître le prestige de l'Académie qui les éditait annuellement[33]. De nombreux peintres se plièrent à l'exercice afin de constituer des cours et traités sur la peinture, dont les exemples les plus célèbres sont ceux de Roger de Piles (*Cours de peinture par principes*, 1708[34]), d'Antoine Coypel (*Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1721[35] – sous forme d'épître à son fils – ou *Discours sur la peinture, prononcés dans les conférences de l'académie royale de peinture et sculpture*, 1732[36]) ou encore de Michel François Dandré-Bardon (*Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, 1765[37]). Les sculpteurs furent presque totalement absents des discours. De 1699 à 1792, sur un total de six-cent-vingt-sept conférences, seules deux furent données par des sculpteurs : Pierre-Robert le Lorrain et Jean-Baptiste II Lemoyne (*Lettres en forme de Mémoires sur Robert Le Lorrain*, 5 octobre 1748[38]) puis Étienne-Maurice Falconet (*Réflexions sur la sculpture*, 7 juin 1760[39]). Les sculpteurs faisaient eux-mêmes le constat du peu d'appétence des praticiens pour écrire sur leur art, et le nombre de sculpteurs

31 Pierre Crépel, « Les manuscrits de l'Académie et leur histoire », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* XVI, 4[e] série, Lyon 2016, p. 147–166, ici p. 148.

32 Christian Michel, *L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : (1648-1793) ; la naissance de l'École Française*, Genève 2012. Coypel insiste notamment pour que chaque conférence soit transcrite le plus fidèlement possible ; Pérez, 1977 (note 10).

33 Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1648-1793*, 6 vol., t. V.1, Paris 2012, p. 16.

34 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708.

35 Charles-Antoine Coypel, *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1721.

36 Charles-Antoine Coypel, *Discours sur la peinture, prononcés dans les conférences de l'Académie royale de peinture et sculpture*, Paris 1732.

37 Michel François Dandré-Bardon, *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts*, Paris 1765.

38 Lichtenstein/Michel, 2012 (note 33), p. 205–215.

39 Ibid., t. VI.2, Paris 2015, p. 589–609. Réflexions qui furent à la base de l'entrée « Sculpture » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert.

académiciens à Paris prenant la plume resta limité[40]. Toutefois, il semblerait que leurs confrères provinciaux aient été plus enclins à partager leur savoir au sein des académies, notamment celle de Lyon.

L'Académie des beaux-arts créée en 1713, puis réunie par lettres patentes avec l'Académie des sciences, en 1758, sous le nom d'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon[41], organisait des réunions fréquentes où étaient prononcés des discours sur la théorie de l'art, les découvertes scientifiques et historiques, ou encore sur la philosophie[42]. La volonté de constituer des traités sur la peinture et la sculpture à Lyon faisait écho à cette intention parisienne, d'autant plus que Nonnotte avait connaissance des écrits Desportes, qu'il pouvait côtoyer à l'Académie de Paris dont il était membre. Le peintre fit même référence à lui dans ses écrits, conseillant au lecteur de se rapporter à ses travaux[43]. Certains de ses textes furent envoyés à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, cependant ce ne fut pas le cas pour ceux de Perrache. Ces liens démontrent un fort réseau instauré entre les institutions elles-mêmes, ainsi que leurs membres. Les académies avaient également pour habitude d'envoyer les comptes rendus des nouveaux traités écrits par leurs membres à divers journaux. D'ailleurs, un article du *Mercure de France* publié en mars 1740 dénonçait le comportement des académies de Caen et Agen, car celles-ci ne partageaient pas leurs productions[44]. Dès lors, la publication d'un tel traité sur la sculpture n'aurait pu être qu'avantageuse pour l'Académie, et l'académicien lui-même.

Formation du traité sur la sculpture

Le traité de sculpture rédigé par Perrache est composé de plusieurs manuscrits autographiés. La calligraphie de l'artiste est soignée et régulière mais comporte quelques ratures ainsi que des annotations de la main de l'auteur. L'ensemble est écrit sur du papier de qualité, dont les filigranes nous apprennent qu'ils proviennent de deux pape-

40 Mentionné par Adrien-François D'Huez, *La sculpture divisée en trois parties : son histoire, ses règles par principe et les termes par ordres alphabétique expliqués brièvement avec un petit abrégé de l'anatomie de l'homme selon le système des Modernes*, Arras 1720, Paris, Bibliothèque nationale de France, Fondation Jacques Doucet, Ms 81Mf 75, Étienne-Maurice Falconet, *Œuvres complètes d'Étienne Falconet*, vol. 1, s.l. 1772, Perrache, 1753 (note 1).

41 Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-2017.pdf [dernier accès : 16.02.2023] ; Marie-Félicie Pérez, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751–1780 », dans *Soufflot et l'architecture des lumières*, actes, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1980, Paris 1980.

42 Une grande partie de ces discours était consignée dans des manuscrits, entreposés à l'Académie ; Marie Félicie Pérez, *L'art vu par les académiciens lyonnais du XVIII^e siècle : catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793)*, Lyon 1977.

43 Perrin Khelissa, 2011 (note 3), p. 249, 288, 365.

44 « Estampes Nouvelles. », dans *Mercure de France*, mars 1740, p. 553–554.

tiers distincts : un atelier lyonnais implanté à Rochetaillée-en-Forez, tenu par Antoine Palhion[45], et la papeterie « La petite Teillière », fournissant principalement le papier aux services de l'administration royale[46]. L'un provenait d'un artisanat familial, alors que l'autre relevait d'une structure presque industrielle.

Concernant la composition du traité, ce dernier est divisé en plusieurs manuscrits abordant chacun un chapitre différent. Toutefois, le classement thématique et la numérotation qui leur ont été affectés ont entraîné leur dispersion dans les archives, provoquant la perte de certains écrits ainsi que l'omission du nom de l'auteur dans certains cas. Le premier manuscrit intitulé *Mémoire ou préface sur la sculpture* est composé d'une introduction générale sur cet art (axé sur la glorification du métier), d'un précis historique principalement sur l'antiquité gréco-romaine et, enfin, d'un plan détaillé des principaux chapitres. L'artiste organisa ensuite son traité en deux parties : la première axée sur la théorie de la sculpture (disposition nécessaire, proportions, anatomie, passion, perspective, composition), la seconde sur la pratique de cet art (connaissance des matériaux, copie du modèle, moulage, coulage en bronze, recette de stuc, frapper les médailles) (annexe 2). Les thématiques abordées par Perrache se retrouvent dans les traités de sculpture publiée au cours du XVIII[e] siècle. À titre d'exemple, le sculpteur Adrien François d'Huez (1691–1753), dans *La sculpture divisée en trois parties*[47], présente un sommaire dont l'ordre des thématiques est similaire aux axes proposés par Perrache dans son plan. Le traité de d'Huez reste cependant plus fourni, et surtout plus abouti. En effet, seule une partie du volet théorique de Perrache nous est parvenue à ce jour. Il s'avère difficile de connaître les raisons de ce manque[48].

La partie théorique conservée est articulée autour de trois mémoires : *Des proportions du corps humain* (21 novembre 1755) (fig. 2)[49], *Des proportions de la femme* (18 novembre 1757)[50], ainsi qu'un *Abrégé de l'anatomie propre aux sculpteurs et au peintres* (22 novembre 1759)[51]. Il est possible que les *Reflexions sur les dangers de s'attacher sans réserve à un maître telle réputation qu'il ait acquises* (15 décembre 1763) aient été écrites pour ce premier volet[52]. En effet, ce type « d'avertissements » étaient récurrents dans les traités artistiques. Donat

45 Raymond Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII[e] et XVIII[e] siècles*, Paris 1995.

46 Ibid.

47 D'Huez, 1720 (note 40).

48 Des recherches plus approfondies dans les différents services des archives et bibliothèques de la ville de Lyon n'ont pas permis de les retrouver.

49 Antoine-Michel Perrache, *Essai et réflexions sur les proportions*, 18 novembre 1755, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 185, f. 231–239.

50 Id., *Chapitre second des proportions du corps humain, des proportions de la femme*, 21 novembre 1753, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 185, f. 224–230.

51 Id., A*brégé de l'anatomie propre aux sculpteurs et au peintres*, 22 novembre 1759, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 185, f. 94–111.

52 Id., *Reflexions sur les dangers que peuvent rencontrer les élèves dans la sculpture en s'attachant sans réserve à un maitre telle réputation qu'il ait acquis*, 1763, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 185, f. 198–207.

Nonnotte ou encore Adrien François d'Huez mettaient eux aussi en garde contre les mauvaises manières transmises par les maîtres[53]. Plusieurs conférences de l'Académie royale de Paris émettent la même réserve[54]. Perrache prononça également un discours sur *L'expression des passions en sculpture* à l'assemblée publique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon le 4 décembre 1764 qui devait figurer dans le traité, mais qu'aucune mention de dépôt ne vient confirmer[55]. Dès lors, cette partie théorique s'articule essentiellement sur la composition des figures, entre proportions et anatomie des corps.

L'objectif du traité, doté d'un vocabulaire précis, était de proposer une histoire, et d'énoncer des règles. L'artiste y démontra des procédés techniques et mathématiques, citant ses sources, tout en prévenant le lecteur contre certains ouvrages à propos desquels il formulait des jugements critiques. L'artiste suivit une organisation proche des traités de rhétorique, mais plus encore, il s'inscrivit dans la lignée du *De Sculptura* de Gauricus, ou encore *De Statua* d'Alberti[56]. Bien que son inventaire après décès ne détaille pas sa bibliothèque, ces ouvrages étaient des références connues par les artistes. Le sculpteur souhaitait transmettre son savoir, fruit de ses échanges avec d'autres praticiens, et de l'éducation qu'il reçut à l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris et à l'Accademia di San Luca à Rome. Perrache écrivit d'ailleurs son premier manuscrit en 1753, c'est-à-dire la même année que son admission à l'Académie de Lyon.

Culture et réseaux de l'artiste

Les arguments développés dans les écrits de Perrache relèvent tout autant d'une culture acquise dans le milieu artistique lyonnaise que dans le contexte des commandes[57]. Il côtoya des hommes de lettres, artistes et savants parmi les cercles de l'école de dessin et de l'académie. Les divers chantiers sur lesquels il travailla lui permirent d'échanger avec plusieurs peintres, architectes et sculpteurs itinérants. Toutes ces rencontres accrurent ses connaissances sur autant de sujets divers qui se retrouvent dans ses écrits.

L'*Abrégé de l'Anatomie*, mémoire qu'il dédia aux jeunes artistes (après avoir rayé la mention de « sculpteurs ») et amateurs est significatif de cette transmission de connaissances. Ce traité d'anatomie simplifiait les cours dispensés par les professeurs de médecine auxquels les élèves de l'école de dessin étaient obligés d'assister, afin de connaître et de comprendre le fonctionnement interne du corps humain. Les séances de dissection étaient

53 Ibid., f. 111, v.-112 ; v. ; Perrin Khelissa, 2011 (note 3), p. 362.

54 Lichtenstein/Michel, 2012 (note 33), p. 275 : *Comte de Caylus, Vie de Jacques Sarazin* : « cependant ce n'est point en ne voyant que soi, ou son maître, qu'on se perfectionne ni même qu'on se corrige. »

55 Pérez, 1977 (note 42).

56 Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, Florence 1504 ; Leon Battista Alberti, *De Statua*, 1464.

57 Nadia Belkaïd et Zohra Guerraoui, « La transmission culturelle, le regard de la psychologie interculturelle » dans *Empan* 51, 3/2003, p. 124–128.

éprouvantes pour les artistes et le contenu des leçons complexe. Des plaintes se retrouvent autant en province qu'à Paris, comme le rapporte une lettre de Cochin à Marigny en date du 1er mai 1764 : « Il est bien vray que M. Süe, adjoint de M. Sarrau, a eu la générosité de recevoir gratuitement nos élèves aux cours qu'il fait pour l'instruction des chirurgiens, mais entendre un cours dont la plus grande partie leur est inutile ne fait que charger leur mémoire d'idées superflues »[58]. Pour les leçons de myologie et d'ostéologie, Perrache se focalisa sur les zones visibles du corps. Dans un premier temps, il procéda en établissant une définition générale des termes, à savoir les os, les téguments, les muscles puis les veines. Dans un second temps, il énonça la liste de chaque partie du corps, en suivant la répartition classique des manuscrits d'anatomie à savoir le schéma tête – tronc – extrémités supérieures – extrémités inférieures. Chaque partie était détaillée, expliquant leur constitution et la manière de les représenter en fonction de la pose du modèle ainsi que de sa stature. Les torsions de la peau provoquées par la contraction des muscles, ou encore les effets d'une maladie sur certaine partie du corps étaient encore évoqués minutieusement. Bien qu'il eût accès à des cours d'anatomie à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, dispensés par le professeur Jacques Sarrau et son adjoint Jean-Joseph Süe[59], une importante partie de ses connaissances provenaient de ses lectures. Certaines mentions démontrent clairement qu'il se tenait au courant des actualités scientifiques parisiennes. La référence au sujet des expériences d'Henri-Louis Duhamel du Monceau, découvreur de l'utilité du périoste dans la croissance et la soudure des os, indique que Perrache avait pris connaissance des *Mémoires sur les os*, publié par le scientifique entre 1741 et 1743[60]. Les écrits de Jacques-Bénigne Winslow furent également une référence pour l'artiste, notamment l'*Exposition anatomique de la structure du corps humain* en quatre volumes publié en 1732[61]. Ce médecin anatomiste français fit des apports considérables au sujet de l'anatomie externe et de la myologie[62], qui se retrouvent dans les écrits de Perrache, et dont certaines définitions s'avèrent être mot pour mot identiques (usages de la peau, membrane adipeuse, *etc*). Outre sa bibliothèque personnelle[63], Perrache avait accès à celle de

58 François Tortebat et Roger de Piles, *Abregé d'anatomie accomodé aux arts de peinture et de sculpture par M. de Piles*, mis en lumière par François Tortebat, Paris 1733. Cette idée se retrouve également chez Alexandre-François Desportes, *Dissertation sur l'étude des sciences relatives aux arts de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, ms 228, p. 13. Lichtenstein/Michel, 2012 (note 33).

59 Jacques Sarrau (1728–1735), Jean-Joseph Süe (1710–1792). Perrache, 1753 (note 1), f. 208.

60 Perrache, 1759 (note 51), f. 96 ; r. Il est également fait mention de cette découverte dans le mémoire *Des proportions de la femme*, f. 235 v.

61 Jacob Benignus Winslow, *Exposition anatomique de la structure du corps humain*, 4 vol., Paris 1732.

62 Jean-Charles Sournia, « La médecine des Lumières », dans id. (éd.), Histoire de la médecine, Paris 2004, p. 174–198, URL : https://www.cairn.info/histoire-de-la-medecine--9782707145574-page-174.htm [dernier accès : 23.07.2023].

63 Lyon, aux Archives municipales, Fonds privés Fleurieu Perrache, carton contenant les papiers de Marie-Anne Perrache, 49II/11, Traité et cession de mademoiselle Perrache du 23 avril 1782. L'artiste possédait cinq cent douze volumes, et de manière plus précise est indiqué une collection d'histoire naturelle et de minéralogie.

l'Académie lyonnaise, enrichie par le généreux don du bibliothécaire Pierre Adamoli[64]. Parmi les six mille livres légués en 1769, essentiellement des ouvrages artistiques, historiques et scientifiques, apparaissent ces deux livres précédemment cités[65]. Il faut par ailleurs rappeler que l'académie lyonnaise comptait de nombreux médecins et chirurgiens que Perrache a pu solliciter, comme Camille Falconet, médecin et cousin du célèbre sculpteur, Barthélémy Collomb professeur de chirurgie au collège de Lyon ainsi que JeanBaptiste Rast de Maupas, docteur en médecine à Montpellier[66]. L'association avec le docteur Rast de Maupas expliquerait la publication du placet de Perrache, *De Perficienda SPECIE HUMANA*, à Montpellier en 1777, œuvre dans laquelle l'artiste traita de la médecine adaptée aux caractères des jeunes artistes. Si l'objectif de simplification du traité anatomique est atteint, la références aux illustrations semble inaboutie. Pour gagner en clarté, elle aurait pu renvoyer à des planches anatomiques, notamment celles réalisées par Edme Bouchardon (*L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein*, 1741[67]), Adam Lambert Sigisbert (*Planches anatomiques, dessinées et gravées par Adam l'aîné*[68]), ou de manière plus générale aux gravures de l'anatomiste Jacques-Fabien Gautier d'Agoty[69].

En complément de son étude sur l'anatomie, Perrache consacra une partie de son traité aux proportions, divisée en deux manuscrits : *Des proportions du corps humain* et *Des proportions de la femme* (comprenant en plus la mesure des enfants). L'artiste, attentif aux différences de sexe, d'âge et de rang explique qu'une femme noble ne devrait jamais être représentée semblablement à une paysanne par ses « attitudes, la façon de porter la tête, le caractère du visage »[70] ; une esclave destinée « à faire des ménages dois etre affaissée » ; tandis qu'une femme « qui cultive la terre » aura des omoplates qui « se distingue beaucoup plus sous la peau ». Afin d'amener le lecteur à comprendre cette science anatomique, l'artiste se situa par rapport à ses prédécesseurs, démontrant la véracité des propos de certains auteurs, et insistant sur les écueils à ne pas commettre. Perrache fit successivement référence aux traités d'Albrecht

64 Saint-Pierre, 2017 (note 9), p. 22–24.

65 Ben Messaoud, « Pierre Adamoli (1707–1769), bibliophile des Lumières », dans *Voyages de bibliothèques*, éd. par Marie Viallon, actes, Roanne, Université Jean Monnet, Institut Claude Longeon, 1998, Saint-Étienne 1999, p. 137–147.

66 Camille Falconet (1671–1762), Barthélémy Collomb (1718–1798), JeanBaptiste Rast de Maupas (1732–1810). Lavigne-Louis, 2017 (note 9), Camille Falconet p. 504–507, Pierre Grassot, p. 620–622, Barthélémy Collomb, p. 346–347, Jean-Baptiste Rast de Maupas, p. 1096–1099.

67 Edme Bouchardon, *L'Anatomie nécessaire pour l'usage du dessein, par Edme Bouchardon, sculpteur du Roi*, Paris 1741.

68 Lambert Sigisbert Adam, *Planches anatomiques, dessinées et gravées par Adam l'aîné, sculpteur du Roy, corrigées, augmentées, réduites dans leur dernière exactitude, etc. par les soins de F.M. Disdier, ouvrage très utile pour les peintres et sculpteurs*, Paris réedition 1773.

69 Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, *Myologie complète en couleur et grandeur naturelle*, Paris 1746 ; Id., *Suite de l'Essai d'anatomie*, Paris 1746.

70 Perrache, 1753 (note 1), fol. 235 ; v.

Dürer[71], de Girard Audran[72], et de l'artiste espagnol Chrysostome Martinez (1638–1694), dont il souligna l'ingéniosité de prendre les mesures sur les emmanchements des os et non des muscles[73]. Les écrits et planches de cet anatomiste furent diffusés en France au cours du XVIII[e] siècle, comme l'atteste un article du *Mercure de France* d'octobre 1740[74]. Perrache s'inscrivit dans le prolongement de ces théories, employant aussi le système de mesure introduit pas Jean Cousin et réutilisées par Girard Audran, soit une division en tête, partie et minutes[75]. La « proportion parfaite » de huit têtes, grandement utilisée par les antiques et les grands maîtres modernes, était conseillée par l'artiste puisqu'elle instaurait, d'après lui, « régularité » et « harmonie »[76]. Perrache joignit à ses mémoires deux planches dessinées explicatives, reprenant la division de Girard Audran en l'adaptant sur un corps d'homme, puis de femme (fig. 2). Il compila également les mesures des œuvres antiques, comme ont pu le faire avant lui PierreJean Mariette lorsqu'il reprit la conférence de Sébastien Bourdon sur *La lumière et les proportions de la figure humaine expliqué sur l'antique* le 10 mai 1752[77], ou encore *Les proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures de l'antiquité* par Gérard Audran[78]. Concernant les mesures des hommes, il cita l'*Hercule Farnèse*, l'*Apollon Pythie*n, le *Laocoon*, le *Mir-Mille mourant* ou encore l'*Antinoüs*[79] ; pour les femmes, il fit référence à *Sibille*, la *Vénus Médicis*, *la Bergère* ou l'*Aphrodite de Cnide*[80]. La reprise du nom de « Bergère » plutôt que le nom commun de *Vénus Callipyge* démontre l'influence qu'avait pu avoir Audran sur son travail. Perrache possédait certaines copies de ces sculptures qu'il connaissait pour les avoir étudiées durant son voyage en Italie. Un inventaire du mobilier de sa sœur, MarieAnne Perrache, avec qui l'artiste habitait, fut réalisé en 1782 et comptabilisait plus de quatre cents œuvres

71 Albrecht Dürer, *L'instruction sur la manière de mesurer*, Nuremberg 1525.

72 Girard Audran, *Les Proportions du corps humain mesurées sur les plus belles figures antiques*, Paris 1683.

73 Chrysostome Martinez, *Nouvelles figures de proportions et d'anatomie du corps humain, ouvrage non seulement utile aux médecins et chirurgiens mais encore aux peintres, sculpteurs, graveurs, brodeurs*, Paris 1689 (réed. 1740).

74 « Estampes Nouvelles. », *Mercure de France*, octobre 1740, p. 2285.

75 Jean Cousin, *Livre de pourtraicture*, Paris 1676 ; Girard Audran, *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris 1683 (réed. 1785, 1855) : La tête devient la principale mesure du corps, elle est ensuite divisée en quatre parties, et chaque partie en douze, appelées minutes.

76 Perrache, 1755 (note 49), fol. 224, v.

77 Lichtenstein/Michel, 2012 (note 33), t. V.2, p. 702.

78 Gérard Audran, *Les proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris 1683.

79 Perrache, 1755 (note 49), f. 226, v. ; *Hercule Farnèse*, III[e] siècle, Naples, Musée Archéologique National de Naples ; *Apollon Pythien*, II[e] siècle av. J-C, Vatican, Musées du Vatican ; *Laocoon*, I[e] siècle av. J-C, Vatican, Musée Pio-Clementino ; *Mir-Mille mourant*, II[e] siècle av. J-C, Rome, Musée du Capitole ; *Antinoüs*, I[e] siècle ap. J-C, Delphes, Musée archéologique de Delphes.

80 Id., 1753 (note 1), f. 233, r°-233, v. ; *Sibille*, anciennement présente à la Villa Médicis à Rome ; *Vénus Médicis*, 50 av. J-C, Florence, Musée des Offices ; Bergère grecque autrement nommée *Vénus Callipyge*, II[e] siècle av. J-C, Naples, Musée Archéologique National de Naples ; *Aphrodite de Cnide*, 400-326 av. JC, Rome, Palais Altemps.

2 Antoine-Michel Perrache, *Des proportions du corps humain*, Lyon, 22 novembre 1755, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, cote Ms 185, f°224

sculptées. Ce « Museum » conservait des œuvres comme un *Laocoon*, une grande Vénus, un berger ou un gladiateur antique[81].

Outre la sculpture, Perrache s'intéressa également à l'architecture, sujet sur lequel il réalisa deux mémoires et dont il lut plusieurs discours à l'Académie[82]. Il composa un *Essai sur le caractère de la décoration propre aux églises* en deux parties[83], l'une sur l'origine des églises ainsi que leurs formes en fonction des siècles et des nations, l'autre sur la décoration propre des églises françaises au XVIII[e] siècle. Ce manuscrit, réalisé en 1759,

81 Lyon, aux Archives municipales, Fonds privés Fleurieu Perrache, carton contenant les papiers de Marie-Anne Perrache, 49II/11, Traité et cession de mademoiselle Perrache du 23 avril 1782.

82 Pour les mémoires : Antoine-Michel Perrache, *Sur le caractere de décoration propre aux église*, vers 1759-1760, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 194, f. 76–87 ; *Constructions utiles à faire à Lyon*, 1778, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 121, f. 206–210 ; Pour les discours : *Essai sur les décorations propres aux églises*, 4 décembre 1760 ; Mémoire sur *les différentes pierres utilisées dans les édifices de Lyon*, 23 juillet 1761.

83 Id., 1759–1760 (note 82) ; Jacques-Germain Soufflot, *Sur l'architecture gothique*, 1751, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon, Ms. 194.

pourrait être complémentaire au *Mémoire sur l'architecture gothique* de Jacques Germain Soufflot, remis à l'Académie le 12 avril 1741[84]. Tandis que Soufflot y décrivait la manière à suivre afin de construire des églises, Perrache y énonçait les principes pour la décoration intérieure. Ils partageaient la même vision de l'architecture, notamment vis-à-vis de la simplification et de l'utilité des bâtiments[85]. La proximité entre les deux hommes a pu orienter Perrache dans ses écrits. Ils se côtoyaient régulièrement sur des chantiers, dont ceux de l'Hôtel-Dieu, de la Loge des Changes, ainsi que pour le Théâtre du quartier Saint-Clair de 1753 à 1756[86]. Il arrivait aussi à l'architecte de désigner Perrache pour surveiller le chantier pendant ses absences lorsqu'il devait se rendre à Paris[87]. Soufflot avait été, par ailleurs, membre de l'académie dès 1739[88], et co-fondateur de l'école de dessin de la ville, dans laquelle Perrache enseigna par la suite[89]. Enfin, l'architecte disposait de parts dans la Compagnie Perrache, entreprise destinée aux travaux de réaménagement de la Presqu'Île[90]. Soufflot privilégia d'ailleurs la compagnie Perrache au détriment de celle de l'architecte Jean-Antoine Morand avec qui il travaillait[91].

Fruit de ses années de pratiques et de ses diverses rencontres, le traité d'Antoine-Michel Perrache résulte d'un long travail mené dès son admission à l'Académie en 1753. Concomitant des écrits de Nonnotte, cet ouvrage resta pourtant inachevé. Aucune raison quant à cet arrêt soudain n'est mentionnée dans les comptes rendus de séance de l'Académie. Des causes externes pourraient en être à l'origine, telle que l'incendie qui ravagea l'école de dessin en 1768, entraînant la perte de nombreux documents ainsi que d'œuvres d'art[92].

---

84 Soufflot prononça d'ailleurs plusieurs autres discours à l'Académie sur l'architecture, ayant donné lieux à des manuscrits, conservés à Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon : *Explication, par Soufflot, des dessins de la salle des spectacles de Lyon*, 1753, Ms. 121 *Mémoire de Soufflot sur l'identité du goût et des règles pour l'architecture*, 1778, Ms. 190 ; « *Le goût est-il préférable à la science des règles pour l'architecture ?* », s. d., Ms. 194 ; *Des proportions de l'architecture*, s. d., Ms. 194.

85 Perrache, 1759–1760 (note 82), fol. 78, v. ; Soufflot, « Mémoire pour servir de solution à cette question, sçavoir si dans l'art de l'architecture le goût est preferable à la science des regles ou la science des regles au goût, 9^{e} 7bre 1744 », dans Ternois/Perez, 1982 (note 22), p. 197 : même vision pour Soufflot qui parle des « colifichets dans l'art décoratif », de la simplification du bâtiment pour ne pas perdre l'essentiel. En 1775, dans son mémoire intitulé « De l'identité du Gout et des Regles dans l'art de l'Architecture », il se veut contre les édifices inutiles.

86 Charvet/Chauvat, 1902/04 (note 22), p. 409.

87 Marie-Félicie Perez, « Soufflot et la société lyonnaise », dans Ternois/Perez, 1982 (note 22), p. 17.

88 Ibid. ; Id., « Soufflot à Lyon », dans Daniel Ternois (éd.), *Soufflot et son temps*, Paris 1980.

89 Id., « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751-1780 », dans *Soufflot et l'architecture des lumières*, éd. par Daniel Ternois, actes, Lyon, Centre national de la recherche scientifique, 1980, Paris 1986, p. 108–113.

90 Lyon, Bibliothèque municipale, fond général d'origine, Ms 1601 à 1700 ; cote 2°-2 feuillets in-fol. Soufflot revendu ses parts en 1780, au notaire Joseph Guyot, après la mort du sculpteur.

91 Jean-Antoine Morand (1727-1794). Sylvain Chuzeville, *Vie, œuvre et carrière de Jean-Antoine Morand, peintre et architecte à Lyon au XVIII^{e} siècle*, thèse inédite, Université Lumière Lyon 2, 2012, p. 114.

92 Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*,

D'autre part, le sculpteur était toujours en quête de nouveaux projets, comme le prouvent ses débuts en tant qu'ingénieur en 1765 puis la création de sa société en 1771. Réfléchissant à la manière d'améliorer l'apprentissage des jeunes sculpteurs, il conçut le *Projet d'un établissement d'éducation relatif aux sciences, au commerce et au arts* en 1778[93] qui a pu le détourner de ses premières activités. Toutefois, bien que ce traité ne fût pas abouti, les mémoires dont nous disposons de la main de Perrache constituent le témoignage de ses échanges culturels, que cela soit au sein de l'Académie de Lyon, grâce aux connaissances diffusées par les académies de Paris, ou encore ses diverses rencontres.

accessible sur le site du programme, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-2017.pdf [dernier accès : 15.02.2023].

93 Antoine-Michel Perrache, Projet d'un Établissement d'Éducation relative aux Sciences au commerce et aux arts, décembre 1776, *Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de* Lyon, Ms. 147, f. 84–93. ; Transcription de Tara Cruzol, « Projet d'un Établissement d'Éducation relative aux Sciences au commerce et aux arts, par M. Perrache, décembre 1776 », accessible sur le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2822 [dernier accès : 15.02.2023].

Frontispice page 268 : Antoine-Michel Perrache, *Des proportions du corps humain*, Lyon, 22 novembre 1755, Lyon, Palais Saint-Jean, Archives de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, cote Ms 185, f°224 (détail, voir page 281, fig. 2)

Annexe 1

Liste des écrits et discours d'Antoine-Michel Perrache

Placet :
De perficienda SPECIE HUMANA, animadversionem quaedam, Montpellier, Martel, 1777 (peut être imprimé la bas car réputé au niveau de la médecine).

Manuscrits :
Ms185 f°208–219 : Mémoire ou préface sur la sculpture, 14/9/1753
Ms185 f°224–230 : Des proportions du corps humain, 21/11/1755
Ms185 f°231–239 : Des proportions de la femme, 18/11/1757
Ms185 f°94–111 : *Abrégé de l'anatomie propre aux sculpteurs et aux peintres, 22 novembre 1759*
Ms194 f°76–87 : Sur le caractère de la décoration propre aux églises (c. 1759-1760)
Ms185 f°198–207 : Réflexions sur les dangers que peuvent rencontrer les élèves dans la sculpture en s'attachant sans réserve à un maître, 1763
Ms147 f°130–142 : Réflexions sur l'éducation qu'il conviendrait de donner aux jeunes gens qui se destinent aux arts, 25 juin 1765
Ms273-III f°109 : Projet de moulin 1765
Ms273-III f°115 : id. (suite)
Ms131 f°43–54 : à Mme d'Angeville : Voyage de Polidamus dans l'empire de l'amour-propre, 3/5/1768
Ms273-II f°1 : Delorme, Perrache, Lallié : rapport sur le concours de 1769, minoterie des blés
Ms273-II f°21 : Rapport sur le mémoire n°1 du concours de 1769
Ms116 f°206–210 : Du séjour des Romains sur le mont Ganelon, près de Compiègne (avec figure peinte) 7/5/1771
Ms143 f°177–195 : Observations sur les monuments antiques de la ville de Vienne en Dauphinée, 1772
Ms174 f°215 : Perrache et Genève : rapport sur le Discours sur la minoterie économique par M. Béguillet, Lyon, 26/4/1774
Ms174 f°225 : Perrache et Genève : 1774
Ms121 f°48–49 : Constructions utiles à faire à Lyon, 1778
Ms147 f°84–93 : Projet d'un établissement d'éducation relatif aux sciences, au commerce et aux arts, 12/1776, lu le 24/3/1778
Ms173 f°3-7 : Rapport sur les mémoires 1 à 7 (prix de 1778)
Ms173 f°185–187 : Rapport sur l'ouvrage du Père Frisi (prix de 1778)
Ms263 f°188 : Lacroix, Perrache, Nonotte : Examen du coin pour frapper les médailles Adamoli
Ms194 f°179 : Discours sur une nouvelle cheminée, 1740 (datation incorrecte)

Discours :
Discours sur la sculpture, 15 novembre 1754, 21 novembre 1755, 18 novembre 1757
L'anatomie considérée relativement à la peinture, 22 novembre 1759
Présentation du modèle d'une décoration pour l'église de St. Bonaventure, 20 mars 1760
Essai sur les décorations propres aux églises, 4 décembre 1760
Mémoire sur les différentes pierres utilisées dans les édifices de Lyon, 23 juillet 1761
Discours sur la sculpture (suite), 15 novembre 1764
L'expression des passions en sculpture, à l'assemblée publique du 4 décembre 1764
Discours sur l'union des sciences, belles lettres et des arts pour leurs besoins réciproques, séance publique du 15 avril 1777
Mémoire sur le projet d'établissement d'éducation relative aux sciences, au commerce et aux arts, 24 mars 1778

Annexe 2

Composition annoncée pour le traité de sculpture

I – Théorie de la sculpture

1) Élément de la sculpture et dispositions nécessaires
2) Proportions dont les anciens et les modernes nous ont donné des règles établies pour chaque sexe, âge et condition
3) Anatomie et son application aux différentes attitudes du corps humain
4) Des caractères ou moyens d'exprimer les passions
5) Perspective et optique indispensables pour traiter un bas-relief et toutes figures à être élever ou éloignée
6) La poésie ou la composition qui est l'art de représenter un sujet

II – Pratique de cet art

1) La connaissance des différents marbres, pierres, et autres matières qu'on emploie dans la sculpture, et les outils dont on se sert
2) Méthode la plus facile pour mettre en œuvre le marbre et copier fidèlement un modèle
3) Manière de mouler les figures et de faire différents ouvrages en cartons
4) Préparations requises pour couler en bronze ou en plomb un morceau de sculpture et la manière de le réparer
5) Composer le stuc et les précautions nécessaires pour employer avec succès
6) Faire les coins pour frapper les médailles

Colbert et Duguay.

Le « ciseau statuaire » et la sculpture académique à l'épreuve du terrain. L'expérience montpelliéraine (1770–1800)

Fabienne Sartre
Université Paul-Valéry Montpellier III, IRCL-UMR 5186

En 1774, Jean-Pancrace Chastel défendit à Aix-en-Provence la création d'une école de sculpture fondée sur les valeurs académiques du Grand siècle, celles du « ciseau statuaire[1] ». Face à des institutions qui proposaient des enseignements pragmatiques, le sculpteur recourut à une rhétorique classique par l'énumération de mécènes illustres, honorés pour leur libéralité et leur goût. Cette dialectique s'adressait à des représentants des États - tels de nouveaux Alexandre - appelés à admettre l'utilité publique autant que privée des arts, et de la sculpture en particulier. L'insistance de Chastel à poser sa légitimité, comme son ambition de pédagogue et sa volonté d'obtenir une charge officielle, rappelaient l'instabilité à laquelle les statuaires restaient soumis[2]. Si cette revendication s'appuyait sur des références historiques devenues des archétypes de ce type d'argumentation, elle se situait également dans un cadre géographique européen et régional contemporains, et réclamait pour la ville d'Aix-en-Provence une fonction en partie délaissée par les académies voisines, telle celle de Marseille. En exaltant la valeur académique de l'art du statuaire, Chastel en appelait à ce que la sculpture demeura un « art sublime[3] ». Ce discours aux accents désuets illustrait néanmoins la situation de la sculpture

1 *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des États de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement*, Aix-en-Provence 1774, p. 5. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Méjanes, Anc./8° pcs 10712, un second aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, C 1071 ; Maël Tauzède-Espariat, « Des concurrentes de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ? Les écoles de dessin et de sculpture d'Aix d'après un Mémoire du sculpteur Jean-Pancrace Chastel (1774) », dans *Rives méditerranéennes* 56, 2018, p. 129–145, URL : https://journals.openedition.org/rives/5416 [dernier accès : 16.02.2023] ; *Sculptures, la galerie du musée Granet*, éd. par Alexandre Maral, Anne Pingeot et Luc Georget, cat. coll. Aix-en-Provence, musée Granet, Paris 2003, p. 11 et suivantes.

2 Ibid., p. 22, note 11 et p. 30. Tauzède-Espariat, 2018 (note 1), p. 142.

3 *Mémoire*, 1774 (note 1), p. 11.

Fabienne Sartre, « Le ‹ ciseau statuaire › et la sculpture académique à l'épreuve du terrain. L'expérience montpelliéraine (1770–1800) », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 287–299, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18985

libérale. Celle-ci, indépendamment de sa place centrale dans l'instruction des artistes, souffrait de l'absence d'une réflexion théorique poussée et renouvelée, qui aurait accordé aux statuaires une avantageuse évolution de leur pratique[4]. Parmi ces principes académiques, le fait d'associer la noblesse de l'art à « la figure et en l'histoire [5]» posait une hiérarchie, fixait les recrutements, et actait la fonction privilégiée de la sculpture. Ces règles pesèrent sur l'organisation des institutions provinciales, la définition des beaux-arts et les parcours individuels. Les commandes publiques proposées à Montpellier dans les années 1770, dans le contexte de la création de la Société des beaux-arts, montrent les stratégies de carrière des artistes locaux et associés étrangers, le goût des amateurs et la notion d'utilité qui a pu être accordée à la sculpture libérale. Ce cadre, pour singulier qu'il soit, questionne la portée du système académique pour les statuaires.

Les stratégies artistiques et le goût pour la sculpture

L'école de dessin montpelliéraine fut créée avec la Société des beaux-arts qui vit le jour en 1779, une vingtaine d'années après la création de l'Académie royale de Toulouse (1751), de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (1753) et neuf ans après l'école de dessin d'Aix-en-Provence (1770)[6]. Cette ouverture intervenait dans un contexte d'évolution des formations artistiques, avec la disparition de l'Académie de Saint-Luc en 1776 et le rappel l'année suivante de la protection de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris sur les créations provinciales[7]. Forts de leur titre et de la nécessité de s'ouvrir à de nouveaux marchés, sculpteurs se tournèrent vers les débouchés que représentaient les institutions régionales, d'autant que la distinction attachée à la formation parisienne put se révéler essentielle dans le rayonnement de structures en manque de moyens, d'autorité et de visibilité. L'apport de ces artistes

4 Reed Benhamou, « Le rôle de la sculpture dans l'éducation artistique au temps de Pajou », dans *Augustin Pajou et ses contemporains*, éd. par Guilhem Scherf, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 1999, p. 21–43.

5 Extrait de l'article XIII des statuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris de 1663. 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 », dans *TRANSVERSALES* 9, 2016, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dominants_domines/Mael_Tauziede_Espariat.html [dernier accès : 16.02.2023].

6 Elsa Trani, « De la Société des beaux-arts à l'École centrale de Montpellier : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017a.pdf [dernier accès : 21.10.2022] ; *Le Musée avant le musée. La Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand 2017.

7 Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, particulièrement p. 87 et suivantes.

extérieurs, tel celui de Jean-Antoine Houdon, s'avéra fondateur pour l'école de dessin de Montpellier. Dès son ouverture, la Société des Beaux-Arts de Montpellier acquit un exemplaire en plâtre de son écorché de 1767 sur proposition de l'artiste qui fit également don de plusieurs pièces pour l'instruction[8]. Ces relations d'intérêts mutuels guidèrent l'année suivante la réception de Claude Michel dit Clodion, « fameux sculpteur », en reconnaissance des ouvrages qu'il proposait de fournir pour l'enseignement de la ronde-bosse « pour dessiner ou modeler d'après eux[9] ». L'assemblée précisait que les élèves se formeraient « sur ses modèles et qu'ils sont assurés de réussir en suivant son goût et ses principes[10] ». L'école reçut les sculptures envoyées par Clodion le 31 octobre 1780, accompagnées de trois autres pièces du sculpteur Martin Claude Monnot. Dès 1765, Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste Lemoyne et Augustin Pajou, avaient été reçus à l'Académie de Toulouse. La réception en tant qu'artistes associés étrangers n'était pas assujettie à une création originale mais assortie de l'envoi d'un ouvrage en guise de morceau de réception[11].

À Montpellier, ces artistes associés furent également importants dans l'animation des expositions et des commandes qu'elles pouvaient générer. La Société des beaux-arts eut une courte existence de neuf années, de 1779 à 1787, qui ne lui permit pas de déployer une identité propre. D'ailleurs, les Salons qui s'y déroulèrent pendant cinq ans visèrent en premier lieu le déploiement d'un marché local. Une intention prise en charge par l'un des tout premiers promoteurs de la Société, le marchand d'art Abraham Fontanel, originaire de Mende et installé à Montpellier depuis le début des années 1770[12]. Les sources concernant les expositions montpelliéraines, quoi que partielles et parfois imprécises n'en témoignent pas moins des intérêts privés en jeu, à commencer par ceux de Fontanel. La description de la première (1779–1780) et de la dernière exposition (1784–1785), publiée par le marchand, dessine des propositions peu disposées à la promotion de la sculpture[13]. Lors de la première exposition, ouverte le 28 décembre 1779, sur près de cent-quatre-vingt pièces, dix-huit numéros concernaient des sculptures, dont cinq de Jean-Louis

8 Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 102–103, Cat. n° 18.

9 Montpellier, Archives municipales, Ms 247 f°33-34, *Registre contenant les séances et délibérations de la Société des Beaux-Arts dans la ville de Montpellier*, séance du 5 octobre 1780.

10 Montpellier, Archives municipales, Ms 247, f° 35.

11 Marjorie Guillin, *« L'anéantissement des arts en Province » ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIIIe siècle (1751–1793)*, vol. 1, thèse inédite, Université de Toulouse, 2013, p. 409.

12 Pierre Stépanoff, « Abraham Fontanel (1744–1817). Portrait d'un homme zélé », dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 15–27.

13 Abraham Fontanel, *Explications des peintures, sculptures, desseins et autres ouvrages, exposés par ordre de MM Les Associés fondateurs et rangés par les soins de M. Fontanel [...]*, Montpellier 1784. Montpellier, médiathèque Emile-Zola, 31072 RES et Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, DD 234 ; Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 126 et suivantes et Elsa Trani, « Une histoire de la culture artistique montpelliéraine à la fin de l'Ancien Régime », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, p. 29–47, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017-.pdf [dernier accès : 16.02.2023].

Journet, professeur de l'école gratuite de dessin de la Société[14]. Le manque de références locales était compensé par les envois nombreux d'artistes associés : un de Pierre Jullien, et surtout onze de Jean-Antoine Houdon, dont l'empressement à « être agréable [15]» à l'assemblée était tout à fait explicite. Au dernier Salon de 1784–1785, une part toujours réduite fut réservée à la sculpture : sept (ou huit) articles sur les cent-quarante-huit présentés. Journet comptait parmi les artistes qui, en 1782, avaient démissionné de leur charge à l'arrivée du peintre Jacques Gamelin à la direction de l'école de dessin. Deux ans plus tard, en l'absence du sculpteur, aucun autre artiste local ne figurait au Salon. Les œuvres exposées étaient associées aux noms de François Du Quesnoy, Edme Bouchardon, Pierre II Legros, Corneille van Clève, Brillant, Edme-Étienne-François Gois et Houdon. Ces choix reflétaient le positionnement de Fontanel tel que le montrent les œuvres qu'il possédait et pour certaines qu'il proposait à la vente. Le marchand avait ainsi acquis des sculptures de Gois, Houdon, François Lemoyne, Clodion, qui restaient cependant en quantité très inférieure aux peintures, dessins et gravures qu'il détenait[16]. Les sculptures exposées devaient être accessibles aux collectionneurs, par le format, le sujet, la matière et la technique. En outre, le fait que la sculpture ait été associée à l'exaltation de sujets élevés, dans l'espace urbain, les édifices publics ou cultuels, limitait l'adaptation de ces créations à des réductions pour le marché privé qui par ailleurs pouvait s'avérer modeste[17].

L'exemple toulousain conduit à un constat similaire, en dépit de ses caractéristiques propres. Entre 1751 et 1791, les quarante et un Salons proposèrent une vitrine pour l'école palladienne qui privilégiait les professeurs et les élèves de l'institution et s'appuyait sur les discours théoriques d'amateurs associés[18]. Sur la base des choix opérés pour les expositions,

14 Ibid., p. 126.

15 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, D 233. Extrait de la lettre du sculpteur adressée au secrétaire de la Société le 26 février 1779, publiée par Jean Claparède, « Houdon et la Société des Beaux-arts de Montpellier (1779–1784) », dans *Études Héraultaises*, 1993, p. 41 et rééditée dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 200–201. Le *Buste du docteur Franklin* en terre cuite, de 1778, acheté par Fontanel est déposé au musée Fabre. Ibid., p. 148.

16 Alain Chevalier, « La collection Boussairolles : goût et commerce à Montpellier sous le Consulat et l'Empire », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1994, 1995, p. 169–191. Sur les 46 articles rassemblés dans le catalogue, 7 concernent des sculptures, dont deux candélabres de Clodion et Louis Félix de la Rue, ainsi que le projet de tombeau commandé par Fontanel pour son épouse à Charles Alexandre Renaud. Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 170–188. Sur les collections de la Société : Pierre Stepanoff, « Les collections de l'École de dessin de Montpellier (1779–1825) », dans *In Situ* 43, 2021, URL : https://journals.openedition.org/insitu/29088 [dernier accès : 16.02.2023].

17 La disparité est évidemment sans commune mesure entre le contexte parisien des salons et celui des cas étudiés ici. Elle questionne cependant sur la situation des sculpteurs de l'Académie royale de Paris, indépendamment de celui des peintres. Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. La naissance de l'école française*, Genève 2012, p. 323.

18 Seuls les livrets des années 1757 et 1771 ont disparu. Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972. Les expositions toulousaines ont rassemblé 1083 artistes et près de 6700 œuvres proposées par 472 prêteurs : chiffres donnés par Marjorie Guillin, « L'Académie

le goût pour la sculpture paraît avoir été peu développé, alors que certaines œuvres étaient mises en vente lors de leur présentation par leur propriétaire ou leur créateur[19]. En moyenne, chaque année, les sculptures représentaient moins de dix numéros sur la centaine affichée. À l'exception des morceaux de réception des artistes associés étrangers, sur un demi-siècle les salons conservèrent une identité propre à la ville. Parmi les sculpteurs de l'académie qui contribuèrent sur le long terme à la vie des expositions toulousaines François Lucas fut le plus constant, comme il le fut de façon générale au sein de l'institution[20].

Les commandes publiques

Plusieurs sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris eurent l'opportunité d'investir de manière plus concrète encore le marché local grâce aux embellissements urbains d'envergure menés à Montpellier. Le programme engagé à partir de 1685 pour l'installation de la statue équestre de Louis XIV, confiée à Pierre Mazeline et Simon Hurtrelle trouva dans les années 1770 son cadre à peu près définitif sur la promenade du Peyrou, après de multiples projections et intervenants[21]. Dès les premiers desseins du XVII[e] siècle une esplanade riche en métaphores avait été envisagée, ouverte sur les Cévennes, les Pyrénées et la Méditerranée. Pour délimiter cet espace surélevé et dégagé du tissu urbain, les architectes Jean-Antoine Giral et Jacques Donnat – futurs professeurs d'architecture de l'école de la Société des Beaux-Arts - imaginèrent une balustrade ponctuée de groupes sculptés, rappelant l'exemple contemporain de la place Louis XV par Jacques-Ange Gabriel, également située hors les murs[22]. Cependant, en 1776, le dessein

---

royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse : les statuts et réglements », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, p. 4, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/guillin-2017b-1.pdf [dernier accès : 16.02.2023]. Martine Vasselin, *Vivre des arts du dessin. France XVI[e]-XVIII[e] siècle*, Aix-en-Provence 2007, p. 269–270.

19 Au Salon de 1753, sur 106 numéros, 4 correspondaient à des sculptures appartenant à des collectionneurs privés : un *Ecce homo* en bronze –à vendre, un vase antique, un bas-relief en bronze doré, un *Crucifix* en buis attribué à François Girardon. Régulièrement, plusieurs pièces pouvaient être associées à un même numéro.

20 En 1773, François Laurent Mortreuil (« Mortreuil cadet ») proposait la statue d'un *Écorché* qui remporta le grand prix de sculpture. En 1767, six œuvres de Loubeau étaient présentées, deux de Noubel et deux petits bustes de Marc Arcis appartenant au cabinet de Balard Dégalin. Mesuret, 1972 (note 18), p. 173, 176.

21 Jean Baumel, *Le Peyrou de Montpellier*, Montpellier 1979 ; *Projets et dessins pour la place royale du Peyrou à Montpellier* [1980], 2[e] édition, éd. par Bernard Sournia, Ghislaine Fabre et Marie-Sylvie Grandjouan, cat. exp. Montpellier, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Montpellier 1983.

22 Outre les allégories de la Ville et de la Province sur le réservoir d'arrivée des eaux, gardé par *Minerve* et *Mars*, quatre groupes devaient accompagner la figure équestre de Louis XIV : *Apollon et Calliope piétinant*

1 Augustin Pajou, *La Marine : Colbert et Duquesne*, 1786, terre cuite, 34 × 21 × 20 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. D56.1.1

arrêté par les États de la Province sur proposition du baron de Faugères révisa l'iconographie de la place royale afin de privilégier l'exaltation morale qu'offrait la représentation d'hommes illustres[23]. Placé sous l'autorité de l'Académie royale d'architecture de Paris, cette entreprise suscita l'intérêt de sculpteurs tels que Jean-Baptiste Pigalle, Jean-Jacques Caffieri, Clodion, Pajou, Pierre Julien ou Jean-Guillaume Moitte. Sur une vingtaine d'an-

l'Ignorance et la Honte, *La Justice et la Religion foulant la Discorde et l'Hérésie*, *La Gloire et l'Histoire foulant l'Envie enchaînée*, enfin *La Victoire et la Paix victorieuses de Bellone et d'un captif enchaîné*. Cat. exp. Montpellier, 1983 (note 21), p. 36.

23 Ibid., p. 63–71.

2 Jean-Guillaume Moitte, *La Religion : Bossuet et Fénelon*, vers 1784, terre cuite, 33,5 × 35 × 20 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 627.1

nées, le programme illustre les obstacles auxquels les statuaires pouvaient être confrontés, en termes d'attentes et d'investissements déçus, pour s'exprimer en « la figure et en l'histoire », compte tenu des coûts, du temps inhérent à la taille ainsi que des aléas politiques qui fragilisaient les commandes publiques. De la mise en scène grandiose projetée, composée de groupes de statues, de trophées et d'autres ornements, subsistent deux maquettes en terre cuite : le groupe de *Colbert et Duquesne* (fig. 1) par Pajou, allégorie du Génie de la navigation, et celui de Moitte représentant la Religion à travers les figures de *Bossuet et Fénelon*[24] (fig.2). Clodion exposa un modèle à échelle réelle in situ, avant de

24 Les deux modèles sont conservés au musée Fabre. Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 78–81. Jean

s'engager en 1780 à réaliser son groupe en trois ans, dans son atelier parisien. Un délai que l'artiste, devenu associé de l'école montpelliéraine, ne put tenir en raison de la réception tardive des blocs de marbre de Carrare, en 1786. Pajou, Julien et Moitte quant à eux devaient travailler sur place. La Révolution mit un terme à cette entreprise mais Pajou put à nouveau s'associer aux projets d'aménagement de la place après l'enlèvement du monument dédié à Louis XIV. Entre 1792 et 1794, alors qu'il venait de quitter sa charge de recteur de l'Académie parisienne, le sculpteur séjourna à Montpellier auprès de son épouse hospitalisée. Logé chez l'un des fondateurs de la Société des beaux-arts, le parfumeur Maurice Riban, Pajou s'investit dans un réseau local désormais familier. Il obtint plusieurs commandes de portraits et contribua à l'animation de l'Académie de Montpellier qui avait succédé à la Société des beaux-arts[25]. En 1794, il reçut la commande de l'allégorie de la *Philosophie*, prévue devant le temple de la Raison qui devait être édifié sur la place du Peyrou, mais encore une fois, le projet n'eut pas de suite. À son retour à Paris, il maintint les liens qu'il avait tissés et nommé conservateur du Muséum central, il fut sollicité pour l'envoi d'œuvres destinées à l'Académie de Montpellier[26].

Au début des années 1770, en marge des aménagements pour la place du Peyrou, fut lancé un autre grand chantier public. Situé hors des compétences des Bâtiments du roi et des États, il permit à des artistes provinciaux de faire valoir leur qualité de statuaires, à quelques années de la création de l'école de dessin de Montpellier et de l'école de sculpture de Chastel à Aix. L'aqueduc construit entre 1753 et 1764 par Henri Pitot, directeur des Travaux publics de la Province, permit ainsi de concevoir de nouveaux aménagements pour amener l'eau en divers points de la ville. Plusieurs fontaines projetées par les architectes Jean-Antoine Giral et Jacques Donnat furent ainsi attribuées en septembre 1773 à des sculpteurs légitimés par leurs titres académiques[27]. Né près du Vigan, Jean-Louis Journet s'était installé à Montpellier en 1773, après un séjour de plus de quinze ans à Copenhague, comme collaborateur de Jacques Sally pour la réalisation du *Monument équestre de Frédéric V*, puis en tant que professeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture danoise[28]. Journet reçut la commande de la fontaine de la place de l'Intendance, dont il s'acquitta dans les temps impartis, en 1776. Il n'en alla pas de même pour deux autres fontaines confiées au sculpteur carpentrassien Étienne Dantoine. Disciple de Jean-Michel Verdiguier, Dantoine avait obtenu deux prix de sculpture à l'Académie de Marseille (1658 et 1659). Au retour de

Claparède, « Un groupe de Pajou pour la place du Peyrou de Montpellier au Musée de Montpellier », dans *La Revue des Arts* 3, 1957, p. 109–113. Baumel, 1979 (note 21), p. 73.

25 Ibid., p. 84–85. Alain Chevalier, « Pajou citoyen de Paris à Montpellier », dans Scherf, 1999 (note 4), p. 147–148.

26 Ibid., p. 149–150. Extrait d'une lettre du peintre Jean-Jacques Bestieu au ministre Jean-Antoine Chaptal, en 1801.

27 Dominique Massounie, *Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau, et fontaines dans la France du règne de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009, p. 61–66.

28 Christian Anatole, « De Copenhague à Montpellier, un sculpteur languedocien du XVIII[e] siècle : J. Journet », dans *Ménestrel* 6, 1975, p. 18–22 ; Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 218.

3 Étienne Dantoine d'après Jacques Donnat, *statue des Trois Grâces*, 1777, marbre, Montpellier, Opéra Comédie, classé au titre des Monuments historiques

son séjour romain, entre 1766 et 1772, il s'employa à valoriser son expérience à Marseille, Montpellier ou Toulouse[29]. Les deux contrats qu'il signa avec la ville de Montpellier, d'une valeur totale de 35 800 livres et sur une durée de dix-huit mois, concernaient la *Fontaine des Licornes* pour la place de l'hôtel de ville et la *Fontaine des Trois-Grâces* destinée à la place de la Canourgue (fig. 3). Si la première commande fut inaugurée à la date prévue, en 1776, la seconde fit l'objet d'un long contentieux qui barra par la suite à Dantoine toute possibilité d'obtenir de nouvelles charges ou commandes publiques à Montpellier, en dépit du soutien du baron de Puymaurin et du vicomte de Saint-Priest[30].

29 Alexandre Maral, « Les sculpteurs de l'Académie de Marseille », dans *Marseille au XVIII^e siècle : les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, éd. par Claude Badet, Émilie Beck Saiello, Sylvain Bédard et al., cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, Paris 2016, p. 241–244. Émilie Roffidal, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (seconde moitié du XVIII^e siècle) », dans *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, éd. par Serenella Rolfi Ožvalde, Carla Mazzarelli et Maria-Pia Donato, actes, Rome, 2015, Cinisello Balsamo 2019, p. 188–199. Un an après avoir signé le contrat pour les deux fontaines publiques de Montpellier, Dantoine présentait son morceau de réception à l'Académie de Toulouse, le modèle de *Pluton* en terre cuite (musée des Augustins). *Cent ans de sculpture (1750–1850). La collection du musée des Augustins*, éd. par Alain Daguerre de Hureaux et Charlotte Riou, cat. exp. Toulouse, musée des Augustins, Toulouse 2002, p. 44–46.

30 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1095, n° 182, p. 21. En 1775, Dantoine achevait sa requête adressée au vicomte de Saint-Priest, intendant de Languedoc, par un rappel à son protec-

Le marché et les sous-traitances

Ce conflit témoigne d'un autre aspect des stratégies mises en place dans l'exercice difficile de la sculpture libérale. Sur plusieurs années, en s'appuyant sur les clauses de l'acte signé avec lui le 4 septembre 1773, les consuls attaquèrent Dantoine, l'accusant de malversation et malfaçon. En conséquence, la *Fontaine des Trois Grâces*, bien qu'achevée en 1776 ne fut installée place de La Comédie qu'en 1791 (fig. 4). Parmi d'autres, les doléances de la ville portaient sur la gestion de la sous-traitance à Carrare de la taille des deux fontaines que Dantoine s'était pourtant engagé à réaliser lui-même à Montpellier, ainsi que sur le profit indu réalisé sur le transport des marbres[31]. L'accusation, qui s'estimait trompée par l'expérience du sculpteur, imputait les défauts constatés lors de la réception des fontaines au manque d'élaboration et de suivi de chaque projet, en l'absence de modèles à échelle réelle. Au cours de ce conflit, des « experts statuaires » furent nommés : Dantoine fit appel au lyonnais Blaise Barthélémy, rencontré à Rome et la ville à Jean-Pancrace Chastel. Le rapport remis par les deux experts le 29 septembre 1777 soutenait le sculpteur incriminé, non sans quelques ellipses, en rejetant les défauts d'échelle sur les exécutants carrarais[32]. Désormais directeur de l'école de sculpture d'Aix, plus que le « ciseau statuaire » Chastel défendit un praticien formé à Marseille qui se compromettait en entrepreneur mal avisé. En 1778, un nouvel expert fut requis dans cette affaire, le nîmois Pierre-Hubert Larchevêque, honoré par ses titres de premier sculpteur du roi de Suède et de directeur de l'Académie royale des arts de Stockholm. Désormais très diminué, il mourut à Montpellier en septembre de la même année peu après avoir exprimé son avis.

Ce conflit témoigne particulièrement de la part fondamentale qu'a représenté pour les sculpteurs exerçant en Provence et en Languedoc la question de la sous-traitance et du commerce des marbres transalpins[33]. Face à ses détracteurs montpelliérains, Étienne

teur : « J'ose ajouter que ma gloire, comme Artiste, se trouve en quelque façon inséparable de la vôtre, Monsieur, dans l'érection de ce monument. Cette considération serait bien capable de vous porter à me rendre justice, et à vous tenir en défiance contre les ressorts que mes envieux peuvent avoir fait jouer ; si vous voulez bien ajouter à cela qu'après vingt ans d'étude, et six ans de séjour à Rome, je n'ai d'autre désir que d'acquérir une réputation à laquelle vos bontés m'ont mis à portée de travailler ».

31 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 5. Le mémoire récapitulatif, imprimé à Montpellier date du 9 juillet 1778, porte les noms de trois administrateurs, Albisson, Gautier et Tesses. Le document, comme d'autres qui ponctuèrent ce conflit ont été en partie exploités par Dominique Massounié, *Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la France urbaine, du règne de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009. Le litige portait aussi sur les sommes que le sculpteur était accusé d'avoir perçues en profitant de l'estimation du transport des blocs de marbre en 1773, surévaluée par rapport au poids réel des blocs livrés au port de Sète.

32 Parmi les critiques de la ville, étaient mentionnés le manque de reliefs et le défaut de proportions du panneau de *La Bataille de Clostercamp* qui ornait le piédestal de la *Fontaine des Licornes*. Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 18.

33 Brigitte Féret, *Marbriers tessinois installés en Provence et Comtat Vénaissin au XVIII^e siècle*, thèse inédite,

4 Étienne Dantoine d'après Jacques Donnat, *Fontaine des Licornes*, 1776, marbre, (Montpellier), place de la Canourgue, inscrit au titre des Monuments historiques

Dantoine invoqua pour sa défense l'exemple du sculpteur du roi Charles-Antoine Bridan, alors en charge à Aix-en-Provence du *Mausolée de Jean-Baptiste Boyer, marquis d'Argens*, dont il indiquait qu'avaient été ébauchés à Carrare « les beaux ouvrages qu'il a fait pour

Université de Provence, 1993 ; Id., « Les sculpteurs marseillais et la commande religieuse baroque », dans *Provence historique* 34, 1984, p. 277–291. Joseph Billioud, « Marbriers Provençaux du XVIII[e] siècle. Les Fossati », dans *Provence historique*, 1954, fascicule 15, p. 41–55. Émilie Roffidal, « Marbriers et marbres italiens », dans Jean Boutier et Stéphane Mourlane (éd.), *Marseille l'italienne. Histoires d'une passion séculaire*, Arles 2021, p. 52–59. Denis Nepipvoda, « Des Madonnes Genovesi aux Vierges languedociennes, un ensemble de marbres méconnu », dans *Patrimoines du sud 7*, 2018, URL : https://journals.openedition.org/pds/576 [dernier accès : 16.02.2023].

Chartres[34] » ainsi que son morceau de réception à l'Académie royale de Paris. Parmi les marbriers transalpins, intermédiaires privilégiés dans le négoce avec l'Italie, Dominique Fossati joua un rôle majeur dans l'établissement et le développement de réseaux pérennes[35]. Sans cesse à la recherche de nouveaux appuis, marchés et ressources dans une vaste zone d'influence, Dominique Fossati ne négligea pas la nécessaire reconnaissance des établissements officiels. Il reçut un prix de sculpture en 1763 à l'Académie de Marseille, tandis que ce patronyme est indiqué dans les comptes de la société des peintres et sculpteurs d'Aix dans les années 1775–1777[36]. En 1778, alors que le recours contre Dantoine n'était pas encore réglé, Fossati fit réaliser à Carrare les sculptures de la fontaine de la place de la Tour à Marseille, pour laquelle il reprit deux groupes d'enfants de la fontaine des Trois-Grâces de Montpellier[37].

Tandis que Dantoine, en parallèle de son engagement montpelliérain, se rapprochait de l'académie royale de Toulouse, un texte anonyme rédigé lors du Salon toulousain de 1775 exploitait le doute que jetaient les sous-traitances sur la valeur de statuaires ambitieux. La *Lettre d'un semi-amateur à son ami*, stigmatisait – sans le nommer - le sculpteur François Lucas et l'une de ses œuvres présentées au Salon, une statuette d'*Apollon ou Apolline* (musée des Augustins) :

> [Louis] Parant qui garde encore une vielle haine ne pouvait, disait-il, sans indignation voir une statue de marbre copiée d'après l'antique dont l'original est à Rome que l'on dit ébauchée à Carrare et finie à Toulouse. Il disait que c'était se moquer du public que d'écrire une pareille sottise, que l'auteur n'avait ni la vue assez fine ni la réminiscence assez vive pour copier de si loin[38].

Quelques années plus tard, en 1801, en écho à cette satire, Lucas rappelait le continuel combat mené par les statuaires pour maintenir leur activité, dans une lettre adressée au maire de Toulouse. Cette missive avait pour objet la défense de sa place de pédagogue autant que celle de praticien reconnu. Lucas « professant gratis à l'école Centrale des arts du département » se proclamait, de façon quelque peu abusive « premier toulousain qui ait fait des travaux de marbre dans la ville de Toulouse et pays environnant[39] ».

---

34 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 19.

35 Féret, 1993 (note 33); Motte-Roffidal, 2008 (note 33), p. 122–123.

36 Maral, 2016 (note 29), p. 239 ; ADA : HH 102, f° 14, 19. Le registre de la société ne mentionne pas les comptes des années 1771 à 1774. Peut-être s'agit-il de Fossati, peintre, rappelé à l'ordre le 26 octobre 1775 pour manquement aux cotisations dues par les membres de la société. Fossati se présentait comme étranger, suisse domicilié à Pertuis, ADA : HH 103, f° 145.

37 Billioud, 1954 (note 33), p. 50. La fontaine commandée à Fossati a été transférée en 1863 place des Capucines.

38 AMT : GG 931, n° 10, f° 3-4. L'orthographe du passage cité a été modernisée. Le pamphlet, qui fustigeait plus particulièrement le peintre Jacques Gamelin et son protecteur influent, le baron de Puymaurin, est mentionné par Mesuret, 1972 (note 18), p. 281 ; Cat. exp. Toulouse, 2002 (note 29), p. 23.

39 Toulouse, Archives départementales de Haute-Garonne : 1L 1018, n° 13. Brigitte Bonnin-Flint, « Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813) », dans *Annales*

Cette revendication illustre, parmi d'autres, la situation des sculpteurs provinciaux : formés aux vertus intemporelles du statuaire, confrontés à une clientèle modeste et des commandes publiques qui, réclamant la distinction académique du « beau faire »[40], masquaient bien des écueils pour le maintien d'arts libéraux « nobles et honnestes »[41].

du Midi 106/205, 1994, p. 73–78. Dans l'énumération de ses ouvrages Lucas mentionnait « une statue d'Apolline d'après l'antique fait en Italie ». En 1784, Jean-Pancrace Chastel utilisait des mots semblables à ceux de Lucas lorsque, souhaitant convaincre les Consuls de Toulon de lui attribuer des statues de marbre, il leur indiquait qu'en dehors de lui « il n'y a personne en Provence qui fut capable de l'exécuter ». Serge Conard, *Jean I Chastel*, mémoire de master inédite, Université d'Aix-en-Provence, 1973, p. 27.

40 Extrait de l'article du 15 septembre 1777 du *Journal des Sciences et des Beaux-Arts* à propos de Pajou (retenu dans le même temps pour le projet du Peyrou) cité par les détracteurs de Dantoine : « '*Le beau faire*' disent les Journalistes des Sciences et des beaux Arts, en rendant compte dans le cahier du 15 Septembre 1777, de la Statue de Descartes par M. Pajou, *exige la finesse et la grâce, et ces deux qualités ne brillent pas dans son ouvrage. On aime mieux croire que M. Pajou s'est un peu négligé, en exécutant son marbre d'après un petit modèle, TOUJOURS INSUFFISANT, que d'avoir à regretter que son talent dégénère* ». Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 9.

41 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel (…)*, La Haye, Rotterdam 1690, « Arts libéraux, sont ceux qui sont nobles & honnestes, comme la Poësie, la Musique, la Peinture, l'Art Militaire, l'Architecture, la Marine. »

Frontispice page 286 : Augustin Pajou, *La Marine : Colbert et Duquesne*, 1786, terre cuite, 34 × 21 × 20 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. D56.1.1 (détail, voir page 292, fig. 1)

Isaac Sculp.

Le rôle des académies des sciences et des arts dans la création et l'essor du corps des ingénieurs du Languedoc

Catherine Isaac
École pratiques des hautes études, Histara-EA7347

Au XVIII[e] siècle, la province de Languedoc est richement dotée en académies à vocation scientifique, à Montpellier en premier lieu, où est fondée en 1706 la Société royale des sciences[1]. D'autres villes participent ensuite de ce mouvement, telles Béziers ou Toulouse où la Société des sciences établie en 1729 est érigée à son tour en Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres par lettres patentes signées le 24 juin 1746[2]. Les recherches des académiciens requéraient des compétences mathématiques dont les États de la province n'ont pas manqué de profiter en faisant appel à l'expertise de ces savants dès les années 1710 pour lever des cartes ou pour la construction d'ouvrages d'art[3]. Plusieurs académiciens se muent ainsi en ingénieurs. Outre les institutions à but scientifique, les académies des arts jouent également un rôle essentiel, notamment par leur enseignement du dessin. Ainsi, plusieurs décennies plus tard, en 1793, Jean-Rodolphe Perronet, ingénieur en chef du corps des Ponts et chaussées écrit à François Cammas, secrétaire de l'Académie des Arts de Toulouse pour le féliciter des « connaissances [que] ceux de [ses] élèves qui ont été envoyées à Paris y ont acquises et qui les ont fait distinguer dans le nombre de leurs camarades de l'École des Ponts et Chaussées[4] ».

1 Sur l'histoire de la Société des sciences de Montpellier voir Julius Castelnau, *Mémoire historique et biographique de l'ancienne Société royale des sciences de Montpellier*, Montpellier 1858.

2 Sur l'Académie de Béziers, voir *Recueil des lettres, mémoires et autres pièces pour servir à l'histoire de l'Académie des sciences et belles-lettres de la ville de Bésiers*, Béziers 1736. Sur Toulouse, voir Michel Taillefer, *Une Académie interprète des Lumières. L'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse au XVIII[e] siècle*, Paris 1984.

3 René-Nicolas Dufriche baron Desgenettes, *Éloges des académiciens de Montpellier. Pour servir à l'histoire des sciences dans le XVIII[e] siècle*, Paris 1811, p. 97–104.

4 Archives municipales de Toulouse (AMT), *Lettre du citoyen Peronet (sic) ingénieur en chef de France à Cammas du 25 mars 1793*.

Catherine Isaac, « Le rôle des académies des sciences et des arts dans la création et l'essor du corps des ingénieurs du Languedoc », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 301–315, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18986

De fait, du début du XVIII[e] siècle à la Révolution française, des rapports étroits unissent le personnel des travaux publics et le monde académique, scientifique et artistique de cette province. Si des liens entre les milieux académiques et des ingénieurs ont pu se rencontrer dans d'autres régions comme l'a montré Émilie Roffidal avec l'exemple de Claude Dageville (1721–1794) membre des académies de Marseille[5], le présent article se focalise sur le Languedoc qui se singularise par le grand nombre d'ingénieurs concernés au sein des employés de la province.

Pour décrire et comprendre ces relations et leur évolution, une approche diachronique permet de mettre au jour le chemin que parcourent les ingénieurs languedociens des académies des sciences vers celles des arts. Dans une première partie, nous analyserons comment et pourquoi s'instaure le lien originel avec les sociétés savantes scientifiques, puis nous examinerons le rapprochement qui s'amorce avec les académies des arts, notamment avec le recrutement de nombreux ingénieurs membres simultanément des deux types d'institutions. Nous montrerons ensuite que ceux-ci s'avèrent actifs tant sur le plan scientifique qu'artistique. Enfin, nous mettrons en lumière la prépondérance reconnue aux académies des arts dans la formation des ingénieurs, lors de la création, après 1780, des écoles des ponts et chaussées de la province. Pour conclure, nous nous interrogerons sur ces relations multiples et sur ce qu'elles révèlent de la figure de l'ingénieur languedocien.

Le lien originel avec les sociétés savantes scientifiques puis le rapprochement avec les académies des arts

L'administration royale des Ponts et Chaussées qui se met en place au début du XVIII[e] siècle est loin de s'étendre à tout le territoire[6]. Les provinces récemment annexées ainsi que les quatre grands pays d'États (Languedoc, Bourgogne, Bretagne, Provence) restent hors de sa compétence jusqu'à la Révolution française. Alors que les États de Bourgogne ou de Bretagne emploient à leur service des ingénieurs détachés du corps des Ponts et Chaussées, le Languedoc adopte une stratégie différente[7].

5 Émilie Roffidal, « Marseille, contacts et relations inter-académiques : les liens entre l'Académie des sciences et belles-lettres et l'Académie de peinture et de sculpture », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/roffidal-2019.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

6 Sur l'histoire du corps des Ponts et Chaussées, voir Jean Petot, *Histoire de l'administration des Ponts et Chaussées 1599-1815*, Paris 1958 ; Antoine Picon, *L'Invention de l'ingénieur moderne. l'École des Ponts et Chaussées 1747-1851*, Paris 1992 ; Eugène Jean Marie Vignon, *Études historiques sur l'administration des voies publiques en France aux dix-septième et dix-huitième siècles*, 3 vol., Paris 1862.

7 Sur la Bretagne, voir les articles de Joseph Letaconnoux, « Le régime de la corvée en Bretagne au XVIII[e] siècle », dans *Annales de Bretagne* 21/2, 1905, p. 144–159, et « La construction des grands chemins et le personnel des Ponts et Chaussées de Bretagne au XVIII[e] siècle », dans *Annales de Bretagne* 48/1–2, 1941, p. 63–113 ainsi que dans Petot, 1958 (note 6), p. 269–280. Sur la Bourgogne, voir Fernand

En effet, à partir de la fin du XVII[e] siècle, le roi autorise cette province à imposer les sommes nécessaires à la réparation des ponts et des chemins. Ce sont donc les États de Languedoc qui prennent en main les aménagements les plus importants, ponts, ports, digues, creusement de canaux, assèchement et assainissements de marais, etc. Incités à augmenter leur contribution financière, ils s'accordent au début du XVIII[e] siècle le droit de décider eux-mêmes des projets à entreprendre. Forts de cette responsabilité économique, ils mettent en place un personnel technique propre à la province, en se dotant d'une administration des travaux publics autonome, indépendante du corps des Ponts et Chaussées. S'ils s'appuient initialement sur les ingénieurs du roi, dont la figure d'Henri Gautier (1660–1737), originaire de Nîmes, est la plus connue, rapidement, ils font appel ès qualités à un académicien membre de la Société royale des sciences de Montpellier[8].

Jean de Clapiès (1670–1740) astronome, François-Xavier Bon (1678–1761) naturaliste, et François de Plantade (1670–1741) mathématicien et astronome sont les trois membres fondateurs de la Société royale des sciences de Montpellier, dont les lettres patentes sont signées en février 1706. L'article premier de ses statuts précise qu' « elle entretiendra l'union la plus intime, comme faisant un seul et même corps » avec l'Académie royale des sciences de Paris[9], reconnaissant implicitement le haut niveau scientifique de ses fondateurs.

C'est donc vers l'un de ces trois hommes, Jean de Clapiès, que les États vont se tourner lorsqu'ils veulent enrôler pour la première fois un ingénieur pour leurs travaux publics. Son nom apparaît dès 1712 dans les procès-verbaux des délibérations des États concernant les travaux de la chaussée du Rhône. Progressivement, le périmètre de ses interventions s'accroît jusqu'à s'étendre à tout le territoire de la province, dont il est par ailleurs chargé de lever la carte avec ses collègues François de Plantade et Augustin Danyzy (1698–1777)[10]. En 1732, il est pour la première fois cité avec le titre de « directeur » des travaux publics de la province[11].

Le choix d'un académicien pour diriger les travaux commandés par les États illustre la position des sociétés savantes, notamment scientifiques, au sein des institutions d'Ancien Régime. Aspirant selon leurs statuts à être utiles à leurs concitoyens, elles ont la volonté de mettre leurs savoirs et leurs compétences au service de la puissance publique. La Société

---

de Dartein, *Études sur les ponts de pierre remarquables par leur décoration antérieure au XIX[e] siècle*, 4 vol., t. 4 : Ponts français du XVIII[e] siècle, Bourgogne, Paris 1909, p. 2–7 et Petot, 1958 (note 6), p. 280–289.

8 Sur Henri Gautier, voir Michèle Virol, « La Gloire d'un ingénieur. Intelligence technique et/ou stratégie d'écriture, Henri Gautier (Nîmes 1660-Paris 1737) », dans Robert Carvais, Anne-Françoise Garçon et André Grelon (éd.), *Penser la technique autrement XVI[e]-XXI[e] siècles. En hommage à l'œuvre d'Hélène Vérin*, Paris 2017, p. 253–284.

9 *Histoire de la Société royale des sciences établie à Montpellier avec les mémoires de mathématiques et de physique tirés des registres de cette société. Tome premier*, Lyon 1766, p. 6.

10 Desgenettes, 1811 (note 3).

11 Archives départementales de la Haute-Garonne (ADHG) 1C 2377, *Procès-verbal de l'assemblée des États du Languedoc*, folio 80.

des sciences de Montpellier, l'une des plus anciennes du royaume, s'inscrit dans ce courant. Dans son discours inaugural, François de Plantade insiste sur l'apport de cette Société :

> Là, Messieurs toutes les mécaniques et la géométrie pratique semblent s'être confondues ou s'être unies pour faire toutes ensemble mieux paraître leur utilité. Art de mesurer les eaux ; justesse de nivellement ; belle et sûre construction de ponts et de jetées ; heureuse disposition et nouvelle forme des écluses ; hardiesse à soutenir les rivières sur des aqueducs ; à les précipiter sous les terres ; à le détourner ; à se jouer des obstacles de la nature[12].

Les académiciens détiennent des connaissances multiples qu'ils veulent mettre en œuvre au bénéfice de tous, notamment dans les domaines évoqués dans son discours, ce qui les qualifie donc au premier chef pour la conception et la conduite des travaux d'aménagement du territoire, spécialement des réseaux viaire et hydraulique. Les États considèrent effectivement cette société savante comme un vivier de compétences dans lequel ils viennent puiser. C'est ainsi qu'un astronome mathématicien a été désigné pour ériger des digues, tracer des routes, lever des cartes.

Clapiès conserve sa fonction jusqu'à la fin de sa vie. Après son décès en 1740, au vu de l'activité croissante et des nombreux déplacements qu'elle implique, les États décident de scinder la direction des travaux publics en trois postes, un par sénéchaussée[13]. Parmi les trois hommes choisis, deux se situent pour l'essentiel dans la continuité académique de Clapiès.

Le premier est François Garipuy (1711–1782) (fig. 1). Né à Toulouse au sein d'une famille de juristes, il est destiné à devenir avocat, après des études de droit. Par ailleurs passionné d'astronomie, il est élu associé de la Société des sciences de la ville dès 1731. Ses recherches le mettent en contact avec Jean de Clapiès, qui le persuade d'embrasser la carrière des travaux publics. Après avoir œuvré sous la responsabilité de celui-ci, il accède naturellement à la direction de la sénéchaussée de Toulouse après la disparition de son mentor. Cela ne l'empêche pas de poursuivre ses occupations scientifiques qui donnent lieu à de multiples communications à l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres. Nommé en 1752 directeur pour la sénéchaussée de Carcassonne, il démissionne en 1772 pour revenir dans sa ville natale se consacrer à l'astronomie.

Le second, Henri Pitot (1695–1771), né à Aramon dans l'actuel département du Gard, s'est fait connaître grâce à ses nombreuses publications, notamment sur l'hydraulique. Après en avoir été adjoint (1724) puis associé (1727), il devient pensionnaire de l'Académie royale des sciences en 1733, et enfin « *fellow* » de la Société royale de Londres en 1740. Il revient se fixer en Languedoc en 1742 lorsque les États lui demandent son assistance pour divers projets comme l'assèchement des marais littoraux entre Beaucaire et Aigues-Mortes. Il prend ainsi la direction des travaux de la sénéchaussée de Beaucaire et Nîmes.

12 Ibid., p. 30–32.

13 ADHG 1C 2385, *Procès-verbal de l'assemblée des États du Languedoc*, folio 74.

1 Pierre Vigan, *François Philippe Antoine Garipuy*, avant 1791, marbre, 59 × 47 × 32 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004.1.207

Le troisième, Joseph de Carney (ca 1705–1752) nommé à la direction de la sénéchaussée de Carcassonne est sans doute celui pour lesquels les liens avec le milieu académique sont les moins étroits. D'origine irlandaise, émigré en France et fixé à Montpellier, il n'intègre la Société des sciences de la ville qu'après son mariage avec la fille de Jean de Clapiès en 1733, devenant adjoint de la classe de mathématiques.

L'appartenance à une académie des sciences apparaît donc toujours comme un critère déterminant de compétence pour la fonction de directeur des travaux publics en Languedoc. Néanmoins, de la même manière que pour les architectes ainsi que l'a montré Hélène Rousteau-Chambon, différents réseaux peuvent entrer en compte pour favoriser la carrière d'un ingénieur[14]. Pour les futurs directeurs des travaux publics du Languedoc, les relations familiales jouent un rôle important dans le choix des recrues. Comme on l'a relevé, Joseph de Carney est le gendre de son prédécesseur Jean de Clapiès. Bertrand Garipuy (1748–1782) succède à son père à la direction de la sénéchaussée de Carcassonne, ou encore Charles-François de Saget (1734–1790) prend la suite de son frère aîné à la direction de celle de Toulouse. Si les liens personnels et familiaux sont importants, les réseaux académiques restent toutefois influents, particulièrement pour le personnel des sénéchaussées de Toulouse et de Carcassonne où les directeurs sont tous membres des académies des sciences. L'affiliation peut être antérieure à leur affectation, comme pour Bertrand Garipuy, fils de François, qui le remplace à Carcassonne en 1772 trois ans après avoir été admis adjoint de l'Académie des sciences de Toulouse. Pour d'autres, au contraire, leur activité académique débute après leur prise de fonction, ainsi dans le cas de Joseph-Marie de Saget (1725–1782), nommé directeur en 1752, qui ne devient associé de l'Académie qu'en 1764.

Outre cette activité scientifique, certains sont dans le même temps également membres des Académies des arts, notamment l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse.

À Montpellier la Société des Beaux-Arts n'est fondée qu'en 1779[15]. Plus précocement, à Toulouse, la même année où l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres reçoit ses lettres patentes, est établie la Société des beaux-arts de la ville, érigée en Académie royale cinq ans plus tard en 1751[16]. C'est donc là que l'on observe en premier lieu la contribution des ingénieurs.

14 Hélène Rousteau-Chambon, « L'école de dessin de Nantes, un creuset pour les architectes ? », dans le présent volume.

15 Henri Stein, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787) », dans *Archives de l'art français, Mélanges Lemonnier*, nouvelle période, t. VII, Paris 1913.

16 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 inédite, Université de Toulouse, 2013.

En effet, parmi les fondateurs de cette nouvelle institution toulousaine, apparaissent les noms de plusieurs personnalités des travaux publics de la province. En premier, François Garipuy, déjà cité, alors directeur pour la sénéchaussée de Toulouse qui, après la Société des arts, devient membre associé de l'Académie royale dès 1751. Y figure aussi Pierre Gleizes (1712–1795), inspecteur des travaux publics de la sénéchaussée de Toulouse, également membre associé de l'Académie des sciences depuis 1744. Par la suite, cette double appartenance se retrouve chez un nombre significatif d'ingénieurs : Jean-Antoine Dufourc (?–?), Bertrand Garipuy, Pierre Maduron (1710–1787), ou encore Charles-François de Saget.

Au total, entre 1740 et 1790, sur un effectif d'environ cent cinquante personnes dans les travaux publics de la province, pas moins de trente-sept (soit plus de 20 %) peuvent revendiquer un lien avec les académies, soit en tant qu'élève, professeur ou membre d'au moins l'une de ces sociétés savantes[17]. Les cinq personnes issues de la Société des sciences de Montpellier sont tous, à l'exception d'un seul[18], les pionniers de ce corps d'ingénieurs (Clapiès, Carney, Pitot, Danyzy). La création de la Société des arts de Montpellier étant plus tardive, seuls quelques inspecteurs y ont été élèves (quatre). Donc, pour la grande majorité, ce sont les académies toulousaines qui sont concernées.

Pour la quasi-totalité d'entre eux les liens avec les académies, quelles qu'elles soient, sont antérieurs à leur activité dans les travaux publics, sans qu'on puisse établir clairement une chaîne de causalité. Le compagnonnage au sein de ces sociétés incite-t-il leurs membres à se coopter pour œuvrer de concert, ou au contraire, les disciplines étudiées dans les académies procurent-elles les savoirs nécessaires ? La réponse diffère selon qu'il s'agit de l'Académie des arts ou de l'Académie des sciences. Dans cette dernière, les élèves et les associés sont élus par leurs pairs. Même si des critères de sociabilité extérieurs interviennent, les postulants doivent démontrer leurs aptitudes et leurs connaissances dans la spécialité concernée par la rédaction d'un mémoire. Les compétences scientifiques sont donc un préalable à l'admission dans cette société au sein de laquelle, dans le sillage des Clapiès, Garipuy et Saget, les aînés dans les travaux publics vont chercher des collaborateurs. À l'inverse, l'accès à l'école gratuite de dessin de l'Académie des arts est libre. Les élèves viennent s'y former à l'architecture, au dessin, à la perspective et à la géométrie. Pour certains, la volonté se lancer dans la carrière des travaux publics est probablement l'une de leurs motivations, à l'instar de Pierre Laupiès (1746–1820) qui affirme s'être « disposé dès son plus bas âge à l'état d'ingénieur[19] ».

17 Cette statistique est établie à partir de Castelnau, 1858 (note 1), Taillefer, 1984 (note 2) et Guillin, 2013 (note 16).

18 Étienne Jacques Rigaud (1734–1811), inspecteur de la sénéchaussée de Carcassonne après 1783, admis correspondant de la Société royale des sciences de Montpellier en 1785 après avoir adressé à la dite Société un mémoire sur la régulation de la pression dans les soufflets de forge.

19 Archives nationales (AN) F142258/1, Dossier personnel Laupiès. Pour les ingénieurs du Languedoc qui

Cette appartenance aux académies est loin de n'être qu'une apparence justifiée par des conventions de sociabilité. Bien au contraire, les ingénieurs y sont très actifs.

Des ingénieurs actifs tant sur le plan scientifique qu'artistique

La province de Languedoc est bien dotée en académies à vocation scientifique. Outre Montpellier et Toulouse déjà évoquées, d'autres villes participent à ce mouvement, telle Béziers où une académie est constituée en 1723[20]. Toutefois, aucun lien n'ayant été établi de manière certaine entre cette académie et les ingénieurs des États, la présente étude se focalise sur les institutions toulousaine et montpelliéraine dont plusieurs membres ont œuvré aux routes et ponts de la province.

Pour les sciences, les travaux d'astronomie, notamment ceux des premiers ingénieurs dans le sillage de Clapiès, ont acquis une reconnaissance et une réputation qui ont franchi les frontières de la province. Si la Société des sciences de Montpellier se distingue plus particulièrement ensuite dans les sciences de la vie, les recherches relatives au secteur de la construction ne sont pas exclues. Ainsi Augustin Danyzy présente en 1732 sa *Méthode générale pour déterminer la résistance qu'il faut opposer à la poussée des voûtes*[21], juste avant de devenir inspecteur des travaux de la province.

Les directeurs ou inspecteurs académiciens toulousains ne sont pas en reste, plusieurs dizaines de mémoires se rapportent au domaine de la construction. François Garipuy s'est fait connaître pour ses talents d'astronome, mais il ne s'est pas cantonné à cette discipline. Ses nombreuses communications traitent aussi bien de mathématiques pures que, par exemple, des machines hydrauliques[22] ou de la structure des ponts[23]. Son collègue Pierre Gleizes se concentre, de son côté, sur l'observation des techniques diverses, notamment relatives aux matériaux, briques ou chaux[24]. Il collige, ordonne, synthétise et

ont été intégrés dans le corps des Ponts et Chaussées à la fin du siècle, leur dossier personnel constitue une source essentielle. Les impétrants ayant rédigé ces documents eux-mêmes, se pose la question de leur sincérité. Néanmoins, beaucoup ont pu joindre à l'appui de leur dossier des copies des commissions, généralement signées par l'archevêque de Narbonne, président-né des États, et pour les autres, le recoupement entre les différentes sources permet de cerner la réalité, et de considérer ces dossiers comme fiables.

20 *Recueil*, 1736 (note 2).

21 *Histoire de la Société royale des sciences établie à Montpellier avec les mémoires de mathématiques et de physique tirés des registres de cette société. Tome second*, Montpellier 1778, p. 40–56.

22 Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse (ASIBL), *Mémoire sur les principales machines qui élèvent les eaux au moyen de pompes*, 1763, registre des mémoires copiés vol. 8, p. 192–196.

23 *Sur un modèle de pont en bois*, 1779, ASIBL, Mémoires manuscrits originaux, 80092 14.

24 *Sur les briques à bâtir*, 1748, ASIBL, registre des mémoires copiés vol. 2, p. 314–319 ; *Observations sur la chaux à bâtir*, 1747, ibid., p. 81–86.

relaie auprès de ses confrères des informations sur les savoirs pratiques des maçons et des chaufourniers, tout en ayant l'ambition de les perfectionner. Joseph-Marie de Saget se focalise, quant à lui, sur les vestiges des constructions antiques, avec une présentation sur aqueduc romain découvert dans le sous-sol de Toulouse[25]. Tous se placent ainsi dans le droit fil des objectifs de la société savante toulousaine : « l'instruction de ses propres membres, l'accroissement des connaissances, la diffusion du savoir, le service du bien public[26] ». Sans se désintéresser des disciplines fondamentales telles l'astronomie ou les mathématiques, les travaux académiques se polarisent sur la résolution de problèmes concrets. Cette tendance révèle un « provincialisme culturel » que Daniel Roche définit comme « l'accent mis moins sur les sciences exactes que sur leurs applications[27] ».

Parallèlement à cette activité scientifique, les ingénieurs membres des académies des arts y sont tout aussi impliqués, notamment à Toulouse. L'examen des catalogues des expositions de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture est particulièrement révélateur à cet égard[28]. En effet, à plusieurs reprises des ingénieurs assurent le rôle éminent de modérateur comme Charles-François de Saget de 1784 à 1790 ou François Garipuy en 1772. Ce dernier endosse également les attributions de commissaire, en 1773, 1775, 1776, 1777 et 1779, tout comme son fils Bertrand en 1780, Jean Francez (?–?) en 1780 puis de 1782 à 1788 ou encore Jean Henry Delaistre (1747–1829) en 1783.

Ne se limitant pas à organiser les salons, ils exposent régulièrement des pièces de leurs collections personnelles. Si les mentions des catalogues sont parfois trop vagues pour pouvoir identifier précisément les œuvres, ils permettent néanmoins d'appréhender le contenu des cabinets des ingénieurs. Les objets, essentiellement des tableaux, dessins ou gravures, peuvent se regrouper en plusieurs catégories. D'abord des œuvres de maîtres, ainsi une *Allégorie* de Giulio Romano présentée par Bertrand Garipuy en 1777, un *Paysage* de Le Guaspre[29] appartenant à Jean Francez en 1761, qui propose également une bataille par Parrocel[30], des vues de ruines de Ferguson en 1784. Ensuite, la production des peintres originaires de la province est aussi bien mise en valeur, avec un *Portrait* par Loys[31] propriété de François Garipuy en 1765, qui en montre d'autres par Pujos[32] en 1772, des tableaux religieux de Subleyras[33] apportés avec une *Espagnolette* de Roques par

25 *Mémoire sur un regard d'aqueduc découvert en 1753 dans une maison près de la Pierre, appartenant à M. Bertaud*, 1753, ASIBL, registre des mémoires copiés volume 8, p. 413–418.

26 Taillefer, 1984 (note 2), p. 169.

27 Daniel Roche, *Les Républicains des lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris 1988, p. 211.

28 Les informations sont issues de la compilation des catalogues d'expositions dans Robert Mesuret, *Les Expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972.

29 Gaspard Dughet dit Le Guaspre (Rome 1615–id. 1675).

30 Joseph Parrocel (Brignoles 1646–Paris 1704) ou son fils Charles Parrocel (Paris 1688–id. 1752).

31 Étienne Loys (Montpellier 1724–id. 1788).

32 André Pujos (Toulouse 1738–Paris 1788).

33 Pierre Subleyras (Saint-Gilles 1699–Rome 1749).

Jean Francez en 1784. Enfin, le reste des cabinets d'ingénieurs comprennent des travaux d'élèves de l'Académie, par exemple une série de onze gravures *Portraits des hommes illustres d'après les plus grands maîtres* montrés sous le même numéro par François Garipuy en 1777. Il semble donc que l'exposition de leurs collections serve moins à faire montre de leurs richesses qu'à mettre en valeur les talents et savoir-faire de jeunes artistes locaux.

Parmi ces jeunes virtuoses se trouvent d'ailleurs des ingénieurs eux-mêmes, exposés soit en tant qu'élèves de l'Académie, soit comme artiste. Ainsi Daspect (?–?), élève et futur inspecteur dans la sénéchaussée de Carcassonne présente en 1771 *Divers morceaux de sculpture*. De son côté, Bertrand Garipuy propose en 1774 plusieurs miniatures de sa main, ou d'après des tableaux de maîtres comme Boucher, Le Dominiquin ou Pujos, ou d'après nature. Par ailleurs, plusieurs inspecteurs, par ailleurs associés-artistes de l'Académie des arts de Toulouse, sont couronnés d'un prix, tels Vidalat (?–?), Daspect ou Raymond (1743–1822).

Cette production illustre l'importance de la maîtrise du dessin, y compris du modèle vivant, dans la formation des ingénieurs. Toutefois, est-ce sans doute la cartographie qui met le mieux en lumière le lien entre ceux-ci et la pratique artistique[34]. Des cartes figurent régulièrement dans le salon comme œuvres à part entière, ainsi un *Plan de la ville de Bordeaux* par Plancade (1742–1814) en 1772, une *Carte topographique* par Philippe Gleizes (1747–1801) en 1779, le cas le plus remarquable étant celui de Delaistre en 1781 dont le *Plan topographique lavé en couleurs et dessiné en petit à la plume* constitue le morceau de réception comme associé artiste.

Enfin, l'enseignement est l'une des contributions les plus significatives des ingénieurs de la province à l'activité de l'Académie des arts. En effet, on trouve plusieurs inspecteurs parmi le corps professoral. Jean-Antoine Dufourc enseigne la géométrie et la perspective à l'Académie avant d'être nommé inspecteur. À l'inverse, Jean Francez, Jean-Louis Échau (ca 1718–1812) ou Philippe Gleizes ont le parcours inverse, ils sont devenus professeurs alors qu'ils étaient déjà inspecteurs. Ils le doivent probablement à leur expérience pratique. De fait, tous donnent le cours de géométrie, enseignement particulièrement recherché par toute une génération de jeunes hommes, nés au mitan du siècle, qui se destinent à la carrière d'ingénieur, tels Pierre-Antoine Billoin (1763–1826), Jean-Baptiste Courtalon (1754–1820), Jacques-Augustin Fauré (1768-1816), Antoine-Louis Fossat (1757–1825), ou encore Jean-François Mariès (1758–1851).

Cela met bien en lumière les liens étroits qui existent entre l'enseignement prodigué par l'Académie des arts de Toulouse et la formation du personnel des travaux publics. À l'origine, les élèves futurs ingénieurs suivent ces cours de leur propre initiative, comme on l'a déjà évoqué dans l'exemple de Pierre Laupiès. Mais après la création des écoles des ponts et chaussées sous l'égide des États, ce cursus devient un passage obligé pour ceux qui se destinent à cette carrière.

34 Voir à ce sujet Antoine Picon, Michel Yvon, *L'Ingénieur artiste : dessins anciens de l'École des Ponts et Chaussées*, Paris 1989.

La prépondérance reconnue aux académies des arts dans la formation des ingénieurs

La première création dans la province d'une structure d'enseignement consacrée aux ponts et chaussées est le résultat d'une initiative privée, par Louis de Mondran (1699–1792) (fig. 2). Membre de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, il propose en 1782 « d'établir dans [celle-ci] une école des ponts et chaussées, par le moyen de laquelle [il pourrait] parvenir à former de bons inspecteurs qui pourraient par la suite devenir ingénieurs en chef[35] ». Cette déclaration intervient dans une période critique, marquée par l'enchaînement de circonstances défavorables. En effet, plusieurs inspecteurs nommés dans les années 1740 demandent alors leur retraite. Plus grave, trois des ingénieurs les plus éminents de la province décèdent en l'espace de quelques semaines, victimes de l'épidémie de suette qui frappe Toulouse en 1782 : François Garipuy, son fils Bertrand et Joseph-Marie de Saget. Dans une organisation où la formation repose moins sur l'enseignement scolaire que sur la transmission de personne à personne et sur l'imprégnation sur le terrain, cette perte obère considérablement les possibilités d'apprentissage pour les futurs recrues. Mondran veut pallier ce risque. L'école de dessin de l'Académie est le pivot autour duquel va s'articuler la nouvelle institution, puisque c'est parmi les meilleurs élèves de cette école que Mondran sélectionne les premiers étudiants.

Si Toulouse fut parmi les premières villes de province dotées d'une école de dessin[36] à Montpellier, la Société des arts fondée en 1779 crée sa propre école en 1787[37]. L'utilité de ces deux établissements est reconnue par les États provinciaux, qui les subventionnent chaque année. Dans leur délibération du 30 décembre 1784, ils proposent de

> donner une nouvelle marque de confiance [à l'Académie royale de Toulouse et à la Société des Beaux-Arts de Montpellier] en réunissant à l'instruction qui y est déjà établie, celle qui sera nécessaire d'y ajouter pour la rendre propre aux études qu'exigent les ponts et chaussées[38].

Les États demandent un rapport sur les enseignements dispensés dans les deux écoles, le nombre des professeurs, ainsi que sur les

35 Louis de Mondran, *Mémoire pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse*, Institut supérieur des arts de Toulouse (ISDAT), inv. no 13601, cinquième cahier p. 80. Sur Louis de Mondran, voir la thèse récente de Pierre Marty, *Louis de Mondran (1699–1792) et les arts, parcours d'un homme influent entre Toulouse et Paris*, thèse inédite, École pratique des hautes études, 2019 (non consultée).

36 Agnès Lahalle, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, p. 64

37 Théodore Guuinic, « L'École des arts, ponts et chaussées de Montpellier sous la Révolution (1787–1796) : un enseignement conjoint des sciences et des arts », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/guuinic-2019.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

38 ADHG 1C 2427, p. 466–487.

2 François Bertrand (attribué à), *Portrait de Louis de Mondran*, entre 1788 et 1792, 129 × 107 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2006.1.1

> moyens et [les] secours qu'il serait nécessaire d'ajouter pour que les jeunes gens qui se destinent aux ponts et chaussées puissent recevoir une première éducation qui développe leurs talents et les dispose à prendre dans des établissements plus considérables tout l'essor dont ils pourront être susceptibles.

L'objectif ainsi énoncé n'est donc pas seulement de former des ingénieurs au plan local, mais aussi de permettre à des jeunes gens de la province qui en auraient les capacités de poursuivre leur formation à l'École des Ponts et Chaussées de Paris. En 1787, les États ayant eu vent de l'enthousiasme suscité par cette initiative dans les deux villes, ils augmentent leur participation financière à 3000 livres par an pour chacune des écoles, qui sont alors dénommées « écoles des ponts et chaussées » du Languedoc[39]. Concernant la création et le fonctionnement de l'école de Montpellier, nous renvoyons à l'étude de Théodore Guinnic[40].

À Toulouse, la conduite opérationnelle et quotidienne de l'école est attribuée par les statuts au modérateur de l'Académie des arts. Il est significatif que les académiciens choisissent pour cette fonction Charles-François de Saget, également membre de l'Académie des sciences et directeur des travaux publics de la sénéchaussée de Toulouse. À côté de François Garipuy, déjà évoqué à plusieurs reprises tant pour ses activités scientifiques que pour son implication dans la vie de l'Académie des arts, Charles-François de Saget est une autre figure emblématique des liens étroits entre les académies et les ingénieurs des travaux publics. Ce fils d'un avocat au Parlement de Toulouse se trouve, avec son frère aîné Joseph-Marie, au service des travaux de la province dès les années 1750. Élu à l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse en 1766, inspecteur des travaux publics, Charles-François succède à son frère à la direction de la sénéchaussée de Toulouse après le décès de celui-ci en 1782. Il est admis associé ordinaire à l'Académie royale l'année suivante en 1783. Dès 1784, il en devient modérateur, assurant alors à de multiples reprises le commissariat de l'exposition annuelle. Ce titre de modérateur lui confère en outre la responsabilité de la direction de l'école et conséquemment de l'instruction des futurs ingénieurs. Il conserve cette double fonction d'organisateur des salons et de directeur des enseignements des ponts et chaussées jusqu'à son décès en 1790. Très impliqué à la fois dans la vie de l'école et dans celle de l'Académie des arts, il illustre à lui seul l'étroitesse et la solidité des liens entre la formation des ingénieurs et l'académie, tant sur le plan artistique que technique. Outre Charles-François de Saget, le corps enseignant de l'école des ponts et chaussées de Toulouse comprend, comme naguère l'école de dessin, plusieurs inspecteurs des travaux publics parmi ses membres, tels Jean-Henri Delaistre ou Philippe Gleizes.

Si les bouleversements consécutifs à la Révolution française ont conduit à la suppression des institutions provinciales, après d'âpres débats, la réussite des élèves toulousains atteste de la pertinence du projet des ci-devant États. Ainsi huit d'entre eux furent admis « sur titre » à l'École des Ponts et Chaussées de Paris. C'est ce qui amène Jean-Rodolphe Perronet, ingénieur en chef à écrire en 1793 la lettre de félicitations citée en introduction.

39 ADHG 1C 2429, p. 537

40 Guinnic, 2018 (note 37).

En conclusion, les académies du Languedoc ont conservé tout au long du XVIII[e] siècle un lien singulier et privilégié avec le personnel des travaux publics, qui s'articule autour de la volonté de ces sociétés savantes d'être d'« utilité publique ». Ce corps d'ingénieurs, dont les pionniers sont des astronomes, prend sa source dans la Société des sciences de Montpellier et dans celle de Toulouse, qui ont constitué les viviers de compétences originels. Au milieu du siècle, particulièrement à Toulouse, plusieurs personnalités, déjà membres d'une académie des sciences participent à la fondation de la future Académie des arts. Autour de ce groupe pivot, un rapprochement s'amorce avec les milieux artistiques, en premier lieu par l'enseignement du dessin dont ont bénéficié de nombreux ingénieurs, ensuite par l'activité soutenue de certains d'entre eux au sein de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture. Pour autant, les attaches avec les milieux scientifiques ne sont jamais rompues, notamment grâce aux multiples mémoires présentés par les ingénieurs. Les relations avec les académies des arts se renforcent et culminent à la fin du siècle avec la création, à partir des écoles de dessin et sous l'égide des États provinciaux, des écoles des ponts et chaussées.

Les liens étroits qui unissent l'administration des travaux publics du Languedoc avec les sociétés savantes sont ininterrompus depuis la fondation de ce corps d'ingénieurs, depuis son origine jusqu'à sa disparition. La province a pu ainsi en trouver les précurseurs parmi son élite scientifique, puis former en son sein ses propres ressources. Ainsi, ces relations privilégiées sont l'un des fondements du caractère local et endogène de ce corps d'ingénieurs, le distinguant tant du corps des Ponts et Chaussées que de ses homologues des autres pays d'États.

La proximité avec le milieu artistique concerne essentiellement les ingénieurs originaires de la partie occidentale de la province, autour de Toulouse. Aucune connexion similaire n'est apparue ailleurs. Ces liens étroits avec l'Académie des arts ne sont sans doute pas étrangers à la qualité esthétique des constructions des ingénieurs de la province, que de nombreux auteurs ont soulignée[41]. Ces hommes appartiennent encore à

> un univers d'apparence très traditionnelle, un univers de la route empierrée, du pont monument et des machines en bois qui semble plus proche de l'âge classique que de l'ère industrielle. [...] les préoccupations esthétiques dont ils témoignent viennent renforcer cette impression de relatif immobilisme en suggérant l'image d'un "ingénieur-artiste" encore éloigné des impératifs technico-économiques modernes[42].

41 Notamment Fernand de Dartein, *Études sur les ponts de pierre remarquables par leur décoration antérieurs au XIX[e] siècle*, 4 vol., t. 3 : Ponts français du XVIII[e] siècle, Languedoc, Paris 1908, et Paul Mesplé, « Joseph-Marie de Saget, ingénieur des travaux publics de la province de Languedoc », dans *L'Auta* 166, mars 1946 p. 36–41, ibid. 167, avril 1946, p. 51–59, ibid. 168, mai 1946, p. 70–74.

42 Antoine Picon et Michel Yvon, *L'Ingénieur artiste : dessins anciens de l'École des Ponts et Chaussées*, Paris 1989, p. 10–11.

Ce vocable d'« ingénieur-artiste » a été forgé par Antoine Picon et Michel Yvon pour s'appliquer aux ingénieurs des Ponts et Chaussées, après qu'ils ont mis en lumière la qualité de leur production graphique (cartes, plans, dessins de route et de ponts). Appliqué aux ingénieurs du Languedoc, ce terme peut prendre une acception plus large. En effet, ceux-ci sont hommes de l'art au double sens du terme, tant par leur activité technique que par leur sensibilité esthétique, actifs dans les deux types de réseaux de sociabilité. Apparaissant simultanément comme scientifiques, techniciens, amateurs d'art, collectionneurs et artistes eux-mêmes, ils constituent un type de figure singulier, effaçant la frontière entre ces catégories.

Frontispice page 300 : Henri Gautier, *Frontispice du Traité des Ponts*, Paris 1714 (détail)

PERSPECTIVE

Des arts manufacturés aux beaux-arts : l'importance des modèles romains et français dans le développement des académies écossaises

Marion Amblard
Université Grenoble Alpes, ILCEA4

En 1826, vingt-quatre peintres, graveurs et architectes écossais se regroupèrent pour fonder la Scottish Academy, institution dont l'objectif principal était de contribuer au développement de l'activité artistique en Écosse en dispensant une formation complète aux artistes et en organisant des expositions de leurs productions[1]. Cet établissement appelé Royal Scottish Academy, depuis l'obtention de la charte royale en 1838, fut établi au cœur de la nouvelle ville d'Édimbourg et, aujourd'hui encore, œuvre à la promotion de l'art écossais.

La fondation de la Royal Scottish Academy a coïncidé avec la construction d'une nouvelle identité nationale et avec l'épanouissement de l'école écossaise de peinture[2]. Toutefois, ce ne fut pas le premier centre dédié à la formation des artistes en Écosse puisque l'ouverture de cette institution s'inscrivit dans le prolongement du mouvement académique qui avait commencé au XVIII[e] siècle. Au cours de ce siècle, ce ne furent pas moins de trois académies d'art qui furent fondées à Édimbourg et à Glasgow, avant même l'ouverture de la Royal Academy à Londres[3]. La première école, baptisée Academy of Saint

1 Sur les origines et le développement de la Royal Scottish Academy, voir Frank Rinder, *The Royal Scottish Academy 1826–1916*, Glasgow 1917 et James Paterson, *The Royal Scottish Academy: a retrospect*, Édimbourg 1911 ainsi que Esmé Gordon, *The Royal Scottish Academy of painting, sculpture & architecture, 1826–1976*, Édimbourg 1976 et id., *The making of the Royal Scottish Academy*, Édimbourg 1988.

2 Il existe plusieurs publications retraçant l'histoire de l'art pictural en Écosse dont l'ouvrage de Duncan Macmillan, *Scottish art, 1460–2000*, Édimbourg 2000, ainsi que le livre de Murdo Macdonald, *Scottish art*, Londres 2000. Pour la genèse de l'école écossaise de peinture nous renvoyons à notre thèse : Marion Amblard, *L'Âge d'or de la peinture écossaise 1707–1843 : naissance d'une école nationale*, thèse inédite, Université Stendhal, Grenoble 3, 2007.

3 Toutefois, il existait déjà des écoles en Angleterre puisque, avant la fondation de la Royal Academy, plusieurs artistes établis à Londres avaient créé leur propre académie. Ainsi, le portraitiste Sir Godfrey Kneller

Marion Amblard, « Des arts manufacturés aux beaux-arts : l'importance des modèles romains et français dans le développement des académies écossaises », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 317–333, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18987

Luke et fondée à Édimbourg en 1729, semble n'avoir existé que pendant deux ans. La seconde ouvrit en 1753 à l'initiative des frères Robert et Andrew Foulis avec le soutien de l'université de Glasgow et de plusieurs marchands et industriels de la ville. Appelée Foulis Academy, cette institution ferma définitivement en 1775, à la mort d'Andrew Foulis (1712–1775). En 1760, la Trustees' Academy, école publique de dessin, ouvrit dans la capitale écossaise et, jusqu'en 1798, elle eut pour vocation de former les jeunes se destinant essentiellement à une carrière dans l'industrie textile. Même si leur existence fut parfois de courte durée, ces trois institutions ont toutes aidé à stimuler l'activité artistique en Écosse, à une période où les beaux-arts peinaient à s'y développer.

Cette étude propose de questionner l'importance des modèles académiques romains et français pour les trois premiers centres de formation artistique qui furent fondés au XVIII[e] siècle en Écosse afin de répondre à la fois à des objectifs économiques et artistiques. Elle aura tout d'abord pour but de comprendre les raisons multiples qui ont poussé les Écossais à prendre modèle sur les centres de formation artistique de Paris et de Rome et à recruter des artistes français et italiens pour y dispenser les enseignements. Ceci permettra de mettre en lumière le fait que les Écossais ne tentèrent pas d'imiter les académies continentales, mais ils s'en inspirèrent fortement pour mettre en place des structures adaptées au contexte culturel et aux besoins économiques de l'Écosse du XVIII[e] siècle. Dans un deuxième temps, afin de souligner les spécificités écossaises des premières écoles d'art de Glasgow et d'Édimbourg, ce travail s'appuiera davantage sur l'exemple de l'école des frères Foulis plutôt que sur ceux des académies de la capitale. La Trustees' Academy a déjà fait l'objet de plusieurs publications et son histoire, ainsi que son fonctionnement, ont été retracés dans une thèse de doctorat[4]. Quant à l'Academy of Saint Luke, les ressources documentaires existantes sont limitées en raison de sa fermeture prématurée, tandis que les archives de la bibliothèque de l'université de Glasgow et de la Mitchell Library de Glasgow conservent de nombreux documents sur l'initiative des Foulis. Ce seront plus précisément la correspondance de Robert Foulis (1707–1776)

(1646–1723) ouvrit en 1711 une institution connue sous le nom de Great Queen Street Academy. Le peintre d'histoire Sir James Thornhill (1675–1734), qui dirigea cette structure entre 1716 et 1720, fonda une première académie en 1720, mais celle-ci semble avoir rapidement fermé ses portes. Il en créa une deuxième en 1724. En 1720, ce furent Louis Chéron (1660–v. 1725) et John Vanderbank (1694–1739) qui s'associèrent pour fonder une académie à Saint Martin's Lane. Quinze ans plus tard, William Hogarth (1697–1764) ouvrit la Saint Martin's Lane Academy qui assura la formation des peintres jusqu'en 1768, année de la fondation de la Royal Academy. En Écosse, au cours des années 1760, le peintre William Mosman (v. 1700–1771) aurait été à l'origine d'une école dans sa ville natale d'Aberdeen mais, à ce jour, aucun document d'archive n'a pu attester l'existence de cette structure. Sur les académies à Londres au XVIII[e] siècle voir : Isabelle Baudino, « La Royal Academy of Arts n'est pas née en 1768 », dans *Études anglaises* 56, 2003/2004, p. 412–425, URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2003-4-page-412.htm [dernier accès : 17.02.2023]. Sur l'école de Mosman voir Paul Harris et Julian Halsby, « William Mosman », dans *The Dictionary of Scottish painters 1600 to the present*, éd. par id., Édimbourg 2001, p. 161.

4 Les publications portant sur l'Academy of Saint Luke, la Foulis Academy et la Trustees' Academy sont référencées dans la bibliographie.

(fig. 1), ainsi que les œuvres des élèves de son académie, qui serviront à cerner la manière dont cette école a adapté au contexte écossais le modèle des institutions du continent dans le but d'aider au développement de l'activité mercantile et artistique en Écosse.

1 James Tassie, *Robert Foulis, 1707–1776. Publisher and Patron of the Arts*, 1776, pâte de verre, 4,10 cm, Édimbourg, National Galleries Scotland, inv. PG 137

Tout au long du XVIII[e] siècle, les jeunes Écossais aspirant à une carrière de peintre avaient un nombre d'options limitées pour leur formation s'ils restaient dans leur pays natal. En effet, ils pouvaient difficilement espérer être formés par un artiste puisque, avant la fin du siècle, très peu de peintres y ouvrirent un atelier[5]. Leur instruction se limita généralement à quelques années d'apprentissage auprès d'un artisan : on sait par exemple que le célèbre portraitiste Sir Henry Raeburn (1756–1823) fut l'apprenti d'un orfèvre, tandis que d'autres furent formés par des peintres décorateurs et des fabricants de carrosses. Dans la plupart des cas, ils choisirent de quitter leur pays d'origine afin de s'enrôler comme apprenti dans l'atelier d'un peintre. Le plus souvent, ils allèrent à Londres ou sur le continent et plus

5 Tout au long du XVIII[e] siècle, le nombre d'artistes exerçant en Écosse fut limité car les commandes étaient peu nombreuses et se limitaient généralement à des portraits. Jusqu'à la fin du siècle, les peintres écossais avaient généralement deux options. Ils pouvaient partir en Angleterre et ouvrir un atelier à Londres où, s'ils étaient suffisamment talentueux, ils pouvaient espérer rivaliser avec les artistes anglais et étrangers établis dans la capitale. Ce fut le cas notamment du portraitiste Allan Ramsay qui eut une carrière prospère et fut le premier Écossais à être nommé peintre officiel du monarque britannique. Ils pouvaient aussi décider de rester dans leur pays natal mais, dans ce cas, même s'ils travaillaient à Édimbourg, ils devaient diversifier leurs activités en réalisant, par exemple, des gravures destinées à illustrer des ouvrages ou des peintures murales décorant les demeures de leurs mécènes. Ceci explique donc qu'au XVIII[e] siècle les jeunes Écossais aspirant à une carrière artistique ne pouvaient que très difficilement espérer être formés dans l'atelier d'un peintre.

précisément à Rome[6]. À Londres, à partir de 1768, ils purent également étudier à la Royal Academy. Toutefois, ils profitèrent surtout de leur séjour prolongé à Rome pour bénéficier d'une formation académique en suivant les cours de dessin d'après le modèle vivant de l'Académie de France, qui n'étaient pas seulement accessible aux pensionnaires, ainsi que les enseignements de l'Académie de Saint-Luc, qui proposa elle aussi des cours d'après le modèle vivant à partir de 1754[7]. Ce fut donc à partir de l'expérience académique des artistes sur le continent et en partie dans le but de combler le manque d'instruction artistique que furent fondés deux centres de formation à Édimbourg et un à Glasgow.

Créée dans la capitale écossaise en 1729 à l'initiative d'un groupe de vingt-neuf artistes et amateurs, l'Academy of Saint Luke proposait deux heures de cours de dessin, quatre jours par semaine, entre novembre et février ainsi qu'en juin et en juillet. Les statuts de cette structure en présentent les objectifs ainsi que le fonctionnement, mais ne font pas référence à une autre institution artistique[8]. Toutefois, le nom choisi ne peut qu'évoquer la célèbre académie éponyme ouverte à Rome à la fin du XVI^e^ siècle et ne laisse aucun doute quant au modèle auquel aspiraient les membres fondateurs. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs un lien avec la Ville Éternelle puisqu'ils avaient eu l'occasion d'y étudier comme ce fut le cas, par exemple, de Richard Cooper (1701–1764), Andrew Hay (?–1754) et John Alexander (1686–v. 1766)[9]. Ce dernier avait vécu à Rome de 1711 à 1720 où il bénéficia d'une formation académique en étudiant avec Giuseppe Chiari (1654–1727), membre puis Prince de l'Académie de Saint-Luc en 1723, et en suivant les cours de dessin d'après le modèle vivant de l'Académie de France.

Les annonces parues à l'occasion de l'ouverture de la Foulis Academy en 1753 et de la Trustees' Academy en 1760 firent allusion à l'influence exercée par l'Académie royale de peinture et de sculpture. En effet, l'article du *Glasgow Courant* en octobre 1753 présenta en ces termes l'académie fondée par les frères Robert et Andrew Foulis, imprimeurs de l'université de Glasgow :

6 Sur la formation des peintres écossais en Italie au XVIII^e^ siècle voir : Marion Amblard, « The Scottish painters' exile in Italy in the eighteenth century », dans *Études écossaises* 13, 2010, p. 59–77, URL : https://journals.openedition.org/etudesecossaises/219 [dernier accès : 17.02.2023].

7 Sur la présence des peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII^e^ siècle, voir Marion Amblard, « Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII^e^ siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie », dans *Études écossaises* 20, 2018, s.p., URL : https://journals.openedition.org/etudesecossaises/1417 [dernier accès : 17.02.2023].

8 Les statuts de l'Academy of Saint Luke ont été publiés dans l'ouvrage de Robert Brydall, *Art in Scotland, Its origins and progress*, Édimbourg, Londres 1889, p. 110–111, URL : https://archive.org/details/artinscotlanditsoobrydrich/page/n3/mode/2up [dernier accès : 17.02.2023].

9 Sur les séjours de ces artistes en Italie voir les articles suivants : John Ingamells, « Richard Cooper », dans *A Dictionary of British and Irish travellers in Italy 1701–1800*, éd. par id., New Haven, Londres 1997, p. 239 ; « Andrew Hay », dans ibid., p. 475 ; « John Alexander », dans ibid., p. 13.

> On Monday the 3d of December next, at Six in the Evening, will be opened within the College of Glasgow, with the Approbation and Protection of the University, A SCHOOL for the Art of DESIGNING by the Sieur PAYEN, History-Painter,[...] and by the Sieur AVELINE, History-Engraver and Designer, who has had the Advantage of studying for many Years in the Royal Academy in the Louvre, and under the most celebrated Masters in Paris. [...]. It is hoped that this Attempt will be favourably received by the Public, as the Art of DESIGNING is an Accomplishment of extensive Utility, being not only the Foundation of the FINE ARTS of Painting, Sculpture, Engraving, &c. but of the greatest Importance to the Perfection of ornamental Manufactures, not to mention its Usefulness in Mechanics, Experimental Philosophy, and the several Arts connected with them. More particular Notice will be given afterwards to the Public, of a Plan that has been formed for giving Gentlemen a Taste in the Fine Arts, by exhibiting to them Specimens of the Rise, Progress, and Variations, in all the several Schools [...][10].

Cet extrait de l'article présente plusieurs intérêts puisque d'une part, il énonçait les visées artistiques et commerciales de l'école, qui étaient caractéristiques des académies fondées en Europe occidentale au XVIII[e] siècle et, d'autre part, il citait l'Académie royale de peinture et de sculpture, indiquant précisément l'exemple dont les frères Foulis s'étaient inspirés. Ainsi qu'il le sera souligné par la suite, l'organisation d'expositions des œuvres des élèves ainsi que le programme d'enseignement qui étaient mentionnés dans cette annonce étaient dérivés de l'académie parisienne. Si l'on se réfère à l'annonce publiée en 1760 par le Board of Trustees for Improving Fisheries and Manufactures in Scotland, qui informait de l'ouverture de la Trustees' Academy, on constate que celle-ci faisait écho à celle des frères Foulis, même si elle ne mentionnait pas explicitement l'Académie royale de peinture et de sculpture :

> *Trustees office, Edinburgh, 27th June 1760.*
> The commissioners and Trustees for improving fisheries and manufactures in Scotland, do hereby advertise, that by an agreement with Mr. De la Cour painter, he has opened a school in this city for persons of both sexes that shall be presented to him by the trustees, whom he is to teach gratis, the ART of DRAWING for the use of manufactures, especially the drawing of PATTERNS for the LINEN and WOOLLEN MANUFACTURES; – and at the end of the year some prizes are to be distributed among the scholars. [...]. Mr. De la Cour is likewise to teach the art of drawing to all persons that

10 *The Glasgow Courant*, 22–29 octobre 1753, s.p. Il sera question plus loin du peintre Payen et du graveur Aveline.

> chuse to attend his school, at one guinea per quarter. – He has a room for girls of rank apart from his public school.
>
> By order of the said commissioners and trustees,
> DA. FLINT, Secretary[11].

À la lecture de cette annonce, on relève que l'objectif mercantile de l'académie était aussi clairement énoncé que dans l'article sur la Foulis Academy et ceci n'avait en fait rien de surprenant puisqu'elle fut créée et gérée par le Board of Trustees, qui était une commission disposant d'un financement du gouvernement britannique afin de contribuer au développement des manufactures écossaises. Il s'agissait alors d'une caractéristique propre à l'Écosse puisque en Espagne, par exemple, il fallut attendre les années 1770 pour que le financement d'une école d'art soit géré par ce type de commission[12]. Le Board of Trustees for Improving Fisheries and Manufactures in Scotland fut créé en 1727, mais ce ne fut que trente-trois ans plus tard que la commission se décida à ouvrir ce qui fut la première école publique de dessin en Grande-Bretagne. Lors de la fondation de la Trustees' Academy, le contexte économique et culturel était bien plus propice au développement artistique que lorsque l'Academy of Saint Luke fut ouverte[13]. En effet, à partir de la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, l'Écosse commença à bénéficier des retombées économiques de l'Union des Parlements anglo-écossais, avec le développement rapide de l'agriculture et des industries dans les comtés du sud. À la même période, elle connut une intense activité littéraire et scientifique qui la propulsa sur le devant de la scène intellectuelle de l'Europe occidentale. Selon Ariyuki Kondo, la Select Society, à laquelle appartenait des membres du Board of Trustees, serait à l'origine de l'idée de fonder une école d'art dans la capitale[14]. Créée en 1754 par le portraitiste Allan Ramsay (1713–1784), la Select Society était un des clubs d'Édimbourg regroupant quelques-

11 *Edinburgh Evening Courant*, 27 juin 1760, s.p.

12 Ainsi, l'école gratuite de dessin fut fondée par la *Junta de Comercio* à Barcelone en 1775. La question des interactions des académies et des écoles d'art avec les réseaux économiques en Espagne et en France pour la période allant de 1740 à 1820 a été abordée dans l'article d'Émilie Roffidal, « Les réseaux des académies et des écoles d'art en Europe méridionale (1740–1820) : projet et perspectives de recherche », dans *Les Cahiers de Framespa* 17, 2014, s.p., URL : https://journals.openedition.org/framespa/3120 [dernier accès: 17.02.2023]. Sur les académies espagnoles voir aussi : Claude Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid : 1744–1808, contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne au XVIII^{e} siècle*, Toulouse 1973.

13 Le développement économique et intellectuel de l'Écosse a fait l'objet de plusieurs publications. On peut citer notamment Thomas Martin Devine, *The Scottish nation, 1700–2000*, Londres 2000. Sur les Lumières écossaises voir entre autres : David Daiches, Peter Jones et Jean Jones (éd.), *A Hotbed of genius: the Scottish Enlightenment 1730–1790*, Édimbourg 1986 ainsi que Pierre Morère (éd.), *Écosse des Lumières. Le XVIII^{e} siècle autrement*, Grenoble 1997, URL : https://books.openedition.org/ugaeditions/7344 [dernier accès : 17.02.2023].

14 Ariyuki Kondo, « Scottish challenge in design education: the Trustees Drawing Academy's pedogical vision for post-union Scotland », dans *The ACDHT Journal* 2, 2017, p. 62–75, URL : https://acdht.com/download/2017/06kondo.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

uns des plus éminents intellectuels écossais tels que David Hume (1711–1776), Adam Smith (1723–1790) et Lord Kames (1606–1782)[15]. Ces derniers avaient montré un intérêt particulier pour les arts. Tous les trois publièrent des écrits traitant de questions esthétiques et mirent en évidence l'existence d'un lien entre le niveau de développement d'une société et la qualité de la pratique artistique[16]. Lord Kames évoqua ce point à plusieurs reprises dans *Elements of Criticism* puis dans *Sketches of the History of Man*. Il insista notamment sur le fait que les beaux-arts ne pouvaient se développer que dans une société disposant d'un système politique stable garant de l'intérêt général et d'une économie prospère, où l'agriculture, l'industrie et le commerce étaient florissants[17]. De plus, Smith et Hume associèrent les arts aux notions du beau et d'utile ; selon eux la beauté d'une œuvre d'art venait en partie de son utilité[18]. Ainsi l'idée de fonder une école d'art dont l'objectif était de contribuer au développement de l'industrie se situait dans le prolongement de leurs théories esthétiques. Ces liens entre les arts et l'industrie, et plus généralement entre les arts et la notion de progrès, s'inscrivaient en fait au cœur des réflexions des penseurs écossais du XVIII[e] siècle et du début du XIX[e] siècle. Ils sont évoqués dans les écrits de Francis Hutcheson (1694–1746), professeur de philosophie morale à l'université de Glasgow qui publia *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* en 1725, jusque dans les publications des auteurs de l'école du sens commun tels que Thomas Reid (1710–1796) et Dugald Stewart (1753–1828). S'étant donné

15 Sur les clubs en Écosse au XVIII[e] siècle, voir Mark C. Wallace et Jane Rendall (éd.), *Association and Enlightenment: Scottish clubs and societies, 1700–1830*, New Brunswick 2020.

16 Ces trois membres de la Select Society ont exposé leurs théories esthétiques dans plusieurs de leurs publications. Voir notamment : David Hume, *Of the Standard of taste*, Londres 1757 ; Lord Kames, *Elements of criticism*, Édimbourg 1762 ; Adam Smith, *The Theory of moral sentiments*, Londres 1759. Le portraitiste Allan Ramsay est l'auteur de *Dialogue on taste*, publié en 1755.

17 D'après Lord Kames : « in all countries where the people are barbarous and illiterate the progress of arts is wofully slow » (Henry Home Lord Kames, *Sketches of the history of man*, 3 vol., t. 2, Édimbourg 1817, p. 179). Il affirma également : « to ascertain the rule of morality, we appeal not to the common sense of savages, but of men in their more perfect state; and we make the same appeal in forming the rules that ought to govern the fine arts » (Henry Home Lord Kames, *Elements of criticism*, 2 vol., t. 1, Édimbourg 1778, p. 445).

18 David Hume écrivit : « This observation extends to [...] every work of art; it being an universal rule, that their beauty is chiefly derived from their utility, and from their fitness for that purpose, to which they are destined.[...] There is no rule in painting more reasonable than that of balancing the figures,[...] add to this, that the principal part of personal beauty is an air of health and vigor, and such a construction of members as promises strength and activity. » (David Hume, *A Treatise of human nature: being an attempt to introduce the experimental method into moral subjects*, 3 vol., t. 2, Londres 1817, p. 44–45). David Smith associa le concept de la beauté à celui de l'utile en ces termes : « That utility is one of the principal sources of beauty has been observed by every body, who has considered with any attention what constitutes the nature of beauty. » (David Smith, *The Theory of moral sentiments*, Cambridge 2002, p. 209). La question de l'utilité comme moteur commun des formations académiques au xviiie siècle est abordée dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2019/06/perrin-khelissa-roffidal-2019.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

pour objectif de contribuer au développement de l'industrie écossaise en stimulant les arts appliqués, la Select Society décida à partir de 1755 d'organiser un concours annuel visant à récompenser les meilleurs dessins de motifs ornementaux destinés à l'industrie textile. Toutefois, en seulement quelques années, les membres de la Select Society arrivèrent à la conclusion qu'une école de dessin, où les jeunes seraient formés par un artiste, serait bien plus bénéfique que la simple organisation d'un concours.

Le peintre Delacour (v. 1700–1767), qui fut choisi comme premier maître de la Trustees' Academy, était français, comme le suggère son nom. À ce jour, nous ne disposons que de peu d'informations sur cet artiste dont on sait juste qu'il avait travaillé à Londres en tant que paysagiste avant d'enseigner à la Trustees' Academy de 1760 jusqu'à sa mort en 1767. Ce fut un autre peintre français, nommé Charles Pavillon (1726–1772), qui lui succéda. Ce dernier est tout aussi méconnu que Delacour[19]. Il semble néanmoins avoir été recruté sur les conseils d'Allan Ramsay, qui avait eu l'occasion de faire l'expérience de l'enseignement académique français. En effet, il se rendit à quatre reprises à Rome et profita de ses deux premiers séjours pour fréquenter assidûment les cours de l'Académie de France, ainsi qu'en attestent les nombreux dessins conservés aux National Galleries of Scotland. La nomination de deux artistes français, plutôt que d'un Écossais, laisse donc penser que Ramsay et les membres du Board of Trustees souhaitaient s'inspirer du modèle académique français. De prime abord, ceci peut aujourd'hui paraître surprenant en raison de la visée commerciale de l'école mais, ainsi que l'ont rappelé Aude Gobet, Moïra Dato, Céline Paul et Gaëtane Maës, les académies d'art qui ouvrirent au XVIII^e^ siècle mêlèrent objectifs artistiques et mercantiles[20]. Aussi pour quelles raisons les Écossais se nourrirent-ils des modèles académiques français et romains, alors que dès ses débuts la Royal Academy de Londres se démarqua des institutions du continent par l'originalité de son fonctionnement ?

19 Artiste originaire d'Aix-en-Provence, Charles Pavillon est évoqué dans Jean Boyer, *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence, documents inédits*, Aix-en-Provence 1972, p. 156. L'auteur remercie Émilie Roffidal pour lui avoir communiqué cette référence bibliographique.

20 Aude Gobet, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII^e^ siècle, 1741-1791 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2019/06/gobet-2019.pdf [dernier accès : 17.02.2023]. Moïra Dato, « État des lieux sur la question des rapports entre l'école de dessin de la Grande Fabrique à Lyon : les dessinateurs et marchands fabricants en étoffe d'or, d'argent et de soie », dans ibid., URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2019/06/dato-2019.pdf [dernier accès : 17.02.2023]. Céline Paul, « L'enseignement du dessin à Limoges dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle », dans ibid., URL : https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2019/10/paul-2019.pdf [dernier accès: 17.02.2023]. Voir également Gaëtane Maës, « L'École de dessin de Lille : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-lille-2017a-1.pdf [dernier accès : 17.02.2023]. Voir aussi id., « L'École de dessin de Lille : les statuts et règlements », dans ibid., URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/maes-lille-2017b.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

Il est vrai que l'Académie royale de Paris ainsi que les deux institutions de Rome, l'Académie de France et l'Académie de Saint-Luc, faisaient alors figure de référence, mais d'autres facteurs, telles que les relations étroites qu'entretenaient l'Écosse avec la France et Rome, permettent d'expliquer le rôle que joua les modèles français et romains dans le développement des écoles d'art écossaises. En effet, l'Écosse maintenait depuis des siècles des liens étroits avec la France qui avaient donné lieu à la signature du traité de la Vieille Alliance à la fin du XIII[e] siècle et à des mariages dynastiques. Même si la Réforme dans les années 1560 avait quelque peu réduit les échanges, les deux royaumes avaient à nouveau eu l'occasion de se rapprocher lorsqu'à la Glorieuse Révolution le roi de France avait accueilli son cousin en exil, le roi britannique Jacques II Stuart (1633–1701), issu d'une dynastie qui avait régné en Écosse pendant plusieurs siècles. Les échanges avec l'Italie, et plus particulièrement avec Rome, étaient plus récents mais tout aussi intenses, puisque les aristocrates écossais, comme ceux des pays du nord de l'Europe, furent très nombreux à séjourner à Rome, étape principale du Grand Tour. L'Écosse eut des rapports privilégiés avec Rome en raison de la présence d'une importante communauté écossaise qui entretint des échanges intenses avec leur pays natal jusque vers la fin du XVIII[e] siècle. Cette communauté s'était établie dans la ville à partir de 1719, au moment où la famille des Stuarts s'y installa en compagnie de leurs partisans, appelés les Jacobites. Les Stuarts et leur cour occupèrent une place importante dans la vie politique, culturelle et artistique de Rome et furent très présents à l'Académie de Saint-Luc. Ils participèrent notamment aux cérémonies de la remise des prix des concours Clementino et Balestra sur la Place du Capitole. De plus, plusieurs artistes écossais, jacobites ou non, furent membres de l'Académie de Saint-Luc – parmi eux Gavin Hamilton (1723–1798) et James Byres (1733–1817) – et certains y obtinrent même des récompenses[21]. La correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome révèle que les Stuarts et leur entourage fréquentèrent aussi régulièrement cette institution qui se trouvait à seulement une centaine de mètres de leur résidence, le palais Muti[22]. Il n'est donc pas surprenant de trouver parmi les membres fondateurs de l'Academy of Saint Luke d'Édimbourg, plusieurs jacobites ayant séjourné à Rome ou ayant été en contact avec des partisans des Stuarts vivant dans la Ville Éternelle[23]. Robert et Andrew Foulis, qui selon plusieurs spécialistes auraient eux aussi été jacobites,

21 Les artistes écossais suivants furent élus membres de l'Académie de Saint-Luc au cours du XVIII[e] siècle : Robert Adam, James Byres, Gavin Hamilton, Jacob More, Robert Strange.

22 Par exemple, entre 1724 et 1728, dans la correspondance de Nicolas Vleughels, qui fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome, les Stuarts sont mentionnés à de nombreuses reprises. Voir notamment Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, 18 vol., t. 7 : 1724-1728, Paris 1897, p. 187, p. 189–190, p. 197, p. 247, p. 251–252, p. 289, p. 292–293, p. 306, p. 318, p. 358.

23 John Alexander, Roderick Chalmers, Richard Cooper, Andrew Hay ainsi qu'Allan Ramsay père étaient tous des jacobites. Allan Ramsay fils qui, par la suite, devint un partisan des Hanovre et fut même nommé peintre officiel du roi Georges III en 1767, le fut également.

semblent n'avoir jamais visité Rome, mais se rendirent à plusieurs reprises à Paris, ce qui eut une influence déterminante sur l'académie d'art qu'ils fondèrent à Glasgow[24].

La correspondance de Robert Foulis indique que ce fut à l'occasion d'un voyage à Paris en 1738 et 1739 que l'imprimeur eut pour la première fois l'idée de créer une école d'art dans sa ville natale[25]. Il dut néanmoins attendre près de vingt ans pour mettre son projet à exécution. Même si avec son frère Andrew ils s'étaient imposés parmi les principaux imprimeurs d'Écosse, ils ne disposaient pas de moyens suffisants pour ouvrir une telle institution. Ce ne fut donc qu'après avoir obtenu le soutien financier de trois riches marchands de tabac et industriels glaswégiens que Robert Foulis pu envisager de fonder une école d'art. Pour rallier le soutien des trois mécènes, Foulis expliqua, dans une lettre envoyée de Paris en juin 1752, qu'il avait dû mettre en avant l'objectif mercantile de son académie :

> To serve my country by propagating a relish for the finer Arts, I projected a little Academy for painting, engraving [...]. Reflecting on the various means by which this might be effected, I was soon convinced that I had not any Title to propose it to great men, with any hopes of success,[...]. The only remaining expedient that occurred to me, was to consider how these Arts might be made sufficiently profitable to engage some Merchants to riske a part of their Stock in such a design. This I digested so well as to engage two Merchants of Spirit in Glasgow, whose names are Ingrham and Glassford [...], they have supplied me with money to purchase a Collection of pictures of all the Schools[26].

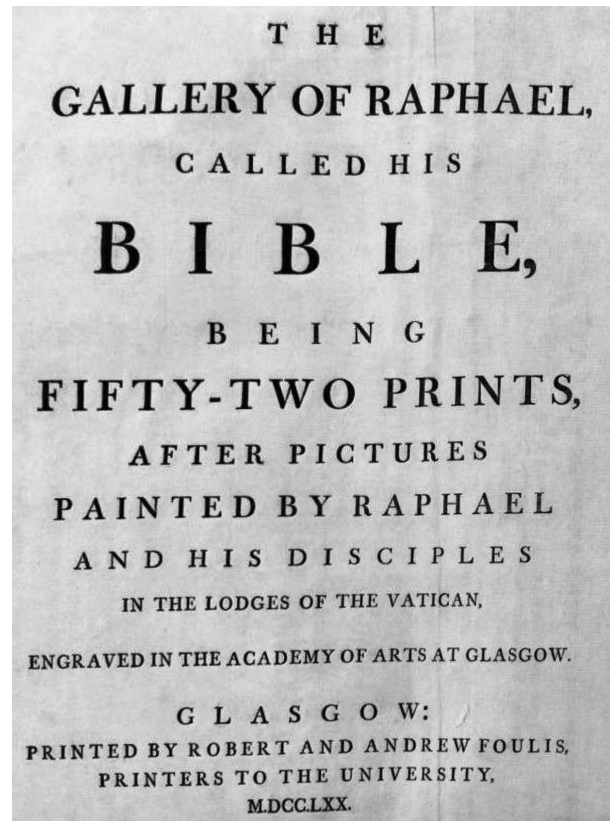
Archibald Ingram (1699–1770) avait fait fortune grâce à l'industrie du coton alors en plein essor en Grande-Bretagne, John Glassford (1715–1783) et John Coats Campbell (1721–1804) – qui n'est pas mentionné dans la lettre de Foulis – étaient, quant à eux, deux des principaux magnats du tabac à Glasgow. Robert et Andrew Foulis purent également bénéficier de l'aide de l'université de Glasgow qui leur prêta des salles dans la bibliothèque afin de pouvoir y accueillir leurs élèves. Plusieurs motifs furent probablement à l'origine de ce soutien. Il s'agissait peut-être d'une manière de remercier les frères

24 George Fairfull-Smith, *The Foulis press and the Foulis Academy: Glasgow's eighteenth-century school of art and design*, Glasgow 2001, p. 17.

25 Robert Foulis a écrit dans une de ses lettres : « In the years 1738 and 1739, having gone abroad, and resided for several months at each time in Paris, we had frequent opportunities of conversing with gentlemen of every liberal profession, and to observe the connection and mutual influence of the Arts and Sciences upon one another and upon Society. We had opportunities of observing the influence of invention in Drawing and Modelling on many manufactures. And 'tis obvious that whatever nation has the lead in fashions must previously have invention in drawing diffused, otherwise they can never rise above copying their neighbours » (cité dans David Murray, *Robert & Andrew Foulis and the Glasgow press with some account of the Glasgow Academy of fine arts*, Glasgow 1913, p. 57).

26 Ibid., p. 60.

Foulis, dont la qualité des publications contribuait au rayonnement de l'université de Glasgow en Grande-Bretagne. En effet, au cours des années 1750, des ouvrages édités par Robert et Andrew Foulis leur valurent d'être récompensés à plusieurs reprises par la Edinburgh Society for encouraging arts, sciences, manufactures and agriculture in Scotland[27]. Ceci incita l'université de Glasgow à adresser des exemplaires des livres imprimés par les Foulis à des dignitaires tels que William Pitt, le duc de Hamilton et le duc d'Argyll[28]. De plus, la fondation de l'école d'art sur l'initiative de Robert Foulis, ancien élève de Francis Hutcheson, philosophe des Lumières, s'inscrivait dans le prolonge-


THE
GALLERY OF RAPHAEL,
CALLED HIS
BIBLE,
BEING
FIFTY-TWO PRINTS,
AFTER PICTURES
PAINTED BY RAPHAEL
AND HIS DISCIPLES
IN THE LODGES OF THE VATICAN,
ENGRAVED IN THE ACADEMY OF ARTS AT GLASGOW.
GLASGOW:
PRINTED BY ROBERT AND ANDREW FOULIS,
PRINTERS TO THE UNIVERSITY,
M.DCC.LXX.

2 *The Gallery of Raphael Called His Bible, being Fifty-Two Prints, after Pictures Painted by Raphael and His Disciples in the Lodges of the Vatican, Engraved in the Academy of Arts of Glasgow*, Glasgow 1770

27 Selon David Murray : « The Edinburgh Society for encouraging arts, sciences, manufactures and agriculture in Scotland awarded their silver medal to Messrs. Foulis in 1755 for their Callimachus, and in 1756 two silver medals for their Horace of 1756, and their folio Iliad, others in 1757 and 1758 for their Odyssey and the Minor works of Homer » (Ibid., p. 29). En raison du succès qu'ils remportaient grâce à leur travail en tant qu'imprimeurs, James Boswell n'hésita pas à les comparer aux Elzevier, célèbre famille d'imprimeurs hollandais du XVII^{e} siècle. (Ibid., p. 97).

28 Fairfull-Smith, 2001 (note 24), p. 12.

ment des enseignements dispensés par les professeurs occupant la chaire de philosophie morale et fut peut-être perçue comme étant une mise en application des théories enseignées à l'université.

À l'occasion d'un séjour prolongé sur le continent entre 1751 et 1753 et, grâce au soutien de ces trois mécènes, Robert Foulis se procura plus de 350 tableaux, dessins et estampes qui allaient servir de supports pédagogiques pour les élèves de la première académie d'art de Glasgow. Il est possible d'avoir une idée précise des œuvres en possession de la Foulis Academy grâce au catalogue de vente de la collection publié en 1776, lorsque Robert Foulis fut contraint de s'en séparer pour tenter de faire face aux difficultés financières qu'il rencontrait après les décès successifs d'un des mécènes et de son frère Andrew. Au total, ce ne furent pas moins de 553 tableaux, essentiellement des copies, qui furent mis en vente. Selon une étude réalisée par Gabriel Neil, la collection comprenait de nombreuses œuvres d'après des grands maîtres italiens et français qui étaient habituellement étudiés et copiés par les élèves des académies à Paris et à Rome[29]. Les tableaux en possession de l'école étaient très majoritairement des peintures d'histoire, ce qui indique que l'enseignement dispensé à Glasgow s'inscrivait dans la tradition académique. À ces tableaux, il fallait également ajouter 94 portraits, paysages et nature-mortes peints par des artistes des écoles française, italienne et flamande ainsi que de nombreuses gravures, telles que les sept cartons de Raphaël destinés à l'élaboration des tapisseries de la chapelle Sixtine. Les élèves de l'école de Glasgow, à l'instar de ceux des académies parisiennes et romaines, consacraient une partie de leur activité à copier les œuvres de Raphaël qui présentaient un grand intérêt pédagogique. Les frères Foulis ont d'ailleurs publié deux ouvrages reproduisant des copies réalisées par leurs élèves à partir des fresques de l'artiste (fig. 2 et 3)[30]. À une période caractérisée par la pauvreté du patrimoine pictural public en Écosse, il est donc important de souligner que la collection des Foulis offrait aux jeunes artistes la possibilité d'étudier et de copier les mêmes œuvres que leurs homologues des académies du continent. En plus des supports pédagogiques importés du continent, Robert Foulis recruta spécialement plusieurs artistes venus de France et d'Italie pour enseigner dans son école d'art. Parmi les maîtres de la Foulis Academy, on comptait deux Français, le graveur François Aveline (v. 1718–v. 1780) et le peintre nommé Payen, tous deux cités dans l'annonce du *Glasgow Courant*, ainsi qu'un autre graveur du nom de Dubois, probablement d'origine française, et deux Italiens appelés Torri et Medici.

29 Murray, 1913 (note 25), p. 72.

30 Il s'agit des ouvrages suivants : *The Gallery of Raphael, called his Bible, being fifty-two prints, after pictures painted by Raphael and his disciples in the Lodges of the Vatican, engraved in the Academy of Arts of Glasgow, Glasgow 1770 et The Seven cartoons of Raphael, formerly at Hampton Court, now, for their better preservation, in the Queen's palace, engraved in the Academy of Arts in the University of Glasgow, by James Mitchell, and the late ingenious William Buchanan, educated there*, Glasgow 1773.

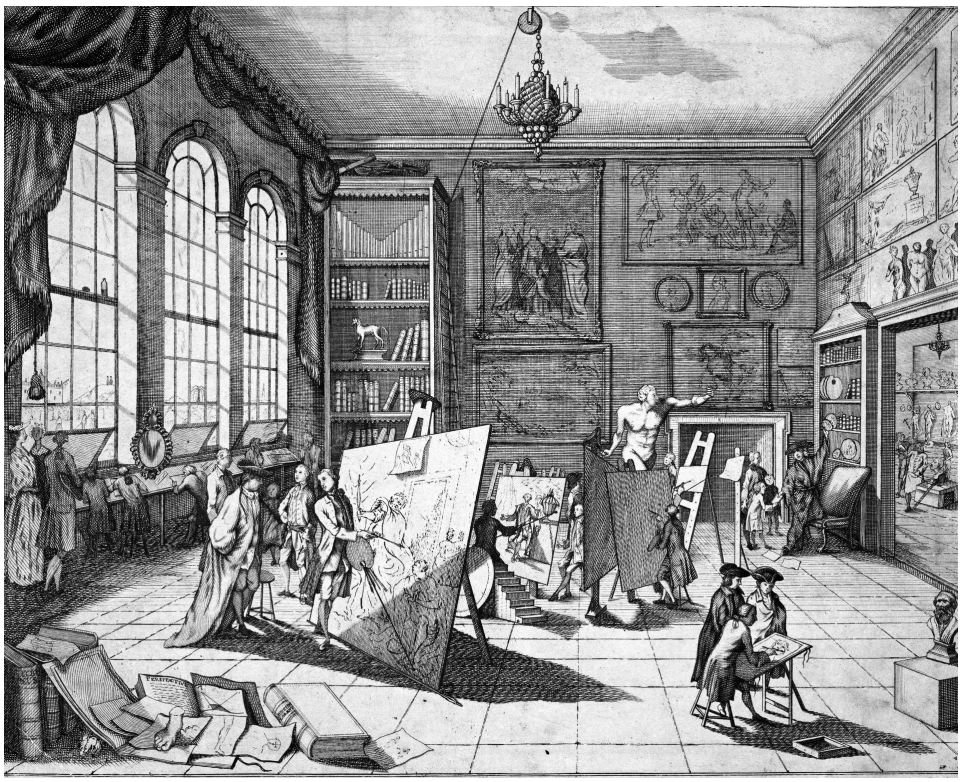
3 Academy of Arts of Glasgow (d'après Raphaël), *Les Stanze*, dans *The Gallery of Raphael Called His Bible, being Fifty-Two Prints, after Pictures Painted by Raphael and His Disciples in the Lodges of the Vatican, Engraved in the Academy of Arts of Glasgow*, 1770

Concernant le programme des enseignements, une lettre de Robert Foulis datée de 1763 présentait en ces termes le contenu et le déroulement d'une journée à l'académie :

> We have modelling, engraving, original history-painting, and portrait painting [...]. In the morning we have our more advanced pupils sketch historical subjects from Plutarch's Lives and other ancient books. The day is employed in painting and engraving, and by the younger scholars in drawing. In the evening they draw three days a week after a model, and other three after casts of plaister [sic] from the antique[31].

31 Cité dans William Duncan (éd.), *Notices and documents illustrative of the literary history of Glasgow, during the greater part of last century*, Glasgow 1831, p. 86.

Une gravure réalisée par David Allan (1744–1796), qui fut un élève de la Foulis Academy, vient compléter cette description (fig. 4)[32]. Dans cette œuvre, Allan propose une vue d'ensemble des enseignements dispensés à l'académie. Il a représenté une des pièces mise à la disposition des Foulis par l'université de Glasgow et dont les murs étaient essentiellement



4 David Allan, *The Interior of the Foulis Academy of Fine Arts, Glasgow*, 1761, gravure à l'eau-forte, 23 × 29 cm, Édimbourg, National Galleries Scotland, inv. P 3122 B

ornés de tableaux représentant des scènes issues de l'histoire, avec notamment une copie de *L'Extase de Sainte Cécile* par Raphaël[33]. La scène montre des élèves à des niveaux plus ou moins avancés dans leur formation. À l'arrière-plan, sur la droite, un homme présente deux enfants, très certainement de nouveaux élèves, à un personnage qui est vraisemblablement

32 David Allan, *The Interior of the Foulis Academy of Fine Arts, Glasgow*, 1761, gravure, 23 × 29 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, URL : https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/90924/interior-foulis-academy-fine-arts-glasgow [dernier accès: 17.02.2023].

33 Raphaël, *L'Extase de Sainte Cécile*, v. 1514–1516, huile sur toile, 220 × 136 cm, Bologne, Pinacothèque Nationale.

un maître. Allan évoque peut-être ici son arrivée à l'école d'art à l'âge de onze ans[34]. Au centre de la pièce, un artiste peint un portrait du modèle qui pose devant lui, et deux autres sont occupés à peindre une statue antique. Au premier plan, un élève, à un stade moins avancé dans son instruction, dessine d'après la bosse tandis qu'un autre, en fin de formation, se détourne de son ouvrage pour présenter à un personnage la composition historique qu'il est en train de peindre sur une toile de grand format. L'instruction à la Foulis Academy comprenait aussi un enseignement théorique ainsi que le suggère les nombreux ouvrages rangés sur les étagères et ceux jonchant le sol au premier plan. Deux titres sont lisibles : « Museum Florentinum » d'Antonio Francesco Gori (1691–1757) et « Perspective » qui comptait parmi les enseignements de base pour les jeunes peintres et sculpteurs. La gravure d'Allan montre donc que, pour la partie pratique de la formation, les élèves de la Foulis Academy bénéficiaient d'une instruction comparable à celle des artistes des académies françaises et romaines. Toutefois, ainsi que le suggère Allan, ils n'avaient pas de cours de dessin où un modèle posait nu. En raison de la censure de l'Église presbytérienne qui occupait encore une place majeure dans la vie sociale et culturelle de l'Écosse, aucun centre de formation ayant ouvert au XVIII[e] siècle ne proposait de tels cours, il fallut attendre 1836 pour que ce type d'enseignement soit dispensé aux élèves de la Scottish Academy[35]. Suivant les modèles de l'Académie de Saint-Luc et des deux académies françaises de Paris et de Rome, Robert et Andrew Foulis organisèrent des expositions présentant les productions de leurs élèves. La première exposition qui a fait l'objet d'une gravure par David Allan, fut ouverte le 22 septembre 1761, jour du couronnement de Georges III (1738–1820). Elle fut organisée annuellement jusqu'en 1775, le 4 juin, date de l'anniversaire du monarque britannique (fig. 5)[36]. Les journaux de Glasgow n'évoquèrent pas les expositions mais, selon William Duncan, l'accès y était gratuit[37]. L'académie n'organisait pas de concours sur le modèle du Prix de Rome, toutefois les frères Foulis y auraient financé le séjour de plusieurs élèves car en Écosse, comme en France, un voyage à Rome constituait une étape décisive dans la formation des artistes. C'est ainsi qu'ils auraient pris en charge tout ou une partie du séjour de James Maxwell[38].

En guise de conclusion, cette étude a mis en évidence que les premières écoles d'art écossaises ont toutes pris exemple sur les académies parisienne et romaine. La référence à celles-ci fut plus ou moins prononcée et le modèle continental ne fut pas imité, mais plu-

34 James L. Caw, *Scottish painting, past and present, 1620-1908*, Bath 1975, p. 50.

35 Ce fut sous la direction de Sir William Allan (1782–1850), également Président de la Royal Scottish Academy de 1838 à 1850, que la Trustees' Academy mit en place des cours de dessin où le modèle posait nu.

36 David Allan, *Exhibition of the Foulis Academy's Paintings in the Inner Court of the University of Glasgow*, v. 1760, gravure, 23,5 × 28,5 cm, Édimbourg, National Galleries of Scotland, URL : https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/90922/exhibition-foulis-academys-paintings-inner-court-university-glasgow [dernier accès: 17.02.2023].

37 Duncan, 1831 (note 31), p. 90.

38 Fairfull-Smith, 2001 (note 24), p. 71.

5 David Allan, *Exhibition of the Foulis Academy's Paintings in the Inner Court of the University of Glasgow*, vers 1753, gravure à l'eau-forte, 23,5 × 28,5 cm, Edimbourg, National Galleries Scotland, inv. P3122 A

tôt adapté au contexte culturel et économique de l'Écosse. À une période où l'industrie se développait rapidement, les objectifs mercantiles de la Foulis Academy et de la Trustees' Academy faisaient écho aux théories des intellectuels écossais contemporains. Ensemble penseurs, amateurs d'art et artistes souhaitaient stimuler l'activité artistique grâce à l'ouverture d'écoles d'art qui, pour eux, représentaient un moyen de contribuer au développement industriel et à la prospérité de la nation écossaise.

Plusieurs spécialistes se sont intéressés à l'impact des premiers centres de formation sur l'activité artistique en Écosse et, même si sur ce point leurs opinions divergent, ces établissements ont indéniablement aidé au développement des arts, et ce notamment en donnant la possibilité aux Écossais de bénéficier d'une formation académique dans leur pays natal et en formant plusieurs générations d'artistes[39]. L'Académie des frères Foulis a ainsi comp-

39 Certains estiment que l'Academy of Saint Luke, la Foulis Academy et la Trustees' Academy, avant 1798, n'ont pas eu d'effet, tandis que d'autres ont affirmé que l'initiative des frères Foulis joua un rôle

té parmi ses élèves deux des principaux artistes de la seconde moitié du XVIII[e] siècle : le graveur James Tassie (1735–1799) et le peintre David Allan. Après ses études à l'école de Glasgow, ce dernier passa dix ans à Rome où, en 1773, il fut récompensé du premier prix au concours Balestra de l'Académie de Saint-Luc pour son tableau intitulé *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque*[40]. De retour en Écosse, Allan fit à son tour bénéficier les jeunes artistes d'une instruction académique en devenant maître à la Trustees' Academy de 1786 jusqu'à sa mort en 1796. Sous sa direction, puis sous celle de John Graham (1754–1817) à la fin des années 1790, l'école d'Édimbourg forma quelques-uns des plus éminents peintres écossais de la première moitié du XIX[e] siècle. L'initiative des frères Foulis eut également des retombées au-delà des frontières de la Grande-Bretagne puisque leur exemple stimula deux de leurs anciens élèves, John et Hamilton Stevenson, qui dans les années 1770 fondèrent à leur tour une académie d'art en Caroline du Sud[41].

En Écosse, l'influence des premières écoles d'art ne se limita pas à la transmission d'une instruction académique puisqu'elles servirent de modèles aux fondateurs de la Scottish Academy. Ces derniers avaient quasiment tous été formés à la Trustees' Academy et ils se nourrirent en partie de l'exemple des premiers centres de formation pour définir les statuts de la nouvelle institution. Ainsi la fondation de la Scottish Academy ne marqua pas une rupture avec le modèle continental, au contraire, elle s'inscrivit dans le prolongement du mouvement académique du XVIII[e] siècle.

déterminant. Paul Harris et Julian Halsby ont notamment écrit au sujet de la Foulis Academy : « despite the excellent intentions and enlightened philosophy of the Foulis brothers, their Academy made little impact » (Paul Harris et Julian Halsby, « Foulis Academy », dans *The Dictionary of Scottish painters 1600 to the present*, éd. par id., Édimbourg 2001, p. 73). Au contraire, selon l'historien de l'art James Caw, la Foulis Academy eut un impact sur le développement des écoles d'art en Écosse : « such good and devoded service could not be without effect on the future, and, no doubt, it prepared the way for others no more worthy but more fortunate. » (Caw, 1975, note 34, p. 34).

40 David Allan, *Les Adieux d'Hector et d'Andromaque*, 1773, huile sur toile, 99 × 73,7 cm, Rome, Académie de Saint-Luc, URL : https://accademiasanluca.it/collezioni/opere/partenza-di-ettore [dernier accès: 17.02.2023].

41 L'académie des frères Stevenson est notamment évoquée dans un article qui leur est consacré dans l'ouvrage de Neil Jeffares, « John and Hamilton Stevenson », dans *Dictionary of pastellists before 1800*, éd. par id., Londres 2006, URL : http://www.pastellists.com/Articles/STEVENSON.pdf [dernier accès : 17.02.2023].

Frontispice page 316: David Allan, *The Interior of the Foulis Academy of Fine Arts, Glasgow*, 1761, gravure à l'eau-forte, 23 × 29 cm, Édimbourg, inv. P 3122 B (détail, voir page 330, fig. 4)

Entre utopie et réalité des arts : de l'échelle régionale à l'échelle mondiale

Conclusion générale

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

Tout au long de ce livre la diversité des cas étudiés, la multiplicité des acteurs en présence, l'analyse des croisements et des déplacements rendent compte du caractère foisonnant, protéiforme et dynamique des institutions artistiques de province. En avançant dans le siècle, leur nombre toujours croissant et la démultiplication de leurs réseaux affirment leur force d'action dans la formation d'une pensée et d'une pratique des arts au Siècle des lumières en France. La priorité donnée à l'échelle régionale, envisagée sous l'angle des réseaux, met en lumière l'articulation étroite entre provinces, capitale et étranger. Elle permet de sortir d'un projet de synthèse agrégeant des cas isolés pour mieux comprendre les circulations à l'œuvre dans la construction des savoirs et des savoir-faire. Pour ce faire, il s'est agi de tenir le processus heuristique des comparaisons tout en faisant résonner l'approche régionale avec une histoire de l'art perçue comme plus générale, intégrant aussi celle des grandes capitales.

Ouvertures et mixités artistiques

Contre le préjugé d'un enclavement et d'une inertie des territoires par rapport à Paris, le constat de circulations multiples fait ressortir une logique de flexibilité qui semble faire fi des contraintes de distance et de frontières autant pour les individus que pour les institutions. Les échanges au sein des villes et des régions, entre les régions et la capitale, ainsi qu'entre les régions et l'étranger s'instaurèrent de façon systématique, à plus ou moins forte intensité, mais avec régularité et longévité. À ce titre, les déplacements d'artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture allés chercher fortune à l'étranger dans les académies des principales villes européennes, ou les « montées » à Paris des artistes les plus prometteurs et des amateurs les plus fortunés, ne constituent qu'un des aspects des circulations et ne peuvent monopoliser l'attention du chercheur au risque de créer un biais

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Entre utopie et réalité des arts : de l'échelle régionale à l'échelle mondiale - Conclusion générale », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 335–340, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18988

de perception. En effet, il y a un maillage dense d'intrications multiples. Par ailleurs, des peintres et des sculpteurs parisiens migrèrent vers les provinces, alors que certains issus de ces régions se déplacèrent directement vers d'autres pays en Europe et au-delà. Les individus eux-mêmes circulaient amplement et, au voyage romain qui a été le plus étudié, il faut ajouter les circulations entre provinces, les déplacements en dehors des frontières du royaume et parfois outre-Atlantique. Les institutions cherchaient à converser avec le monde entier, avec des membres rattachés tant à des académies françaises que situées à l'extérieur de leurs frontières. L'intérêt était de dépasser, de sortir de son propre territoire, de son propre cercle, d'étirer les liens de son réseau vers de nouvelles destinations.

Dans ce large mouvement, où les montagnes autant que les océans se traversaient, l'« étranger » , compris dans une définition à la fois restrictive (l'étranger à la ville) et extensive (l'étranger au pays) était identifié, reconnu et même dans certains cas espéré. Si les individus furent fréquemment désignés par leur lieu d'origine, c'était pour mieux souligner l'ouverture des institutions, leur rayonnement. L'immigration ici analysée s'est construite sur une attente qualitative. Pour valoriser les régions, pour que les institutions soient dignes de les représenter, il pouvait s'avérer nécessaire de solliciter et de mobiliser des individus d'un haut niveau de compétences. Les académies d'art avaient compris qu'elles ne pouvaient se contenter de la main d'œuvre et des artistes sur place, elles devaient regarder plus loin pour s'assurer en retour que la relève sur place soit assurée. De la même manière, l'inspiration des modèles étrangers marqua une augmentation nette de la culture générale des artistes et des artisans en France. En multipliant les exemples venus de l'extérieur, en systématisant leur apprentissage dans le cadre d'enseignements spécifiques et progressifs, en renouvelant et en actualisant les préceptes transmis d'une histoire générale de l'art, les praticiens et les théoriciens gagnèrent en qualité.

Par ailleurs, le rééquilibrage que suppose notre approche de l'histoire artistique du Siècle des lumières encourage à poser différemment la question de l'art en tant que dynamique sociale et culturelle. Certes, l'art est mobile et la thématique des circulations comme celle des transferts restent déterminantes. Un modèle se voyait déplacé, intégré, assimilé et restitué dans une variante propre à son terrain d'appropriation. Mais la question peut aussi être appréhendée différemment, la thématique des réseaux ayant justement contribué à mieux la cerner. Certaines formes artistiques, à l'exemple de l'antique, ou encore certains sujets, comme celui du nu et celui de la fleur, attiraient l'attention de profils divers qui se rencontraient et se rassemblaient autour d'un univers commun. La forme artistique elle-même mettait donc en action des communautés de personnes, de savoirs et d'intérêts. À ce titre, les collections académiques, entendues en tant qu'entité artistique à part entière, s'avérèrent dotées d'un pouvoir de déplacement autour duquel s'agrégèrent autant des élèves que des professeurs, des grands amateurs et des savants, ou encore des négociants et des bibliophiles.

Alors que le programme ACA-RES porte sur les académies artistiques en France, la problématique des frontières n'est jamais apparue comme limitative. Si la question des frontières est souvent perçue et développée comme une réalité intangible, les sources d'archives et les sources imprimées la posent et la discutent en termes de franchissement et de perspectives ouvertes. Elle invite à déployer le terrain d'investigation que ce soit vers les autres pays européens, les anciennes colonies et même en direction de l'Asie. Là encore, l'étude des trajectoires individuelles, prises dans des perspectives professionnelles, rejoindrait celle de l'adaptation des modèles d'enseignement et de sociabilité déjà éprouvés en France. Les pistes lancées lors du colloque de synthèse en 2020 par Miguel Faria sur les écoles publiques de dessin de Lisbonne et de Porto, par Reed Benhamou sur des écoles privées dans la jeune République américaine, ainsi que par Ana Maria Tavares Cavalcanti et Sonia Gomes Pereira sur l'académie des beaux-arts de Rio de Janeiro sont de celles qui connaitront des développements dans la suite du programme ACA-RES consacrée aux réseaux internationaux.

Rêves d'utilité et applications effectives

Le concept d'utilité porté comme un *leitmotiv* a trouvé tout au long de cette période un réel terrain d'application en France. Les académies et les écoles de dessin portaient en elles le ferment de sociétés utopistes où les bornes géographiques et sociales pouvaient être dépassées. Bien que les notables collectionneurs n'aient pas côtoyé régulièrement les fils d'ouvriers ou de paysans, ils entraient en contact avec eux à l'occasion des cérémonies et portaient tous un idéal de progrès des arts[1]. Gratuites, animées par un idéal de rénovation en direction du plus grand nombre, elles comblaient des aspirations profondes que nourrissaient les cercles éclairés de l'Europe entière. À Nancy, par exemple, Stanislas Leszczynski roi de Pologne puis duc de Lorraine et fondateur de la Société royale des sciences et belles-lettres de la ville, appelait en 1752 sur le ton de la fable à faire sortir du rang « des Citoyens capables de le [l'État] servir avec honneur, des Artistes parfaitement instruits dans la profession qu'ils avoient embrassés »[2]. Les institutions ne répondaient-elles pas finalement à une dimension libre, ouverte et partagée des arts où, comme le rêvait le polygraphe et journaliste Louis-Sébastien Mercier, tous les artistes pourraient exposer, où l'enseignement serait ouvert au public et où les étrangers

1 Pour une présentation de l'articulation entre arts et utopie, et sa proximité avec la civilisation grecque, voir Christian Michel, « Arts », dans *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, éd. par Bronislaw Baczko et al., Chêne-Bourg 2016, p. 179–187.

2 *L'entretien d'un européan, avec un insulaire du royaulme de Dumocala*, [s.n.], 1752. Pour un point récent sur l'action de Stanislas Leszczynski en faveur des arts voir *La sculpture en son château, variations sur un art majeur*, éd. par Guilhem Scherf et Thierry Franz, cat. exp. Lunéville, Musée du Château de Lunéville, Gent, Lunéville 2021.

seraient accueillis à l'égal des locaux. Chaque structure, adaptée à son contexte et son environnement, modifierait « ses loix particulières d'après son sol, sa position, son commerce, ses intérêts respectifs. Par là tout vit, tout fleurit »[3].

En partant du terrain, en revenant à la réalité du fonctionnement et de la vie de ces structures, nous comprenons mieux pourquoi les auteurs des programmes d'instruction s'étaient inspirés de la théorie économique libérale, notamment celle empirique des anglo-saxons. Elle relevait d'une tradition historiographique dont le plein développement se situe du côté de l'école écossaise des Lumières – David Hume, Adam Smith et James Watt – et en France, avec le « groupe de Vincent de Gournay »[4]. Ces théories avaient en commun l'idée que la société et le commerce de l'Europe devaient nécessairement se développer, croître et prospérer. Toutes s'appuyèrent sur les transformations agricoles et industrielles mises en place depuis le XVII[e] siècle, particulièrement fortes en France depuis la politique colbertienne. Des sujets de concours académiques aux discours d'ouverture d'établissements, le thème était récurrent. Sans confondre ici intentions et réalité, sans considérer les discours programmatiques ou panégyriques comme les témoignages probants des résultats, il n'en reste pas moins que les institutions cherchèrent activement à mettre en application un idéal sociétal, culturel et commercial. En dépit des freins et de certains échecs, ou encore de rivalités intestines qui entravaient le plein déploiement des programmes pédagogiques, les académies d'art provinciales s'attelèrent à faire des arts le moteur de cette ambition. Les conséquences concrètes de cette politique d'enseignement du dessin furent particulièrement notables dans l'artisanat. Des centaines d'ouvriers acquirent une qualification répondant aux nécessités de décorer de motifs traditionnels ou à la mode des textiles, ferronneries, menuiseries et faïences. Des villes comme Rouen, Tours, Lyon, Marseille, Bordeaux ou Troyes connurent une période prospère pour leurs manufactures et leurs fabriques.

De façon plus générale, les institutions concourraient à l'éducation des futurs citoyens sans distinction de classe et transmettaient des connaissances extra-artistiques, morales et comportementales. L'insertion dans un cadre académique et pédagogique avec ses règles et ses contraintes façonna des générations d'individus qui trouvèrent un espace d'apprentissage qui jusqu'alors leur avait été inaccessible et qui se faisait en dehors de l'éducation religieuse. Le respect de la discipline et de la figure du maître, la quête de récompenses et la valorisation du mérite normalisaient un savoir-vivre qui entrait autant dans le registre des valeurs à acquérir que des usages à maîtriser. Ainsi dotés et parés de qualités et de compétences, les individus sortis des institutions artistiques se présentaient à la société comme des hommes et des femmes accomplis.

3 Louis-Sébastien Mercier, *L'An deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, Londres 1771, p. 275–276.

4 Pour un regard à la fois anthropologique, philosophique et historique sur les théories économiques du XVIII[e] siècle, voir Pierre Musso, *La Religion industrielle. Monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*, Paris 2017, chapitre 2, « La domination et la transformation de la Nature : la manufacture », p. 281–424.

Des agents de structuration du monde des arts

La forte présence des académies d'art dans le paysage artistique et culturel tient tout d'abord à l'originalité et à l'adaptabilité de leurs structures. Loin d'être interchangeables ou transposables de façon identique à différents endroits, elles témoignent d'une modularité remarquable en fonction des contextes locaux. Elles permirent la mise en contact des différents arts visuels et rendirent aussi possible l'ouverture vers les sciences et belles lettres. Les fruits de cette modularité sont à chercher en premier lieu du côté d'une interdisciplinarité vécue au quotidien par les acteurs les plus engagés. Par ailleurs, l'étendue des fonctions et des débouchés offerts par ces établissements à leurs membres, les inscrit à divers niveaux de l'organisation sociale : celui de la production manufacturière et de la création artistique, ou celui de la sociabilité mondaine et des activités marchandes.

Les institutions académiques favorisaient le développement de nouvelles figures, tant furent interconnectés les domaines de la transmission, production, réflexion et patrimonialisation de l'art. Ces acteurs furent des artistes aux talents plus ou moins reconnus, spécialisés dans des productions parfois à caractère décoratif, des marchands d'art collectionneurs ou encore des amateurs impliqués dans la vie politique du royaume. À côté des acteurs principaux clairement identifiés dans l'historiographie, des intermédiaires et des personnalités secondaires s'avèrent déterminants. Ainsi, même s'ils sont rarement présentés comme les maillons ou les interlocuteurs décisifs, le secrétaire, le marchand d'estampe, le concierge, le commissaire d'exposition ou encore les femmes introduites au titre d'associée relèvent de ces individualités qui générèrent une nouvelle configuration de l'art. Pour ces raisons, les académies artistiques de province et leurs membres jouèrent un rôle central dans la structuration du monde de l'art, ou plutôt devrait-on dire du monde des arts tant furent agrégés en leur sein des formes d'artefacts et des domaines de connaissance multiples.

Quand bien même les écoles de dessin et les académies d'art n'offrirent pas à tous les artistes les débouchés et les succès escomptés, elles favorisèrent l'évolution de leur statut et participèrent à modifier leur image[5]. Par les nouvelles qualifications données aux artistes, elles consolidèrent l'amélioration de leur rémunération et leur reconnaissance sociale. Les femmes artistes et les graveurs notamment trouvèrent un lieu d'exercice officialisé de leur pratique, apportant une validation institutionnelle. Par ailleurs, moins contraignantes que l'académie parisienne sur la question de la pratique dérogeante du commerce, elles permettaient le déploiement d'un panel d'activités libéralisant tout autant le marché que la production. Les amateurs et les collectionneurs eux aussi, acteurs essentiels du processus, trouvaient dans ce lieu des opportunités pour vendre et acheter.

5 Sur ces mutations observées concernant l'Académie royale de peinture et de sculpture, se référer aux travaux de Nathalie Heinich, en particulier *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993.

Ainsi par l'écho que les académies d'art provinciales donnaient à toutes les strates de la création, de la consommation et de la réception des œuvres, elles opérèrent un changement de paradigme inspirant les mutations des mondes de l'art.

Moins hiérarchisées et segmentées par disciplines que ne l'étaient les structures parisiennes, les académies d'art provinciales étaient donc dans une définition médiane et moderne de l'art. Un des signes forts de cette modernité est le fait que, contrairement aux académies dont les refondations se firent rarement sur le même modèle, les écoles de dessin furent tout de suite prises en charge et soutenues sous la Révolution française à travers les Écoles centrales. Ces dernières avaient subi beaucoup moins de critiques et d'attaques que les académies, toutes supprimées par le décret du 8 août 1793. À cet endroit encore, le fait que les académies d'art provinciales aient maintenu une autonomie à l'égard de l'Académie de Paris, a été un atout dans la période de reconfiguration opérée pendant cette période. Devenues un maillon essentiel du développement local, porteuses d'un projet social qui visait à élever les classes populaires et qui fédérait autour d'un même savoir différents niveaux sociaux et tranches d'âge, elles étaient porteuses d'intérêts suffisamment cohésifs pour susciter l'adhésion des Républicains. Aussi après avoir été mises en sommeil au moment de la promulgation des lois d'Allarde puis Le Chapelier en 1791, elles furent intégrées dans les écoles centrales, et renaquirent en tant qu'écoles autonomes sous le Consulat et l'Empire. Ce *continuum* se retrouve également à l'échelle des personnes puisqu'il y eut un maintien des personnalités les plus actives. Parfois, elles vinrent concrétiser au XIX^e^ siècle des demandes répétées ou en gestation sous l'Ancien Régime[6]. En touchant aux arts dans leurs multiples applications sociales, commerciales et culturelles, les institutions générèrent une image de l'art qui assumait un nouveau rôle civique. Le sens dit « patriotique » de ces corps actifs place pour l'avenir l'art au centre du politique, non pas simplement d'une action d'État, mais d'une démarche engageant les nouveaux citoyens et les nouvelles citoyennes.

6 Stéphane Laurent, *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*, Paris 1999 ; Renaud d'Enfert, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850)*, Paris 2003 ; Bonnet Alain, Jean-Miguel Pire et Dominique Poulot (éd.), *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e^–XIX^e^ siècles*, Rennes 2010 ; *Arts et industrie (XVIII^e^–XXI^e^ siècles)*, éd. par Pierre Lamard et Nicolas Stoskopf, actes, Mulhouse, Centre de recherche sur les économies, les sociétés, les arts et les techniques, Belfort, Laboratoire de recherche sur les choix industriels, technologiques et scientifiques, 2010, Paris 2013 ; Natacha Coquery, *Les progrès de l'industrie perfectionnée. Luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse 2017.

Frontispice page 334: Nicolas-Antoine Taunay, *Entrée de la baie et de la ville de Rio depuis la terrasse du couvent de Saint-Antoine en 1816*, 1816, huile sur toile, 45 × 57 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (détail)

Historiographie et linéaments des sociabilités des Lumières

Ouverture

Pierre-Yves Beaurepaire
Université Côte d'Azur, Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, Institut Universitaire de France

De Glaber à Pevsner

« Il semblait que la terre se débarrassait de ses vieux vêtements et revêtait çà et là un blanc manteau d'églises ». La phrase du moine clunisien Raoul Glaber (985-1047) dans ses *Historiae* est passée à la postérité. Elle a la puissance d'évocation par la métaphore d'un phénomène complexe, celui de la multiplication des chantiers sur un vaste territoire, qu'il s'agisse des églises, des abbayes, mais aussi des liens qui les unissent : la règle bénédictine ; d'abbayes mères en abbayes filles ; d'abbayes en simples prieurés ; du départ de moines d'une communauté bien réglée pour fonder de nouveaux établissements ; la correspondance de l'ordre, de ses abbés et de leurs chapitres généraux. Par la métaphore du manteau, on entre dans un tissu à la trame complexe. Vivant, il se transforme sans cesse, épouse les attentes de son temps -les réformes monastiques successives ou parallèles- ou refuse de les rejoindre. Pour en comprendre la dynamique, il faut prendre en compte en même temps les logiques institutionnelles de l'ordre et les initiatives individuelles, les ressorts proprement religieux mais aussi l'environnement laïque avec lequel les établissements monastiques interagissent sans cesse, la hiérarchie symbolique des fondations mais aussi de ceux qui sont admis dans le cloître ou qui, de l'extérieur, travaillent pour lui et avec lui. En un mot, l'observation et l'enregistrement comptables d'un phénomène rendent mal la complexité et la richesse des processus à l'œuvre.

Cette métaphore, sans en avoir toujours conscience, les historiens et les historiens d'art l'ont reprise du chroniqueur médiéval, lorsqu'ils observent la multiplication des académies d'art et des écoles de dessin dans le royaume de France au cours du XVIII^e^ siècle et au changement de siècle, tout comme Glaber observait les mutations du monde de l'an mil. Comme lui, nous constatons que le phénomène qui nous intéresse n'est pas national, mais bien transnational – Cluny est un ordre européen et la carte de ses fondations s'étend de l'Italie

Pierre-Yves Beaurepaire, « Historiographie et linéaments des sociabilités des Lumières - Ouverture », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 341–351, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18989

du Nord à l'Allemagne. Il valorise les situations de frontière et les parcours individuels, de la formation initiale à la démarche de fondation. L'exemple d'un Jean-Baptiste Descamps est ici particulièrement révélateur. Pour comprendre les dynamiques qu'il met en œuvre et auxquelles il contribue, il faut intégrer ses origines flamandes, sa formation à Anvers et sa connaissance de l'École de Bruges, autant que ses écrits – du *Projet* de 1746 au *Discours* de 1767 –, le chantier qu'il anime à Rouen et qui en inspire d'autres, ceux qui le rejoignent et leur propre devenir artistique et professionnel. Ce faisant, on observe à la fois la plasticité d'un modèle – qui ne se perçoit pas nécessairement comme tel –, la capacité de ceux qui s'en inspirent à l'adapter, mais aussi à s'en démarquer, dans un univers où comme les chartes de fondation ecclésiastique, les lettres patentes et la reconnaissance par les autorités et les institutions de régulation d'Ancien Régime sont essentielles dès lors qu'on n'oublie pas de les combiner à de puissants patronages, ou à la protection de pouvoirs émergents, tout en gardant une autonomie fonctionnelle et de projet qui seule permet de ne pas devenir un simple instrument. Tout projet de fondation est donc « animé » et son étude oblige à multiplier les points de vue et les angles d'observation. Le résultat est parfois frustrant, car la documentation est inégalement conservée, notamment les correspondances qui permettent de saisir les intentions, mais aussi les modifications, les dialogues entrepris avec l'environnement artistique, institutionnel, social, culturel et politique du territoire où l'académie et l'école s'implantent. La double tentation du modèle centre-périphérie et d'une lecture généalogique est forte comme pour l'étude des ordres monastiques, mais elle bute souvent sur la complexité du réel et la multiplicité des facteurs qui président à une nouvelle fondation. Si Cluny, tant comme abbaye que comme ordre, frappe par sa puissance et sa centralité, dans le détail de la vie des abbayes filles et des prieurés, les circulations sont beaucoup plus complexes. De même, dans le domaine des écoles d'art, le projet de subordination à l'Académie royale de peinture et de sculpture des écoles destinées à mailler le territoire résiste mal à la variété des initiatives et des situations locales à l'œuvre au siècle suivant. En retour, ces dernières ne pulvérisent pas l'espace artistique et graphique en de nombreuses fondations qui coexisteraient dans un superbe isolement. Elles communiquent, se reconnaissent ou s'ignorent, se concurrencent, et ceux qui les fréquentent, y enseignent, apprennent ou participent à la constitution de leurs collections comme de leur réputation, les rattachent les unes aux autres, les hiérarchisent ou s'en affranchissent.

Avec l'attention portée aux circulations, historiens et historiens d'art pensent échapper à la fixité des représentations cartographiques et à la simple distribution chronologique des fondations sur un territoire et c'est souvent vrai, car les circulations des idées et des objets comme les mobilités des hommes et des femmes ajoutent de la complexité à la carte mais aussi des pistes à suivre et, partant, des clés de lecture. L'attention aux dynamiques spatiales mais aussi aux trajectoires individuelles et collectives, comme aux vecteurs des déplacements permet non seulement d'affiner notre observation du phénomène mais de l'approfondir. La carte de Raoul Glaber comme celle de Nikolaus Pevsner[1]

1 Nikolaus Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge 1940.

accèdent ainsi à une nouvelle dimension, celle du réseau comme les actes des trois premières journées organisées par le programme ACA-RES l'ont montré.

Ici aussi, la référence au réseau est d'abord métaphorique, puisque réseau renvoie lui-même aux rets, au filet, mais aussi au corps biologique avec ses neurones, ses synapses, et jusqu'aux menaces de thrombose qui en paralyse le fonctionnement. Le risque de l'approche réticulaire, c'est bien sûr aussi celui d'une trop grande technicité qui amène à confondre la manipulation de l'outil de représentation – toujours plus sophistiqué – avec l'analyse de réseau, et ainsi de perdre de vue l'objet de l'étude pour, comme dans la carte initiale, se contenter d'une observation de surface d'un semis de points et des traits qui les relient, sans entrer dans la compréhension et la profondeur de ce qu'ils échangent véritablement. Le réseau, comme la carte de distribution spatiale, a tendance à aplatir la réalité alors qu'il devrait l'approfondir.

Mais le risque mérite d'être pris car la combinaison d'une approche spatiale multiscalaire et d'une approche en termes de sociabilité et d'espace relationnel permettent d'appréhender les dynamiques des académies d'art et d'écoles de dessin dans leur richesse et leur complexité -au sens où elles forment à leur manière des systèmes complexes[2].

Académies et écoles d'art au prisme de la sociabilité volontaire

L'attention aux territoires, à la chronologie comme aux sources primaires qui permettent de documenter les « quarante-huit institutions dévolues à l'enseignement des beaux-arts et des arts décoratifs [...] créées entre 1740 et 1792 » et de proposer à la communauté des chercheurs à la fois des matériaux et des analyses à partir du portail numérique dédié, est l'une des contributions majeures du programme ACA-RES à l'avancement de la connaissance et à la réflexion en termes de méthodes et de stratégies de recherches collectives[3]. Réfléchir à leur autonomie dans le paysage académique français permet de les faire dialoguer avec une caractéristique essentielle de la sociabilité du XVIII[e] siècle, sa dimension d'association volontaire qui la distingue de la « simple » propension à rechercher la société de ses pairs et de ses confrères et de ce qu'on nomme traditionnellement la « vie de société ».

2 Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/perrin-khelissa-roffidal-2017-1.pdf [dernier accès : 18.02.2023] ; Id., « Mobilité des artistes, dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/perrin-khelissa-roffidal-2018.pdf [dernier accès : 18.02.2023] en donnent de nombreuses preuves par l'exemple.

3 Voir le site internet du programme ACA-RES, URL : https://acares.hypotheses.org/ [dernier accès : 18.02.2023].

Un travail fondateur comme la thèse de doctorat d'État du regretté Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*[4], prolongé par le recueil d'articles et de contributions consacré aux *Républicains des Lettres*[5] a ouvert la voie en mettant l'accent sur l'importance du phénomène académique à l'échelle du royaume, dans les provinces, et à l'échelle de la province. Daniel Roche utilisait des matrices qui forment l'essentiel des annexes de sa thèse ; on a recours aujourd'hui à l'analyse de réseau, mais dans les deux cas il s'agit de ne pas isoler les académies de leur environnement local, mais au contraire de les penser et de les relier aux autres formes de sociabilité volontaire qui se partagent les adhésions des membres. Un volume collectif beaucoup plus récent dont il a introduit les contributions, *La République des Lettres dans le Midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au Siècle des lumières*[6], montre à une échelle régionale mais connectée aux circulations à longue distance via la foire de Beaucaire et les mobilités qui empruntent le couloir rhodanien, tout le potentiel d'approches pluridisciplinaires associant études de cas et propositions méthodologiques, à partir d'institutions (académies), par les sources (la correspondance de Jean-François Séguier à Nîmes ou celle du chevalier de Courtois), la trajectoire individuelle (le comte Jérôme Dulong, le médecin naturaliste Pierre-Joseph Amoreux ou le marquis de Méjanes) ou collective (les métiers du livre). Ce faisant, on met en évidence l'importance de la multi-appartenance, dont nombre de contributions donnent ici des exemples précieux - je pense notamment à Nicolas Ponce. On peut ainsi calculer formellement ou de manière plus informelle ce que j'ai appelé des indices de sociabilité[7].

Contemporain de Daniel Roche, Maurice Agulhon, historien du XIX^e^ siècle et de la culture politique, prépare dans les mêmes années 1960 un autre travail pionnier qui a fait date dans le champ de l'étude des sociabilités : *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale*[8]. Il choisit pour cadre de sa thèse complémentaire, la Provence, et donc une échelle plus grande – au sens géographique du terme. Dans cet observatoire qui est aussi un laboratoire, il montre la capacité d'adaptation de la sociabilité volontaire traditionnelle que représentent les confréries de pénitents et met en évidence une mutation des formes de sociabilité vers la sociabilité nouvelle que représente au XVIII^e^ siècle la loge maçonnique. Elle existe en marge de la reconnaissance officielle mais a su, une fois les malentendus des années 1730–1740 dissipés, se faire accepter des autorités et incarner un véritable carrefour de sociabilité, dont les effectifs dépassent

4 Daniel Roche, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, 2 vol., Paris, La Haye 1978.

5 Id., *Les Républicains des Lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e^ siècle*, Paris 1988.

6 Id. (éd.), *La République des Lettres dans le Midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au Siècle des lumières*, Toulouse 2014.

7 Pierre-Yves Beaurepaire, « La lettre, la carte et le lien. Expériences de recherche et questions ouvertes », dans *MEFRIM* 132/2, 2020, p. 401–414.

8 Maurice Agulhon, *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale*, Paris 1968, édition de 1984 augmentée d'une préface.

largement ceux des académies de province. Il faut en effet mettre en regard les deux mille cinq cents académiciens de la fin du XVIII[e] siècle étudiés par Daniel Roche avec les quarante à cinquante mille francs-maçons et francs-maçonnes réunis en neuf cents à mille loges que le royaume de France aligne.

Dans les pages de ce volume, on a souvent rencontré la sociabilité maçonnique dans les trajectoires des artistes et des graveurs, de Nicolas Ponce à Pierre Lacour. Mais au-delà des doubles appartenances individuelles que l'exploitation systématique des registres et tableaux de loges comme des données du fichier Bossu à la Bibliothèque nationale de France permettrait de documenter[9], ce sont les perspectives qu'offre la sociabilité maçonnique aux membres des académies d'art et des écoles de dessin et réciproquement qui importent ici car ces relations participent à un fructueux commerce de société.

Les loges ne se contentent pas de commander des dessins pour leurs diplômes et certificats, et de les faire graver, elles accordent une place centrale au dessin et aux arts dans la formation et l'activité de leurs membres. En loge, on lit des « planches tracées », mais on dessine aussi au sol le pavé mosaïque, les décors du temple aux différents grades, on travaille des « morceaux d'architecture ». Il ne s'agit pas simplement d'emprunts spéculatifs – au sens de symboliques – aux francs-maçons dits opératifs comme on le croit souvent. Les témoignages sont nombreux qui montrent que tout au long du XVIII[e] siècle, les frères travaillent en amateur, encadrés le plus souvent par des membres formés au dessin ou pratiquant le dessin par profession, qu'ils soient artistes, ingénieurs ou architectes.

Un exemple précoce en Bourgogne le montre bien. Un officier néerlandais qui a vécu la fin de la guerre de Succession d'Autriche (1740–1748) comme prisonnier sur parole, à distance du front, écrit au secrétaire des États de Zélande, qu'en 1748 :

> dans la troisième loge où l'architecte [des Etats] de Bourgogne était grand maître -pour vénérable-, et dont on parlait avec éloge, où personne n'était admis comme membre s'il n'était connu comme un ami des sciences, je fus occasionnellement connu, et, sur ma promesse de participer aux travaux, j'y fus agréé comme membre. Là, aux réunions hebdomadaires, je constatai que la vertu et l'amour de l'art étaient, non seulement appréciés et mis en évidence, mais qu'on les y pratiquait et qu'on s'y exerçait. Le soir, de cinq heures à sept heures, nous devions apprendre tout ce qui concerne l'architecture et la géométrie, dessin, etc., et, de 7 heures à 8 heures ou 8 heures 30, nous avions loge de l'instruction dans l'Ordre, toute sorte de discours agréables, de questions que nous débattions et tout ce qui concerne l'art moral. C'est là que j'ai appris les principes de la géométrie, que j'ai passé des heures de manière agréable dans l'Ordre et si je n'avais été prisonnier de guerre, j'aurais aimé pouvoir y demeurer. C'est dans cette loge que l'on m'a

9 Les fiches en ont été numérisées et sont désormais accessibles en ligne, URL : https://fichier-bossu.fr/ [dernier accès : 18.02.2023].

> mis en état de pouvoir diriger un atelier en qualité de grand maître. A mon départ, tous les frères m'ont fait une conduite matinale jusque loin de Dijon et m'ont fortement recommandé que, si j'étais appelé à diriger une loge, d'y placer la vertu et les arts au-dessus des cérémonies[10].

Le cas n'est pas isolé. Au milieu du XVIII[e] siècle, alors que la sociabilité maçonnique s'étend désormais à tout le royaume, l'académicien Louis-Élisabeth de la Vergne, comte de Tressan écrit au chevalier de Courtois, naturaliste beaucairois distingué, à propos de la loge du régiment de Foix – unité dans laquelle Courtois a servi pendant deux décennies – : « Ce goût pour l'étude commence à gagner dans les troupes et le régiment de Foix est de bien bon exemple pour ceux avec lesquels il se trouve en garnison »[11]. Trois décennies plus tard, à l'extrémité septentrionale du royaume, c'est au tour du noble boulonnais Gabriel Abot de Bazinghen, d'évoquer dans son *Journal* son initiation comme « apprenti et compagnon franc-maçon de la Respectable Loge de *Saint-Jean de la Parfaite Union* du Régiment de la Mark infanterie allemande (en avril 1781) par le Vénérable Frère Schutter, Capitaine audit Régiment, Grand Maître et Souverain Architecte de la Loge »[12]. Sous sa férule, il a beaucoup appris, et lorsqu'il apprend « avec douleur la mort de M. de Schutter, capitaine au régiment de La Mark, dans l'Inde : homme du plus grand mérite, dessinateur distingué, franc-maçon zélé et de la meilleure société »[13], Abot de Bazinghen brosse en quelques mots le modèle du franc-maçon tel que le conçoivent les élites de la société d'Ancien Régime.

À ces témoignages individuels, il faut ajouter l'existence de loges d'ingénieurs comme *Uranie*, orient de Paris, et prendre en compte la fraction très significative de professions liées à l'architecture, au bâtiment, aux métiers de l'imprimerie et du livre dans les capitales provinciales. Par ailleurs, les loges dessinent leur aménagement intérieur, et les décors spécifiques à chaque grade. La culture visuelle et graphique est importante dans les ateliers, et là aussi les témoignages existent de la participation collective de la loge comme de l'initiative individuelle du vénérable maître qui la préside.

En 1780, à Villeneuve-lès-Avignon, en marge de la grande foire de Beaucaire, le fermier général Jean-Benjamin de Laborde charge par exemple Gauthier de Brécy de « trouver les moyens de faire préparer, dans une des dépendances de l'hôtel des fermes, un local pour y tenir loge de francs-maçons, et en même temps loge d'adoption – une loge mixte –, laquelle serait tenue par son épouse, qui était grande-maîtresse ». Brécy rapporte :

---

10 Lettre du 9 janvier 1764 citée par Daniel Ligou, « Les origines de la maçonnerie bourguignonne », dans *Dix-huitième siècle* 19, 1987 : La franc-maçonnerie, p. 190–191.

11 Lettre du 26 avril 1754 citée par Michel Reboul, « Réseaux et correspondants d'un naturaliste méridional : le chevalier de Courtois », dans Roche, 1988 (note 5), p. 176.

12 Alain Lottin, Louisette Caux-Germe et Michel de Sainte-Maréville (éd.), *Boulonnais, Noble et Révolutionnaire, Le journal de Gabriel Abot de Bazinghen (1779–1798)*, Arras 1995, p. 66–67.

13 Ibid., p. 99.

> Je choisis alors, dans les dépendances de l'hôtel des fermes, un vaste local entièrement démeublé et dégarni, mais qui me parut propre, au moyen d'une très grande quantité de tapisseries, à être suffisamment décoré et préparé pour la tenue d'une loge de francs-maçons. Avignon n'était qu'à quatre lieues de Beaucaire, et sur le champ j'envoyai par un émissaire à un des plus forts tapissiers d'Avignon une lettre pressante, qui lui ordonnait d'arriver sans délai à Beaucaire avec une grande quantité de tapisseries et de matériaux, dont je lui expliquais l'emploi dans ma lettre, pour la tenue d'une loge de francs-maçons. Le tapissier fit diligence, et vingt-quatre heures après avoir vu et reconnu le local, la loge fut préparée et terminée[14].

Si l'on ajoute que nombre de loges ont des bibliothèques, des collections voire des cabinets, on comprend leur familiarité avec la culture visuelle, la place qu'elle accorde aux artistes en leur sein, qui la plupart du temps échappent au statut ingrat de « frère à talent », pour occuper des charges importantes au sein des ateliers, y compris les plus prestigieux. D'ambitieux projets éditoriaux et iconographiques comme *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* ont été soutenus activement par les francs-maçons, qui en retour bénéficient d'une image flatteuse[15]. On a souvent insisté sur l'importance de la Royal Society et son inspiration newtonienne dans l'origine de la Grande Loge de Londres, mais on oublie parfois que les *antiquarians* sont tout aussi actifs aux origines de l'ordre. Cela vaut dans les îles Britanniques mais aussi en France, à Paris comme en province dans le sillage du *Discours* de Ramsay (1736–1737), et l'on comprend ainsi mieux la satisfaction d'un académicien et maçon distingué comme le comte de Tressan.

Les membres des académies d'art et des écoles de dessin ont donc pu nouer des relations fortes avec le tissu maçonnique et entretenir avec les loges des relations particulièrement fructueuses. En loge, ils peuvent non seulement dessiner et travailler sur des morceaux d'architecture, mais ils découvrent aussi un vaste éventail de réjouissances que les académies offrent peu : des agapes fraternelles aux bals, en passant par les parties de chasse et la pratique amateur du théâtre de société et de la musique. C'est le sens du trumeau *Voilà mes plaisirs !*

---

14 Gauthier de Brécy vicomte, *Mémoires véridiques et ingénues de la vie privée, morale et politique d'un homme de bien*, Paris 1834, p. 116–118.

15 « Dissertation générale sur plusieurs sectes mystiques modernes » dans Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde, Représentées d'après des figures dessinées de la main de Bernard Picart, e&c., tome quatrième, qui comprend les Anglicans, les Quaquers, les Anabaptistes, e&c., Amsterdam, chez J. F. Bernard, MDCCXXXVI, p. 226 et suivantes. La gravure qui l'accompagne et montre des francs-maçons au travail a été reproduite tout au long du XVIII[e] siècle et s'est imposée comme l'une des illustrations emblématiques de l'Art Royal. Sur cet ouvrage capital, voir Lynn Hunt, Margaret C. Jacob et Wijnand Mijnhardt (ed.), *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles 2010 ; Id. (ed.), *The Book that Changed Europe: Picart and Bernard's Religious Ceremonies of the World*, Cambridge 2010 (trad. en français en 2015, Genève « Modus vivendi »).

dont on connaît de nombreuses copies à Paris comme en province, notamment à Bordeaux[16]. Plus globalement, la Franc-maçonnerie se définit elle-même au XVIII^e siècle comme l'Art royal, et si elle tient les arts mécaniques à distance par peur de voir les élites sociales se détourner du temple, elle cultive ostensiblement une pratique amateur des arts libéraux.

Son succès est indéniable, tant sur le plan quantitatif que le qualitatif, mais elle n'étouffe pas pour autant les autres formes de sociabilité et notamment les formes académiques. À Bordeaux comme à Paris, les musées dont cet ouvrage montre l'importance pour la diffusion de la pratique du dessin, ont résolument montré leur intérêt pour l'enseignement des arts et du dessin. Ils ne sont pas les seuls. À Lille, qui ne compte pas d'académie des sciences, lettres et arts, les frères de la loge des *Amis Réunis* décident de pallier ce manque en créant le collège des Philathètes[17]. L'un de leurs fondateurs et principaux dirigeants, Armand Gaborria, est aussi à l'aise comme rédacteur de statuts, que comme dessinateur, imprimeur et directeur de manufacture de porcelaine[18].

On le voit à travers la Franc-maçonnerie comme carrefour de sociabilité, la sociologie des ateliers voire la simple identification de leurs membres ont progressivement fait place parmi les chercheurs à une étude des pratiques, qu'elles soient strictement maçonniques et concentrées dans l'espace-temps de l'assemblée fraternelle, ou qu'elles réunissent frères et sœurs hors du temple, dans le monde profane mais entre « amis choisis ». Cette approche renouvelée de la sociabilité déborde aujourd'hui largement le champ maçonnique comme on l'observe dans un projet parfaitement contemporain d'ACA-RES, le projet européen H2020 DIGIT.EN.S animé par des spécialistes de la civilisation britannique au XVIII^e siècle[19]. Leurs travaux multiplient les comparaisons de part et d'autre de La Manche et sont particulièrement sensibles aux approches pluridisciplinaires. C'est dans cette perspective que ses membres se sont intéressés tout particulièrement aux espaces où la sociabilité s'exprime, du jardin particulier à la salle de billard, de la salle de lecture à la bibliothèque[20]. La sociabilité du XVIII^e siècle multiplie les lieux et les temps de convivialité, sans lesquels il lui est désormais difficile de rester attractive auprès de membres ou de futurs adhérents que la variété de l'offre rend plus exigeants. Mais elle transcende aussi l'opposition apparente entre espace privé et espace public. En effet, si la recherche

16 Un exemplaire a été présenté lors de l'exposition « Franc-maçonnerie » à la Bibliothèque nationale de France en 2016.

17 Pierre-Yves Beaurepaire, « "Une école pour les sciences". Le collège des Philalèthes et la tentation académique des élites maçonniques lilloises à la fin de l'Ancien Régime », dans *Revue du Nord* 332, t. 81, 1999, études sur *Les élites dans la France du Nord (XV^e–XX^e siècle). Composition, pouvoirs et éthique sociale* réunies par Philippe Guignet, Guignet, p. 723–744.

18 Pierre-Yves Beaurepaire, « Du Nord au Midi, vingt ans après. Vie et récits maçonniques d'Armand Gaborria, fondateur du collège des Philalètes de Lille », dans *Revue du Nord* 431, 2019/3, p. 517–532.

19 *Digital Encyclopedia of British Sociability in the Long Eighteenth Century*, URL : https://www.univ-brest.fr/digitens/ [dernier accès : 18.02.2023].

20 Valérie Capdeville et Kimberley Page-Jones (éd.), *Sociabilités & Espaces en Europe et dans les colonies (XVIII^e-XIX^e siècles). Pratiques, identités et réseaux*, Montréal 2023.

de l'entre-soi est toujours recherchée, nombre de formes de sociabilité manifestent leur existence et les valeurs qu'elles défendent dans l'espace public afin de convaincre l'opinion et les autorités de leur respectabilité et de leur utilité publique. Des souscriptions sont lancées dans l'espace public, qui se trouve parfois investi le temps d'une procession, d'une célébration collective ou d'un concert public. La plupart donnent lieu non seulement à des relations dans la sphère imprimée, mais aussi à l'impression de gravures ou à la frappe de médailles commémoratives. Lorsque académiciens et artistes peuvent non seulement exposer leurs œuvres, mais faire visiter leurs ateliers comme leurs collections, on a ici aussi un exemple de perspectives prometteuses que l'attention à l'espace de production mais aussi de réception et de communication peut offrir. Les sources existent pour le faire, qu'il s'agisse de correspondances particulières ou d'ego-documents, qu'elles émanent des artistes eux-mêmes, de ceux qui les forment ou de leurs visiteurs. Une approche transnationale attentive aux circulations et aux mobilités européennes prend ici tout son sens et montre l'importance de la culture graphique, visuelle et artistique pour les contemporains. Deux exemples familiers des historiens de la culture et des arts au XVIII[e] siècle, parmi de nombreux autres possibles, en témoignent.

Dans un travail déjà ancien, Michel Espagne a insisté sur la capacité de la maison du graveur Johann-Georg Wille à être un espace d'intermédiation culturelle – y compris du point de vue de la culture matérielle et alimentaire – pour les étudiants venus de la Baltique se former dans l'atelier du maître[21]. Depuis lors, croiser leurs mentions dans son *Journal, ses Mémoires* et sa correspondance[22] avec les sources issues des formes de sociabilité auxquelles ils appartiennent permet de comprendre que les correspondances consulaires, les ressources de la Maçonnerie – demandes de certificats d'affiliation – et les relations d'amitié et d'affaires avec des collectionneurs sont le plus souvent articulées en un dispositif global de préparation et de gestion des mobilités[23]. Quant à des républicains des lettres établis en province, comme Jean-François Séguier et Esprit Calvet[24], leurs collections font non seulement une large place aux antiquités et aux dessins, mais par leur correspondance et les visiteurs qu'ils accueillent – les carnets de Séguier sont célèbres – ils offrent eux aussi à la fois des ressources, des supports et une expertise aussi bien aux voyageurs curieux qu'aux étudiants et aux académiciens confirmés, comme on le voit dans la correspondance de Séguier[25].

21 Michel Espagne et Michael Werner, « La correspondance de Jean-Georges Wille. Un projet d'édition », dans *Francia* 17/2, 1990, p. 173–80.

22 *Mémoires et Journal de J.-G. Wille graveur du roi publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibliothèque impériale par G. Duplessis*, Paris 1857, préface de Jules et Edmond Goncourt, tomes I et II. Johann Georg Wille, *Briefwechsel*, éd. par Elisabeth Decultot, Michel Espagne et Michael Werner, Tübingen 1999.

23 Élisabeth Décultot, Michel Espagne et François-René Martin (éd.), *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIII[e] siècle*, Paris 2009.

24 Laurence W. B. Brockliss, *Calvet's web: Enlightenment and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France*, Oxford, New York 2002.

25 August Fryderyk Moszynski, *Journal de voyage, I La France (1784–1785)*, Paris 2010 ; Emmanuelle

Bien évidemment, il faut faire la part de la sociabilité de l'individu et de l'initiative collective, mais reconnaissons que dans les cas qui précèdent, les deux dynamiques s'entrecroisent.

L'extraordinaire succès de l'histoire naturelle au XVIII[e] siècle et notamment de la botanique renforce encore cette culture visuelle et artistique alors qu'on pourrait croire à tort qu'elle l'affaiblit, lorsqu'on note que certains collectionneurs délaissent leurs cabinets de médailles pour leurs herbiers et leurs coquilles. Elle crée des formes de sociabilité spécifique, mais aussi enrichit l'offre et les lieux de sociabilité de nouveaux espaces de partage : jardins, herbiers, collections que l'on fait visiter, conférences que l'on donne[26].

Significativement, à côté des amateurs et des collectionneurs, des intermédiaires culturels fonctionnels comme les consuls sont particulièrement actifs dans les ports et participent intensément à l'animation de cette sociabilité, comme à la faire dialoguer par-delà les frontières. Ainsi à Marseille, où l'Académie de peinture et de sculpture a fait l'objet d'une belle exposition en 2016[27], il faut prendre en compte la surface positionnelle et l'engagement particulièrement actif dans la sociabilité urbaine du lieutenant-général civil de la sénéchaussée, Guillaume de Paul, à la fois membre de la fameuse et cosmopolite loge maçonnique de la Chambre de commerce de Marseille : *Saint-Jean d'Écosse*, membre des académies des sciences, lettres et arts de Marseille et d'Arras, du Musée de Paris, collectionneur et philanthrope, mais aussi une figure comme Jean-Jacques Kick, grand négociant originaire de Saint-Gall – et futur régent de la Banque de France –, consul de l'Empire et de Toscane, membre de la même loge, et collectionneur lui aussi[28]. À eux deux, ils illustrent à la fois la richesse de la sociabilité urbaine au XVIII[e] siècle, mais aussi l'importance qu'y tiennent les arts pratiqués en amateurs et en collectionneurs.

Cette perspective d'ouverture a fait d'emblée l'originalité du programme ACA-RES en permettant d'articuler académies d'art et écoles de dessin avec leur environnement : « Le programme ACA-RES, Les Académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle, a pour objectif de restituer les liens personnels et institutionnels qui construisent et animent ces établissements, en considérant à la fois leur « entre-soi » artistique, mais également leurs connexions avec d'autres cercles de sociabilité, notamment littéraires et/ou scientifiques (académies des sciences et belles-lettres, sociétés badines ou savantes,

Chapron, *L'Europe à Nîmes : les carnets de Jean-François Séguier (1732–1783)*, Avignon 2008 ; *Jean-François Séguier. Un Nîmois dans l'Europe des Lumières*, éd. par Gabriel Audisio et François Pugnière, actes, Nîmes, 2003, Aix-en-Provence 2005.

26 Pierre-Yves Beaurepaire, *Le Monde des Lumières. Voyager, Explorer, Collectionner*, Paris 2019.

27 *Marseille au XVIII[e] siècle : les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753–1793*, éd. par Luc Georget, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016.

28 *Guillaume de Paul : 1738–1793 : un collectionneur marseillais au Siècle des lumières*, éd. par Anne Jouve, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-arts de Marseille, Marseille 1994 ; Pierre-Yves Beaurepaire, « Saint-Jean d'Ecosse de Marseille », dans *Cahiers de la Méditerranée* 72, 2006, p. 61–95.

écoles militaires ou des Ponts et Chaussées, etc.). Il s'agit ainsi de mieux comprendre la place et l'action réticulaire des académies et des écoles d'art dans un large XVIII[e] siècle ». En la rappelant au terme de cet ouvrage, elle nous invite à poursuivre la recherche dans l'interdisciplinarité et la variation des échelles d'analyse.

Frontispice page 334 : Nicolas-Antoine Taunay, *Entrée de la baie et de la ville de Rio depuis la terrasse du couvent de Saint-Antoine en 1816*, 1816, huile sur toile, 45 × 57 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (détail)

Notices historiques des académies d'art

Flore César, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

Sont ici regroupées les notices historiques des institutions artistiques composant notre corpus, classées par ordre alphabétique des villes. Elles visent à donner les informations essentielles sur la date des fondations, ainsi qu'une analyse critique de leur place et de leur rayonnement en France.

Nous mentionnons par ailleurs la documentation utilisée :

- ce qui est désigné comme « **Enquête d'archives** » renvoie à la recherche exhaustive effectuée par le programme ACA-RES auprès de cent-soixante-dix centres d'archives en France (Archives nationales, archives départementales, municipales, fonds anciens des bibliothèques et des académies).
- « **Nakalona** » désigne les documents qui ont été numérisés, indexés et qui sont donc disponibles en ligne à l'adresse : https://acares-archives.nakalona.fr/.
- la mention « **Bibliothèque numérique** » renvoie à des articles et ouvrages numérisés disponibles en ligne sur le site internet du projet à l'adresse : https://acares.hypotheses.org.
- les « **Brefs historiques** », également accessibles en ligne, font référence aux trente notices monographiques retraçant les étapes et précisant les objectifs et les acteurs les plus importants des institutions. Ils sont accompagnés d'un état des sources et de la bibliographie.
- l'indication « **Lahalle** » permet de savoir si l'institution est traitée dans l'ouvrage de synthèse *Les écoles de dessin au XVIII^e^ siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques* (Rennes 2006) déposé dans la Bibliothèque numérique d'ACA-RES.

Ainsi, l'intention est de proposer au lecteur un panorama complet de l'histoire des institutions artistiques en France au XVIII^e^ siècle, jusqu'à la création des Écoles centrales qui prennent en général le relais en 1795.

Flore César, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Notices historiques des académies d'art », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 353–368, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18990

Abbeville
Lahalle fait mention de la création d'une école de dessin à Abbeville en 1766. Une école gratuite ouvre en 1821, sous l'égide du graveur Masquelier.
(Lahalle)

Agen
À Agen est fondée en 1676 une Société académique des sciences, belles-lettres et arts. Il faut attendre l'année 1794 pour qu'une école gratuite de dessin soit créée. Les membres de la Société académique composent le jury des prix qui y sont décernés aux élèves les plus méritants. Elle est sans doute intégrée à l'École centrale d'Agen le 25 juin 1795, avant fermeture le 21 novembre 1796.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique)

Aix-en-Provence
Dès 1765, une école de dessin est créée à la suite du legs du duc de Villars, gouverneur de Provence. Elle n'est alors réservée qu'aux élèves du collège Bourbon, avant de s'ouvrir progressivement à tous les citoyens. Elle est associée en 1774 à une école de sculpture. Le peintre Aune et le sculpteur Jean-Pancrace Chastel assurent alors les enseignements. L'école s'insère par la suite dans un programme éducatif plus large comprenant une bibliothèque publique, un cabinet des médailles, un jardin des plantes, une école de mathématiques et de physique. En 1785, Jean-Antoine Constantin est nommé professeur de dessin, tandis que Jean-Hippolyte-Gaspard Chastel en devient directeur dès 1788. Lors de la Révolution, l'enseignement est maintenu, et parallèlement, une classe dessin est ouverte à l'École centrale entre 1798 et 1802. Les cours deviennent alors payants jusqu'en 1806, date à laquelle la municipalité alloue un traitement annuel au professeur.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Amiens
Le projet de création d'une école gratuite de dessin et des arts est présenté dès 1752 à la municipalité d'Amiens par l'artiste Jacques Sellier. L'établissement est fondé en 1758 en tant qu'École des Arts et Sellier en est nommé directeur. Des prix sont distribués chaque année et, à partir de 1780, des expositions sont organisées. L'école propose en outre un enseignement en matière de commerce, dont l'accès est payant. Pendant la Révolution française, une classe de dessin est créée, bien que l'école semble se maintenir jusqu'à la mort de Sellier en 1808. En parallèle, une école communale de dessin est instituée en 1804.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Angers

Une première académie de dessin est ouverte en 1769 sous l'impulsion de Marie-Louis-Claude Coulet de Beauregard, formé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et de son frère. L'école vise à former les fabricants d'indiennes et les « ouvriers d'architecture ». Elle est soutenue par la ville jusqu'en 1773, date à laquelle elle est privatisée. Dès 1796, l'École centrale offre des enseignements de dessin, donnés par la suite au Lycée. En 1804, un cours public de dessin est donné par le conservateur du musée des beaux-arts nouvellement créé.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Annecy

Une école gratuite de dessin est ouverte en 1792 par le département, suite à la pétition d'Ennemond Gavaudan qui la qualifie lui-même « d'académie de dessin ». L'école, qui prévoit l'enseignement de la figure, de la fleur, de l'ornement et du paysage, est mixte. Gavaudan est nommé professeur, avant d'être remplacé par le citoyen Monneret. L'école poursuit son activité au collège au moins jusqu'en 1796.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Arras

Un projet de création d'école gratuite de dessin est formulé dès 1710. C'est en 1770 qu'une école gratuite de dessin ouvre sous l'impulsion d'Étienne Adrien Havel, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'activité de l'école semble se poursuivre jusqu'en 1800, date à laquelle l'enseignement est réorganisé et confié au citoyen François-Joseph Peuvrel, de l'Académie royale de Paris.
(Enquête d'archives ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Auch

Une première école de dessin est créée en 1781 sous l'impulsion des peintres Lartet et Lagarde, du sculpteur Garnier et de l'architecte Chaubard, ancien élève de l'Académie de Toulouse, avec le soutien d'amateurs comme l'archevêque d'Apchon, monsieur de Vergennes et le marquis d'Orbessan. Elle a pour objectif de former aux arts de la « maçonnerie, charpente, menuiserie, plâtrerie, serrurerie et arts indispensables à la société ». L'école, érigée au rang d'École royale de la ville d'Auch en 1785, s'appuie sur le modèle de celle de Paris, tout en étant liée à l'Académie toulousaine et à celle de Marseille. Elle reste en activité jusqu'en 1791 ; l'enseignement du dessin est alors prolongé en 1795 à l'École centrale. En 1817, une école communale ouvre ses portes, toujours sous la direction du peintre Lartet.
(Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Bayonne
En 1778, la création d'une école de dessin est défendue par le peintre Pierre Laglaire, ancien élève de l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse, soutenu par son réseau toulousain, bordelais, bayonnais et poitevin en la personne de François Aujollet Pagès, directeur de l'école de dessin de Poitiers. La municipalité demande à ce que l'école soit affiliée à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. En 1779 est alors créée l'école académique gratuite de dessin, placée sous l'autorité de la ville tout comme de celle de l'Académie. Cependant, elle doit faire face à des difficultés financières et se voit alors contrainte de fermer ses portes en 1784.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Beaune
En 1784, l'école de dessin et de sculpture de Beaune ouvre ses portes grâce au sculpteur Jean-Louis Bonnet. Ce dernier en finance totalement le fonctionnement. La ville loue un local dans le collège et ce n'est qu'en 1803 qu'elle lui en accorde la gratuité.
(Enquête d'archives ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Beauvais
Une première école de dessin est annexée à la manufacture royale de tapisserie sous l'impulsion de son directeur Philippe Béhagle vers 1684. Un certain Lepage en est nommé directeur. L'école n'est rétablie qu'en 1750 par Jean-Baptiste Oudry, et autorisée par Louis XV. Si l'école est d'abord destinée aux apprentis tapissiers, une classe d'ouvriers externes, dont l'accès est gratuit, est ouverte dès 1750 aux jeunes gens de la ville, en vue de les instruire aux principes des arts. L'école ne dépend que des financements royaux. Une classe de dessin est reconduite après la Révolution française à l'École centrale.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Bergues
Une Académie de dessin et de peinture est fondée en décembre 1790 par Jacques de Lorge, membre de l'Académie de peinture de Marseille où il avait été formé, et associé libre de l'Académie de Saint-Luc. C'est en tant qu'architecte et « peintre breveté de l'Empereur, de la Reine et de la Nation » que la municipalité lui confie la direction de l'école publique de dessin, fondée en 1791. En 1797, François Remacle de Fraeye en reprend la direction, chargé comme son prédécesseur de la conservation des tableaux du Muséum présentés dans les classes de l'école des enfants pauvres.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Besançon
Une première école est formée par le sculpteur Philippe Boiston entre 1756 et 1761 à la suite de la demande de l'Intendant de Boynes. En 1771, les artistes Luc Breton et Melchior

Wyrsch présentent à la ville un nouveau projet de création d'une école gratuite de peinture et de sculpture. En 1773, la municipalité décide de financer la création d'un tel établissement, qui comprenait une classe ouverte aux amateurs. L'école est officieusement appelée académie de peinture et de sculpture, mais en 1777, le parlement comtois refuse d'enregistrer la déclaration royale relative à la nomination d'Angiviller, une situation empêchant toute filiation avec l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Besançon revendique toutefois le patronage de l'école. Un cours d'architecture est proposé dès 1781, et en 1784 Wyrsch est remplacé par Le Noir, peintre du roi. L'école ferme en 1792, à l'exception du cours de dessin du peintre Fraichot, maintenu jusqu'à la création de l'École centrale.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Blois
Une école de dessin est ouverte en mars 1791 par le sieur Villequin, peintre élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris.
(Enquête d'archives)

Bordeaux
Une première école académique de dessin est fondée en 1676 mais cesse son activité en 1692. L'École gratuite de dessin est ouverte en 1744 sous l'impulsion du peintre Nicolas Le Roy de Bazemont, originaire du Portugal. Il est remplacé à la direction de l'école en 1766 par Jean Jacques Leupold, peintre ordinaire de la ville. En 1779, l'académie reçoit ses lettres patentes et devient l'Académie de peinture, sculpture et architecture navale. Une école de dessin, importante par le nombre de ses élèves et de professeurs, y est affiliée, et ce jusqu'à sa fermeture en 1793. Des cours de dessin sont donnés à l'École centrale puis une nouvelle école est créée par Pierre Lacour.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Boulogne-sur-Mer
Une école gratuite de dessin est ouverte en 1793 après délibération du conseil municipal, sous l'impulsion du peintre Jean-Joseph Ricq.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Calais
Une école de dessin est ouverte à Calais en 1782 selon Lahalle.
(Lahalle)

Cambrai
Une école de dessin gratuite ouvre à Cambrai en 1781, à la demande du peintre Antoine Saint-Aubert, ancien élève à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle continue

d'exercer pendant la Révolution française sous la direction de son fils. Après plusieurs réorganisations, elle est intitulée en 1802 « école académique de dessin de Cambrai ».
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Lahalle)

Carcassonne

Aucun enseignement gratuit de dessin n'est donné dans cette ville avant l'ouverture de l'École centrale le 1er brumaire de l'an V (22 octobre 1796). La classe de dessin est dirigée par le peintre Jacques Gamelin, formé à Toulouse et à Paris, installé à Rome entre 1765 et 1774, puis nommé professeur à la Société des Beaux-Arts de Montpellier entre 1780 et 1783.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona)

Châlons

Une première école gratuite de dessin ouvre à Châlons en 1755 grâce à Jean-Baptiste Varin, graveur sur métaux. La ville finance à partir de 1774 les appointements d'un maître de dessin, le peintre Baillet, membre de l'Académie de Saint-Luc, nommé grâce à son ancien maître Doyen, premier peintre du roi. En 1777, la ville lui accorde un logement en échange de ses services. Faisant face à des difficultés d'ordre financier, l'école disparaît et des cours de dessin sont donnés par Baillet à l'École centrale.
(Enquête d'archives ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Chambéry

La ville, située hors du royaume de France jusqu'en 1792, compte une première école royale de dessin fondée en 1777 par le roi Victor-Amédée III de Savoie. L'objectif est de compléter la formation des élèves officiers de la section topographie de la Légion des campements. La municipalité demande la même année l'ouverture d'une autre école publique de dessin pour les artisans et leurs enfants. Le peintre Louis Gringet, dessinateur de fabrique à Lyon, est chargé de l'enseignement dans les deux institutions. Après la Révolution française, son cours est reconduit à l'École centrale du Mont-Blanc, puis à l'école communale et enfin au Collège royal.
(Enquête d'archives ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Chantilly

L'école gratuite de dessin de Chantilly ouvre en 1787 grâce au prince de Condé qui en donne la direction à Jean-François Perdrix, membre de l'Académie de Saint-Luc. Elle se donne pour objectif de former tant des peintres que des ouvriers destinés à travailler dans la manufacture de la ville. Le prince choisit lui-même les élèves et distribue les prix annuellement. Elle ferme ses portes en 1793.
(Enquêtes d'archives)

Châtellerault
L'école de dessin de Châtellerault est créée en 1786 grâce à l'intendant et à la ville après la demande du sculpteur Buisson. L'accès à l'école est payant. Aujollet Pagès, directeur de l'école royale de dessin de Poitiers, conseille les échevins concernant les modalités d'enseignement. Malgré l'appui de d'Angiviller, la jeune école n'obtient pas l'affiliation à l'Académie parisienne.
(Nakalona ; Lahalle)

Dijon
Une première école de dessin est créée en 1727 sous l'impulsion du peintre Jacques-Philippe Gilquin. En 1766, François Devosges fonde une nouvelle institution, l'École royale gratuite de dessin, soutenue par les États de Bourgogne, ainsi que par le prince de Condé et l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de la ville. Outre les récompenses annuelles, un prix est fondé en 1776, unique en France, visant à financer un séjour à Rome pour le lauréat. L'École gratuite de dessin, peinture et sculpture de Dijon est un modèle sur le plan pédagogique et elle affirme en France l'importance de son réseau de sociabilités. Elle est intégrée à l'École centrale lors de la Révolution française.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Dôle
L'école de dessin de Dôle ouvre ses portes en 1779 grâce à un ancien élève de Pigalle, Claude-François Attiret, qui avait séjourné à Rome et appartenait à la confrérie de Saint-Luc. L'école est réouverte en 1792 par son élève Dubuisson.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Douai
L'école gratuite de dessin de Douai est fondée en 1769. L'enseignement est assuré par le sculpteur Charles Pierre Wacheux, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Celui-ci est destitué de ses fonctions quatre ans plus tard et remplacé par son propre élève Charles Caullet, peintre. Un concours, organisé annuellement, donne lieu à la distribution de médailles. Les enseignements perdurent pendant la Révolution française : l'école s'intitule « académie de dessin et de modelure » en 1791, puis intègre en 1800 les « écoles de Dessin, d'Architecture et d'Écriture » de la ville.
(Enquête d'archives ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Dunkerque
Si le projet de création d'une « académie de peinture » est soumis à la ville en 1768 par le peintre Nicolas Truit formé à l'Académie royale de peinture et de sculpture, il reste sans suite pour des raisons financières, la municipalité préférant financer l'école d'architecture. Toutefois, Truit renonce à ses appointements et demande l'attribution d'une salle

pour offrir gratuitement aux enfants de la ville des cours de dessin et d'histoire de l'art. L'école de dessin et de peinture de Dunkerque est ainsi créée en 1769. Sur le modèle des écoles de Bruges et d'Anvers, des souscriptions sont ouvertes pour financer l'établissement. En 1779, elle s'intitule « École gratuite de dessin et de peinture ». Des cours sont donnés notamment aux marins qui n'ont pas appris le dessin à l'École hydrographique de la ville. Un établissement destiné aux amateurs apparaît en 1801, ce qui pourrait expliquer la fermeture de l'école de dessin entre 1805 et 1806.
(Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Grenoble

La première « École publique de Dessein » de Grenoble ouvre ses portes en 1763, sous l'impulsion du peintre Jacques-André Treillard, formé à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Outre les artistes et les artisans, des militaires sont présents aux cours. En 1785, elle devient École académique de dessin. Après le départ de Treillard en 1792, l'école a du mal à subsister malgré les efforts de son successeur Pierre-Alexandre Parisot. Ce n'est qu'en 1796 que des cours de dessin sont à nouveau prodigués par Louis-Joseph Jay à l'École centrale de l'Isère, directeur très impliqué dans l'enrichissement des collections.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Langres

Une école publique gratuite de dessin est créée à Langres en 1782, le peintre Chardenal y est nommé professeur jusqu'à la Révolution française. Le peintre Berger le remplace avant de rejoindre Cambrai en 1794, date à laquelle le peintre Jean-Baptiste-Dominique Morlot est nommé directeur jusqu'en 1821.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Laon

Une école gratuite de dessin est ouverte à Laon en 1780 ; elle semble ne pas avoir subsisté.
(Lahalle)

La Rochelle

Un premier projet de fondation d'école de dessin est soumis à la ville en 1767 par la Société d'Amateurs pour l'encouragement des arts. Cette école ne fonctionne que quelques mois. Le peintre Laglaire, ancien directeur de l'école de Bayonne, propose la création d'une nouvelle école après 1783, qui semble, elle aussi, ne pas aboutir.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Le Mans
Agnès Lahalle signale une école de dessin fondée en 1759. Les archives départementales repèrent des documents pour l'année 1793, avec comme professeur de dessin le citoyen Lorcet.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Le Puy
Une première école semble avoir été ouverte en 1788. Lahalle signale une classe de dessin à l'École centrale de la ville après 1793.
(Lahalle)

Lille
L'école gratuite de dessin de Lille est ouverte en 1755 sous l'impulsion du peintre Jean-Baptiste-Joseph Le Tellier à destination des artisans et des artistes. L'enseignement s'enrichit en 1760 d'un cours d'architecture et, en 1762, d'un cours de mathématiques. Des expositions annuelles sont organisées (bisanuelles à partir de 1789). Une Académie des Arts est fondée en 1775. Après la Révolution française, les cours de dessin et d'architecture sont assurés au sein des Écoles centrales jusqu'à leur suppression en 1803. Ces enseignements perdurent à partir de 1806 dans une école académique, créée par la ville.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Limoges
L'enseignement du dessin à Limoges n'est institutionnalisé qu'avec la création de l'École centrale en 1797. En 1802, la Société d'agriculture, des sciences et des arts de la Haute-Vienne propose un cours gratuit de dessin aux ouvriers en formation.
(Enquête d'archives)

Lorient
Des cours de dessin sont donnés par le peintre Déduit dès 1765. La municipalité et les États lui accordent des financements en 1768, à la condition que l'école soit partiellement gratuite. L'école rencontre des difficultés financières à la suite de la fermeture de la Compagnie des Indes en 1769. Elle ferme ses portes en 1771, la ville cessant de verser l'indemnité au professeur. En 1779, Déduit dépose une requête auprès des États afin de rétablir l'école, cependant, sa demande est renvoyée.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Lyon
Une première école académique est ouverte en 1676 mais disparaît à une date inconnue. Dès 1750, le projet d'une école de dessin fait l'objet de débats, jusqu'à l'ouverture de ses portes en 1757. Elle est dirigée jusqu'en 1762 par Jean-Charles Frontier, lauréat d'un premier Prix de Rome, et Donat Nonnotte, formé à l'Académie royale de peinture et de

sculpture, peintre du roi et peintre ordinaire de la ville depuis 1749. Ce dernier démissionne lorsqu'est créée, en 1780, l'école royale gratuite de dessin pour le progrès des arts et celui des manufactures de la ville de Lyon. En 1793, des cours de dessin sont donnés à l'École centrale, avant qu'une nouvelle école ne soit créée en 1795. En 1807, elle est transformée en école des beaux-arts.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Mâcon
Placée sous la protection du prince de Condé, l'école gratuite de dessin de Mâcon est inaugurée en 1785. Elle est seulement destinée à la formation des artisans et des ouvriers. Elle repose sur le modèle de l'école de dessin de Jean-Jacques Bachelier. Il participe d'ailleurs à son organisation : d'une part, il supervise le recrutement du directeur Pascal-Jean Lénot, et son adjoint François Baillot, formé à l'école de dessin de Lyon ; d'autre part, il se charge de l'envoi du matériel d'étude destiné aux élèves. En 1793, l'école s'intitule « Académie des Arts » et poursuit son enseignement tout au long du XIX^{e} siècle.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Marseille
L'histoire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille fondée en 1753 est marquée par la difficile obtention de ses lettres patentes, finalement acquises le 18 février 1780. Que ce soit par la direction assurée par le peintre académicien Dandré Bardon, par le prestige de son corps d'amateurs, la densité de son réseau en France et à l'étranger, ou par la qualité de plusieurs de ses élèves, cette institution apparaît comme une des plus importantes en France.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Metz
Sous l'Ancien Régime, l'enseignement de l'art est assuré par des maîtres particuliers, et un cours de dessin est prodigué à l'école royale d'artillerie. En 1796, des leçons de dessin sont données à l'École centrale, et ce n'est qu'à partir de 1814 qu'une véritable école gratuite de dessin est établie à Metz.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona)

Montpellier
En 1649 et 1749, plusieurs académies et écoles voient le jour à Montpellier. La plus importante est toutefois fondée en 1779 sous l'impulsion du marchand d'art Abraham Fontanel qui associe à la nouvelle Société des beaux arts une école de dessin. Elle n'obtient pas de lettres patentes. L'enseignement s'appuie sur le modèle des écoles marseillaise et toulousaine. En 1787, l'école fusionne avec l'École des ponts et chaussées, et ce jusqu'à la Révolution française. Des cours de dessin sont ensuite dispensés à l'École

centrale entre 1795 et 1802. Enfin, une école municipale de dessin est créée en 1806.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Nancy
Alors placée sous la couronne du duché de Lorraine, Nancy accueille à partir de 1702 une Académie de peinture et de sculpture créée par Léopold Ier et dirigée par son peintre ordinaire Claude Charles. Vers 1750, Stanislas Leszczynski établit à Nancy une école gratuite de dessin et d'architecture qui aurait été conservée lors de l'annexion au royaume de France en 1766, au même titre que l'Académie. L'institution disparaît sous la Révolution française ; des cours de dessin, de peinture et de sculpture sont par la suite organisés au sein du musée.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Lahalle)

Nantes
Grâce aux États de Bretagne et sous l'impulsion de la Société d'agriculture, du commerce et des art, l'école gratuite de dessin de Nantes est créée en 1757, en même temps que celle de Rennes. Jacques Auguste Volaire fils assure l'enseignement jusqu'en 1772, date à laquelle l'école ferme ses portes. Elle est rétablie en 1776 grâce à Vattier et perdure jusqu'en 1796. Des cours de dessin sont alors donnés à l'École centrale et, en 1805, une nouvelle école gérée par la ville est ouverte.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Nîmes
Une école gratuite de dessin est créée par les consuls de Nîmes en 1780, à la demande de plusieurs artistes, dont Dominique-Joseph Vanderburch qui enseigne à l'école de dessin de Montpellier. Entre 1796 et 1802, un cours de dessin est prodigué à l'École centrale du département.
(Enquête d'archives ; Nakalona)

Niort
Si la création d'une école gratuite de dessin est proposée en 1773 sur le modèle de celle de Poitiers, les multiples missives d'Aujollet-Pagès auprès du comte d'Angiviller et de Jean-Baptiste Pierre en vue d'une ouverture prochaine ne sont pas entendues. Des cours de dessin sont donnés en 1798 à l'École centrale, et une école gratuite de dessin est ouverte en 1804.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Lahalle)

Orléans
Le projet de création d'une école gratuite de dessin est soumis à la municipalité en 1786, à l'initiative d'amateurs parmi lesquels Thomas Aignan Desfriches, élève à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et le comte de Bizemont. Ils fondent la Société de

l'École académique de peinture, sculpture, architecture et autres arts dépendants du dessin, dirigée par Jean Bardin, et affiliée à l'académie parisienne. En 1793, elle est remplacée par « l'École gratuite de peinture, sculpture, architecture et autres arts dépendans du dessin », intégrée par la suite à l'École centrale. Une « École municipale de dessin et autres arts en dépendans » ouvre ses portes en 1804.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Pau
Un premier projet de création d'une école de dessin est évoqué en 1765 ; il aboutit en 1779 avec la proposition du dessinateur et graveur Jean-Baptiste Dumont, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Rattachée à l'académie toulousaine, elle est partiellement gratuite. Sous la Révolution française, les cours de dessin sont continués à l'École centrale ; ensuite, une école de dessin municipale prend le relais.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Perpignan
Les premiers cours de dessin publics sont dispensés à l'École centrale. Une école de dessin est par la suite ouverte en 1817.
(Enquête d'archives)

Poitiers
François Aujollet-Pagès, ancien élève de Carle Van Loo, donne des cours gratuits de dessin en 1768. L'école ouvre ses portes sous sa direction en 1771 et, en 1774, elle change de statut et devient l'École royale académique de peinture, architecture, sculpture et arts analogues. Aujollet-Pagès nourrit des liens avec de nombreuses autres écoles en France, comme à Marseille, Reims, Pau et Bayonne. Les cours se poursuivent à l'École centrale, puis à l'École gratuite communale de dessin, de sculpture et d'architecture.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Quimper
Ouverte en même que le premier musée du département, l'école de dessin est fondée en l'an III (1794-1795) grâce à François Valentin, peintre formé à l'Académie de France à Rome. En 1796, elle est intégrée à l'École centrale du Finistère.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Lahalle)

Reims
L'école de dessin est fondée en 1746 sous l'impulsion du lieutenant Lévesque de Pouilly. Ferrand de Monthelon, professeur de l'Académie de Saint-Luc, ancien adjoint à l'Académie royale de peinture et de sculpture est nommé directeur. Il met à disposition des élèves sa collection de plâtres et de dessins, qu'il lègue à la ville en 1752. Les peintres Jean

Robert puis Jean-François Clermont dit Ganif, tous deux issus de l'Académie royale de peinture et de sculpture, se succèdent à la direction. À partir de 1775, l'école obtient le droit d'octroyer des lettres de maîtrise aux élèves. Elle devient entièrement gratuite en 1778. En 1796, l'école conserve son autonomie vis-à-vis de l'École centrale et reste placée sous l'autorité de la ville.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Rennes
L'école publique et gratuite du dessin de Rennes ouvre en 1757, en même temps que celle de Nantes. Elle est dirigée par François Causiez jusqu'en 1779, charge assurée ensuite par son fils. À la Révolution française, les cours de dessin sont reconduits à l'École centrale.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Rodez
Pour Rodez, Lahalle signale que l'école de dessin, créée en 1780, est maintenue dans le collège de la ville après 1793.
(Lahalle)

Rouen
L'école de dessin est fondée en 1740 sous l'égide de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts. Elle est l'une des plus importantes en France et fait figure de modèle en province. Sa direction est assurée jusqu'en 1791 par Jean-Baptiste Descamps, peintre flamand. En 1749, un arrêt du Conseil du roi accorde à l'école le titre d'Académie de dessin et de peinture. En 1769, Descamps produit un mémoire sur les écoles de dessin primé par l'Académie française, succès qui renforce l'attractivité de l'école auprès des élèves étrangers. À la fin du siècle, l'enseignement du dessin à Rouen est prolongé en 1796 à l'École centrale, puis en 1804 à l'école municipale de dessin.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Saint-Étienne
Selon Lahalle, une école de dessin ouvre à Saint-Étienne vers 1766.
(Lahalle)

Saint-Malo
L'école gratuite de dessin est créée en 1759 par les États de Bretagne, sur le modèle de celles de Nantes et Rennes. Roust est chargé de l'enseignement. Elle est supprimée en 1770.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Saint-Omer
L'école gratuite de dessin est fondée en 1767 grâce au sculpteur Hermant, reçu maître à Amsterdam en 1760 et membre de l'Académie de Saint-Luc. Malgré sa dénomination, la gratuité ne s'applique qu'à certains élèves. Le dessin d'après modèle y est enseigné. Pendant la Révolution française, l'école est maintenue.
(Lahalle)

Saint-Quentin
Maurice-Quentin de La Tour, peintre du roi, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, est à l'origine de la création de l'école de dessin destinée à former les artisans et les ouvriers. Inspiré par l'établissement de Bachelier à Paris, il formule son projet en 1778 et obtient des lettres patentes en 1782. De La Tour y enseigne jusqu'en 1784, date à laquelle il est remplacé par Jérôme Preudhomme, ancien prix de Rome. Les cours cessent en 1793, mais l'école est rétablie dix ans plus tard. En 1810, faute d'acquéreurs, les dessins du fonds Maurice-Quentin de La Tour sont donnés à l'école par le frère de l'artiste.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Soissons
Une école de dessin est fondée en 1784. L'enseignement est confié jusqu'en 1796 au peintre Jean-Louis-Joseph Hoyer qui continue d'exercer au sein de l'École centrale de l'Aisne.
(Enquête d'archives ; Lahalle)

Strasbourg
Une première école de dessin ouvre vers 1754-1757 sous l'impulsion d'un maître serrurier, Paul Olivier Tieschinsky. Soutenue par la ville, elle est active jusqu'en 1793. Par ailleurs, la municipalité finance deux autres établissements : une « École des arts et métiers », ouverte en 1760 grâce aux frères Haldenwanger et, à partir de 1783, une école académique de peinture dirigée par le peintre Melling, formé à l'Académie de peinture et de sculpture et prix de Rome. Sous la Révolution française des cours sont dispensés à l'École centrale par le peintre Guérin ; en 1803, celui-ci créé une nouvelle école gratuite de dessin, dont l'activité se poursuit tout au long du XIX^{e} siècle.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Toulon
Au XVII^{e} siècle, plusieurs enseignements du dessin sont dispensés en lien avec l'Arsenal. Lahalle mentionne la création d'une école de dessin municipale en 1786, puis des cours de dessin au sein de l'École centrale.
(Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Toulouse
Au XVII[e] siècle, plusieurs artistes toulousains se mobilisent pour proposer, sans discontinuer, un enseignement du dessin. En 1726, sous la direction de Rivalz, une école publique et gratuite voit le jour. Elle est ensuite placée sous la tutelle de la Société des beaux-arts, créée en 1746 et érigée en 1750 en institution royale. Elle devient alors l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture. Lui est adjointe, en 1782, une école du Génie et des ponts et chaussées. Elle est au centre de l'important maillage d'écoles situées dans la France méridionale, comme à Montpellier, Auch, Pau ou Perpignan. Son autorité, accrue par la tenue d'expositions régulières, lui vaut d'être maintenue et pérennisée après la Révolution française.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Tours
L'école de dessin de Tours est fondée par Charles-Antoine Rougeot en 1778. Trois ans plus tard, elle est érigée en académie royale et devient l'École académique et gratuite de peinture, sculpture, architecture et arts analogues. Celle-ci est directement affiliée à l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui lui envoie plusieurs dessins. L'école est dissoute en 1793, une classe de dessin est toutefois reconduite à l'École centrale.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Troyes
L'école de dessin est fondée en 1773 sur le modèle de celle de Reims. Elle obtient ses lettres patentes, en 1779, enregistrées au parlement en 1781. Elle prend ainsi le titre d'École royale gratuite de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts. Rythmée par la tenue d'expositions, l'école fonctionne jusqu'en 1793 avant d'être intégrée à l'École centrale, puis au Lycée ; elle devient l'École de dessin impériale entre 1804 et 1808, puis l'École gratuite de dessin et d'architecture.
(Enquête d'archives ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

Valenciennes
La fondation de l'Académie de peinture et de sculpture est annoncée par la municipalité en 1783, sur un projet du prévôt Pujol de Mortry, comte de la Grave. Une école de dessin lui est étroitement liée ; elle obtient ses lettres patentes en 1785. En 1792, l'école est fermée pour des raisons financières. Elle rouvre quelques mois plus tard mais doit cesser définitivement son activité en 1794.
(Enquête d'archives ; Brefs historiques ; Nakalona ; Bibliothèque numérique ; Lahalle)

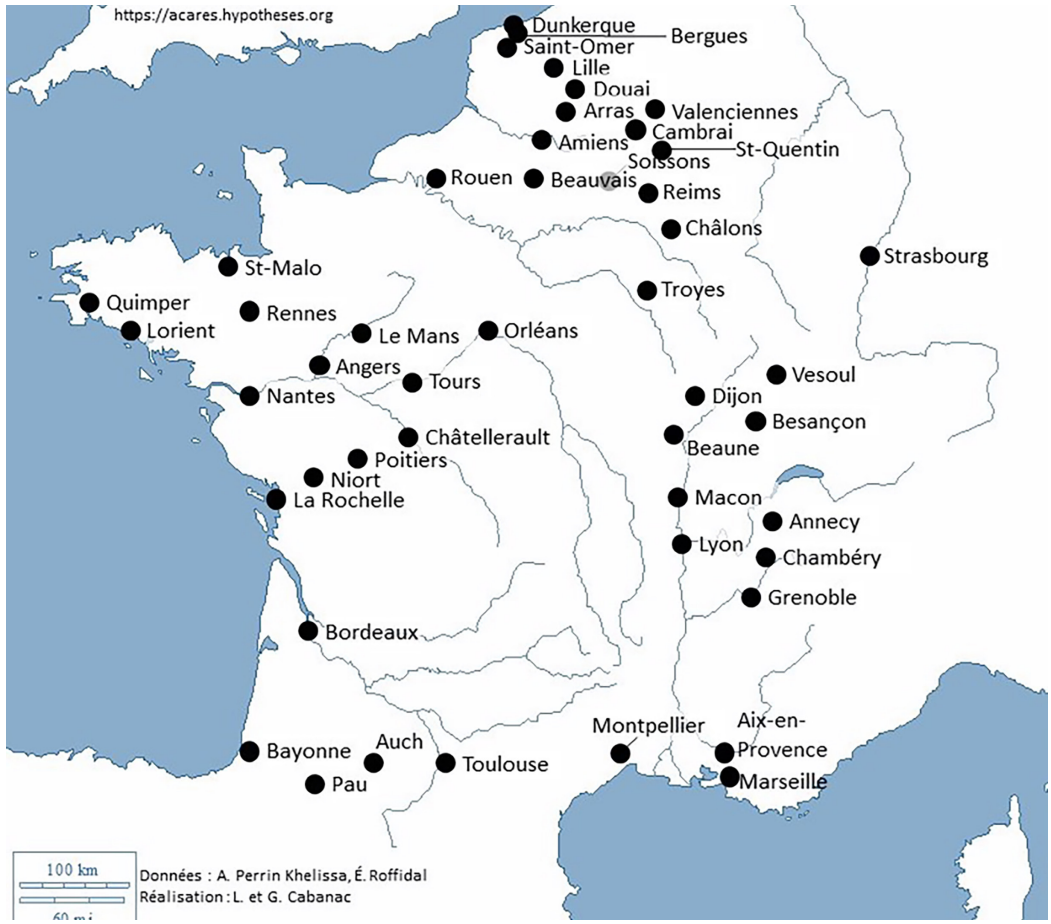
Vesoul
Lahalle signale la fondation d'une école de dessin en 1791.
(Lahalle)

Vienne

Lahalle mentionne une école de dessin en 1772, installée au collège de la ville. L'école est dirigée par Pierre Schneyder, un amateur antiquaire qui entretient des liens avec l'académie lyonnaise. Il en reste directeur après la Révolution française et devient également conservateur du musée.
(Lahalle)

Frontispice page 352: Nicolas-Antoine Taunay, *Entrée de la baie et de la ville de Rio depuis la terrasse du couvent de Saint-Antoine en 1816*, 1816, huile sur toile, 45 × 57 cm, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (détail)

Carte des principales villes avec une école de dessin ou une académie d'art



Carte répertoriant les 39 académies, loges et sociétés savantes auxquels Nicolas Ponce appartient (voir points verts et points jaunes). Voir carte interactive URL: http://u.osmfr.org/m/428843/ [dernier accès : 19.02.2023]. Données : A. Perrin Khelissa, E. Roffidal, J. Raineau-Lehuédé.

Sources manuscrites, imprimées et visuelles des académies d'art

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

Les sources d'archives sur les écoles de dessin et les académies d'art en France constituent un matériel documentaire dense et complexe à appréhender, du fait de leur conservation dans différents fonds répartis sur l'ensemble du territoire. En 2016, le programme ACARES avait initié une enquête large auprès de cent-soixante-dix fonds d'archives en France, dans les villes où existait sous l'Ancien Régime une école de dessin ou une académie d'art. En partant de l'étude d'Agnès Lahalle sur *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle* (Rennes, 2006), il s'agissait d'effectuer un récolement des documents déjà repérés, de trouver d'éventuels inédits et de les mettre à la disposition de la communauté scientifique grâce à leur numérisation. Dans ce but, les documents traités ont été photographiés, indexés et mises en ligne sur la plateforme Nakalona à l'adresse suivante : https://acares-archives.nakalona.fr/[1]. À l'été 2022, le corpus numérisé était formé d'environ trois-mille-cinq-cents documents. Nous avons donné la priorité à des villes qui n'avaient pas bénéficié de recherches approfondies ou de travaux universitaires comme Quimper, La Rochelle, Mâcon, Nantes, Strasbourg, Troyes. Des villes académiques d'importance telles que Marseille et Lyon ont fait l'objet d'une mise en ligne complète, alors que pour d'autres, une sélection de documents a été opéré.

Nous proposons ici une analyse critique des sources en fonction de leur localisation et de leur composition typologique.

- Aux Archives nationales, dans la série de la Maison du roi sous les cotes O/1/1933/A et O/1/1933/B, une série de dossiers est dédiée aux « Académies provinciales ». Selon les lettres patentes de 1676, le directeur des Bâtiments du roi avait avis et arbitrage sur les fondations académiques en province. Ainsi l'essentiel des documents consiste en des échanges de lettres entre les artistes et les municipalités en province et l'administration centrale : demandes et octrois de lettres patentes ; projets, corrections et

1 Nakalona est un support numérique de gestion des données de la recherche en SHS mis en œuvre par la TGIR Huma-Num.

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Sources manuscrites, imprimées et visuelles des académies d'art », dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal (dir.), *Réseaux et académies d'art au Siècle des lumières en province,* Heidelberg: arthistoricum.net, 2024, p. 371–372, https://doi.org/10.11588/arthistoricum.992.c18992

acceptation des règlements ; courriers de courtoisie ou bien de réclamation, tels sont les sujets habituels des correspondances.

– Dans les villes où ont été fondées des écoles de dessin et des académies d'art, à la fois aux Archives départementales et municipales et dans les fonds anciens des bibliothèques municipales, il est question des démarches effectuées par les artistes et les municipalités au moment des fondations. Les problèmes financiers, pour les fournitures, le salaire des professeurs et la rétribution des modèles de nu, l'entretien des locaux sont évoqués de façon récurrente. Apparaissent également des listes d'élèves, des résultats de concours et de prix, des comptes rendus de séances et d'assemblées, des attestations d'envois d'œuvres et de donations, *etc.* La partie traitant des écoles centrales, créées sous la Révolution française en relai des écoles de dessin antérieures, se trouvent aux Archives départementales. Les bibliothèques des anciens établissements ont parfois été léguées avec leur inventaire, elles se trouvent en conséquence plutôt dans les fonds anciens des bibliothèques municipales, quand elles ne sont pas restées dans les académies encore en fonctionnement. Les sources imprimées renvoyant à l'histoire des institutions, tels que les livrets des salons, les règlements et certains discours, ou encore les périodiques locaux (gazettes, almanachs) qui font mention de leur activité, sont généralement conservées dans les Bibliothèques municipales.

– La partie pédagogique à proprement dit, comme les traités, les discours, tributs et productions académiques est plutôt localisée dans les fonds anciens des Bibliothèques municipales et dans quelques fonds des académies encore existantes comme à Lyon. Les dessins (modèles, copies, dessins de prix) et les estampes sont conservés quant à eux dans les musées des beaux-arts, dans les écoles des beaux-arts actuelles, quand ils n'ont pas été dispersés et perdus. Les rares listes ou inventaires sont lacunaires et ne permettent pas de restituer l'intégralité des collections académiques. Les œuvres que nous identifions dans le livre comme partie des productions et des collections académiques (dessins d'exercice ou dessins de concours, morceaux de réception, dons et legs d'œuvres, portraits de membres) se trouvent pour la majorité, quand elles n'ont pas été perdues, dans ces trois mêmes lieux, et souvent dans les réserves des musées également plutôt que dans les salles d'exposition.

Liste des publications ACA-RES

Sont réunies ici les références des publications ACA-RES rédigées dans le cadre du programme de recherche et éditées sur la page Internet https://acares.hypotheses.org/nos-publications-en-ligne. Elles sont issues d'un travail de notices monographiques sur les institutions artistiques intitulées *Brefs historiques* dont l'objectif était de repérer les principales dates et les principaux acteurs des établissements, en s'interrogeant sur la nature des enseignements et leur évolution pendant la période Révolutionnaire. L'indication des sources manuscrites et de la bibliographie de référence offre un état de l'art et une base pour d'éventuelles autres recherches. La plupart sont traduits en anglais. Des comptes rendus des communications des trois journées d'étude tenues, la première en 2016 sur l'histoire et les enjeux des fondations, la deuxième en 2017 sur les circulations et les dynamiques entre les institutions, et la troisième en 2018 sur les liens des arts avec les belles-lettres et les sciences, constituent des étapes dans la réflexion sur les réseaux académiques, avant les actes du colloque conclusif de 2019 dont le présent ouvrage rend compte. Deux articles font par ailleurs le point sur la chronologie et sur les sources d'archives.

Dans le présent livre, lorsqu'elles sont introduites dans les notes de bas de pages, ces références sont ainsi abrégées :
Prénom NOM, *Bref historique ACA-RES*, Ville, date.
Prénom NOM, *Journées d'étude I [ou II ou III] ACA-RES*, date.

Brefs historiques :

BERDU, Lucas, « L'École de dessin et l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux », dans Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques, mis en ligne en juillet 2017.

BINEAU, Sabrina, « L'École de dessin de Niort », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2017.

BINEAU, Sabrina, « L'École royale académique de peinture, architecture et sculpture de Poitiers », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en mai 2017.

BOUGENIERES, Mikaël, « L'École de dessin de Cambrai », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

CÉSAR, Flore, « L'enseignement du dessin à Metz », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en février 2020.

CÉSAR, Flore, « Les écoles de dessin de Strasbourg » [version longue et version courte], dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en février 2021.

FABRE, Gérard et PIERRE, Laëtitia, « L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

GAUTIER, Pierre, « L'École d'artillerie et la Société académique et patriotique de Valence », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2018.

GAUTIER, Pierre, « L'École gratuite de dessin d'Annecy », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2018.

GAUTIER, Pierre, « L'École gratuite de dessin d'Annecy », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2018.

GAUTIER, Pierre, « L'École gratuite de dessin de Mâcon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2018.

GOBET, Aude, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

HUMBERT, Candice, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

JAMES-SARAZIN, Ariane, « Les écoles de dessin à Angers », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

LABLANCHE, Julie, « L'enseignement des arts à Besançon au XVIII[e] siècle », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en septembre 2019.

LEGEAY, Mathilde, « L'école de dessin de Nantes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en juin 2019.

LEGEAY, Mathilde, « L'école de dessin de Quimper », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en janvier 2018.

LEGEAY, Mathilde, « Les écoles de dessin de La Rochelle », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en janvier 2018.

MAËS, Gaëtane, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

MAËS, Gaëtane, « L'École de dessin de Lille », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

MARTY, Pierre, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mise en ligne en novembre 2020.

PERRIN KHELISSA, Anne, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

ROFFIDAL, Émilie, « L'École de dessin d'Aix-en-Provence», dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

ROFFIDAL, Émilie, « L'École de dessin de Bayonne », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en novembre 2019.

SARTRE, Fabienne, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

TARDY, Hugo, « L'École centrale de l'Aude à Carcassonne », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en février 2019.

TARDY, Hugo, « La Société académique des sciences, belles-lettres et arts et l'école de dessin d'Agen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en février 2019.

TRANI, Elsa, « La Société des beaux-Arts de Montpellier », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

VALTON, Florie, « L'école de dessin d'Auch », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

VALTON, Florie, « L'École de dessin de Pau », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

VI-TONG, Nelly, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

VI-TONG, Nelly, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en juin 2019.

Comptes rendus des journées d'étude :

BERDU, Lucas, « Le voyage italien d'académiciens toulousains : le cas du sculpteur François Lucas (1736-1813) », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

BOUGENIERES, Mikaël, « L'École de dessin de Cambrai : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

BOUGENIERES, Mikaël, « L'École de dessin de Cambrai : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

CÉSAR, Flore, « Des arts dans une ville de sciences, des sciences dans une école d'art : la Société des beaux-arts de Montpellier, 1777-1784 », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

D'ARNOULT, Dominique, « Jean-Baptiste Perronneau (Paris, v. 1715–Amsterdam, 1783) : Académies et écoles de dessin, jalons de ses voyages en France et en Europe », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne juin 2019.

DATO, Moïra, « État des lieux sur la question des rapports entre l'école de dessin et la Grande Fabrique à Lyon : les dessinateurs et marchands fabricants en étoffes d'or, d'argent et de soie », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

FABRE, Gérard et PIERRE, Laëtitia, « L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en octobre 2017.

FABRE, Gérard et PIERRE Laëtitia, « L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en octobre 2017.

GOBET, Aude, « Jean-Baptiste Descamps, les négociants et les manufactures à Rouen au XVIII[e] siècle. 1741-1791 », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

GUILLIN, Marjorie, « Se perfectionner et faire carrière : parcours d'élèves toulousains entre Paris, Rome, l'Espagne et le Languedoc », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

GUILLIN Marjorie, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

GUILLIN, Marjorie, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

GUUINIC, Théodore, « L'École des arts, ponts et chaussées de Montpellier sous la Révolution (1787-1796) : un enseignement conjoint des sciences et des arts », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

HUMBERT, Candice, « Louis-Joseph Jay (Saint-Hilaire-de-la-Côte (Isère) 1755-Vienne (Isère) 1836) : de Montpellier à Grenoble, quel parcours pour quelles ambitions ? », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

JAMES-SARAZIN Ariane, « Les écoles de dessin à Angers : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

JAMES-SARAZIN, Ariane, « Les écoles de dessin à Angers : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

KRINGS, Véronique, « Anne-Marie d'Aignan, marquis d'Orbessan, un curieux toulousain, entre arts, littérature et antiquarisme », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

LABLANCHE, Julie, « Échos de la vie artistique et des progrès techniques dans les éloges, discours et mémoires de l'académie de Besançon », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

LAMY, Jérôme, « Sciences, arts et belles-lettres, les académies entre "travail aux frontières" et "objets frontières" à l'époque moderne », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

MAËS, Gaëtane, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

MAËS, Gaëtane, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

MAËS, Gaëtane, « L'École de dessin de Lille : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

MAËS, Gaëtane, « L'École de dessin de Lille : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

MAËS, Gaëtane, « Le nord de la France, une attractivité entre Paris et Bruges ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

MASSOUNIE, Dominique, « La place de l'architecture et de l'École des arts de Jacques-François Blondel dans l'histoire des académies artistiques provinciales du XVIII[e] siècle », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

PAUL, Céline, « La Société d'agriculture, des arts et des sciences de la Haute-Vienne et la mise en place progressive d'un enseignement du dessin », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne en septembre 2019.

PERRIN KHELISSA, Anne, « L'Italie, entre fantasme et réalité à l'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Mobilité des artistes, dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

ROFFIDAL, Émilie, « Marseille, contacts et relations inter-académiques : les liens entre l'Académie des sciences et belles-lettres et l'Académie de peinture et de sculpture », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

ROFFIDAL, Émilie, « Jean-Michel Verdiguier (1706 ?, Marseille-Cordoue, 1796), une ambition espagnole », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

SARTRE, Fabienne, « Jacques Gamelin (1738-1803) en Languedoc, ou les pérégrinations d'un peintre de batailles », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

TRANI, Elsa, « De la Société des beaux-arts à l'École centrale de Montpellier : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

TRANI, Elsa, « De la Société des beaux-arts à l'École centrale de Montpellier : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

VI-TONG, Nelly, « Entre les sciences et les arts : les ambitions pédagogiques de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savants, 2018, mis en ligne juin 2019.

VI-TONG, Nelly, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, mis en ligne en mai 2018.

VI-TONG, Nelly, « L'École de dessin de Dijon : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

VI-TONG, Nelly, « L'École de dessin de Dijon : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES,* actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, mis en ligne en avril 2017.

Autres :

MARTY, Pierre, « Édition critique des catalogues des Salons de l'école royale gratuite de dessin de Troyes, 1784,1786, 1788 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, 2021.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Académies et écoles d'art : typologie et chronologie des institutions », dans *Les papiers d'ACA-RES*, 2020.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Où trouver les sources d'archives sur les écoles de dessin et les académies d'art en France ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, 2020.

Bibliographie générale

AGULHON, Maurice, *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence. Essai sur la sociabilité méridionale*, Paris 1968.

ALLEMAND-COSNEAU, Claude et GIRAUD, Patrice, *Clisson ou le retour d'Italie*, Paris 1990.

ANATOLE, Christian, « De Copenhague à Montpellier, un sculpteur languedocien du XVIII[e] siècle : J. Journet », dans *Révue de l'art* 6, 1975, p. 18–22.

ARNOUD, Dominique d', *Jean-Baptiste Perronneau. Un portraitiste dans l'Europe des Lumières*, Paris 2014.

ARTAUD, François, « Notice sur Pierre-Toussaint Déchazelle », dans *Revue du Lyonnais* 29, 1864, p. 168–177 et 253–275.

AUDISIO, Jean-François et PUGNIÈRES, François (éd.), *Jean-François Séguier (1703–1784). Un Nîmois dans l'Europe des Lumières*, actes, Nîmes, 2003, Aix-en-Provence 2005.

BACZKO, Bronislaw, PORRET, Michel et ROSSET, François (éd.), *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Chêne-Bourg 2016.

BAKKALI, Sarah, « "Maréchaux de la curiosité" et critiques : la diversité des discours sur la peinture à la fin du XVIII[e] siècle », dans *Sociétés & Représentations* 2, 2015, p. 25–41.

BAKER, Tabitha, *The Embroidery Trade in 18th-century Paris and Lyon*, thèse inédite, Université de Warwick, 2019.

BARBICHE, Bernard, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris 1999.

BARRIÈRE, Pierre, *L'Académie de Bordeaux, centre de culture internationale au XVIII[e] siècle (1712–1792)*, Paris, Bordeaux 1951.

BÄTSCHMANN, Oskar, *The Artist and the Modern World: the conflict between market and self-expression*, Cologne 1997.

BAUDEZ, Basile, *L'académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (1757–1802). Du moujik à l'artiste*, thèse inédite, École des Chartes, 2000.

BAUDEZ, Basile, « La 'Royal Academy of Arts' au XVIII[e] siècle, une académie royale ? », dans *Livraisons d'histoire de l'architecture* 10, 2005, p. 123–136.

BAUDEZ, Basile, *Architecture & tradition académique au temps des Lumières*, Rennes 2012.

BAUDINO, Isabelle, « La 'Royal Academy of Arts' n'est pas née en 1768 », dans *Études anglaises* 56, 2003/2004, p. 412–425.

BAYARD, Françoise, *Vivre à Lyon sous l'Ancien Régime*, Paris 1997.

BAYARD, Françoise, « L'Europe de Bonaventure Carret et de ses associés. Marchands lyonnais au XVIII[e] siècle », dans Albrecht Burkardt (éd.), *Commerce, voyage et expérience religieuse XVI[e]–XVIII[e] siècles*, Rennes 2007, p. 55–86.

BAYARD, Marc, BECK SAÏELLO, Émilie et GOBET, Aude (éd.), *L'Académie de France à Rome au XVIIIe siècle. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725–1792)*, Rennes 2016.

BEAUCHET-FILLEAU, Henry (éd.), « Explications des tableaux, esquisses et dessins de MM. Les professeurs, académiciens, et amateurs de l'École royale académique de Poitiers », dans *Pièces rares et curieuses concernant le Poitou et les Poitevins*, Poitiers 1870, p. 29–43.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, « ''Une école pour les sciences''. Le collège des Philalèthes et la tentation académique des élites maçonniques lilloises à la fin de l'Ancien Régime », dans *Revue du Nord* 81/332, 1999, p. 723–744.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *L'Europe des francs-maçons*, Paris 2002.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, « Saint-Jean d'Ecosse de Marseille », dans *Cahiers de la Méditerranée* 72, 2006, p. 61–95.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *La France des Lumières, 1715–1789*, Paris 2011.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, *Le Monde des Lumières. Voyager, Explorer, Collectionner*, Paris 2019.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, « Du Nord au Midi, vingt ans après. Vie et récits maçonniques d'Armand Gaborria, fondateur du collège des Philalètes de Lille », dans *Revue du Nord* 101/431, 2019, p. 517–532.

BEAUREPAIRE, Pierre-Yves, « La lettre, la carte et le lien. Expériences de recherche et questions ouvertes », dans *MEFRIM* 132/2, 2020, p. 401–414.

BEAUVALOT, Yves, « De la salle de l'École de dessin à la salle des Festins au Palais des États de Bourgogne : l'histoire d'un décor à la gloire des princes de Condé (1776–1786) », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 217–238.

BEAUVALOT, Yves, « L'École de dessin et l'achèvement du Palais des États de Bourgogne », dans *L'art des collections, bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon : du Siècle des lumières à l'aube d'un nouveau millénaire,* éd. par Emmanuel Starcky et Sophie Jugie, cat. exp. Dijon, musée des BeauxArts, Dijon 2000, p. 72–89.

BEAUVALOT, Yves, « LouisJoseph Bourbon, Prince de Condé, gouverneur de Bourgogne, et la création des prix de l'École de dessin de Dijon en 1767 : une crise bénéfique à la suite d'un pas de clerc malencontreux », dans *Bulletin des Musées de Dijon* 8, 2002, p. 31–38.

BEAUVALOT, Yves, « Le décor du Salon Condé et la Salle des statues au Palais des États de Bourgogne : la gloire des princes de Condé », dans *Bulletin des Musées de Dijon* 12, 2010/2011, p. 53–68.

BECKER, Howard, *Les mondes de l'art* [1ère éd. en anglais : 1982], Paris 2010.

BECK SAÏELLO, Émilie, *Pierre Jacques Volaire (1729–1799), dit le chevalier Volaire*, Paris 2010.

BELLE, Lauriane, *La collection de modèles en plâtre de l'école de dessin de Dijon*, mémoire de master inédit, Université de Bourgogne, Dijon 2013.

BENHAMOU, Reed, « Art et utilité. Les écoles de dessin de Grenoble et Poitiers », dans *Dix-huitième siècle* 23, 1991, p. 421–434.

BENHAMOU, Reed, *Public and private art education in France, 1648–1793*, Oxford 1993.

BENHAMOU, Reed, *Regulating the Académie : art, rules and power in ancien régime France*, Oxford, 2009.

BÉRALDI, Henri et PORTALIS, Roger, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, 3 vol., Paris 1880–1881.

BIENVENU, Gilles, « Le chapeau, la perruque et l'habit doré de Pierre Rousseau », dans *Revue 303. Art, recherche et créations* 46, 1993, p. 17–24.

BIENVENU, Gilles, *De l'architecte-voyer à l'ingénieur en chef des services techniques*, thèse inédite, Université Paris I, 2013.

BILLIOUD, Joseph, « Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille (1726–1778) », dans *Gazette des Beaux*-Arts 20, 1938, p. 173–184.

BILLIOUD, Joseph, « Marbriers provençaux du XVIII^e siècle. Les Fossati », dans *Provence historique* 15, 1954, p. 41–55.

BIOJOUT, Nadège, *Arts libéraux et arts mécaniques à l'Académie des sciences, 1666–1793*, mémoire de master inédit, Université de Limoges, 1997.

BIREMBAUT, Arthur, « Les écoles gratuites de dessin », dans René Taton (éd.), *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris 1986, p. 441–476.

BLANC, Jan, « Goût », dans Michèle-Caroline Heck (éd.), *LexArt. Les mots de la peinture (France, Allemagne, Angleterre, Pays-Bas, 1600–1750)*, Montpellier 2018, p. 230–235.

BLANCHARD, Anne, *Les architectes du roy de Louis XIV à Louis XVI, étude du corps des fortifications*, Montpellier 1979.

BONFAIT, Olivier, « Périphérie versus centre, ou problématiques de domination symbolique. L'essai d'Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg », dans Neil McWilliam, Constance Moréteau et Johanne Lamoureux (éd.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, 2 vol., t.2, Dijon 2016, p. 217–225.

BONFAIT, Olivier, MARTIN, Marie-Pauline et THERON, Magali (éd.), *L'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille 1753–1793. Institutions, pratiques artistiques, carrières dans les géographies d'Ancien Régime*, Aix en Provence 2018 (Rives méditerranéennes 56, 2018), URL : https://doi.org/10.4000/rives.5321 [dernier accès : 22.03.2023].

BONHOMME, Sylvie, *Dominique-Joseph Vanderburch, 1722–1785, et Jacques-André-Edouard Vanderburch, 1756–1803*, mémoire de master inédit, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1990.

BONNET, Alain, PIRE, Jean-Miguel et POULOT Dominique (éd.), *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^e–XIX^e siècles,* Rennes 2010.

BONNET, Alain et NERLICH, France (éd.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780–1863*, actes, Tours, Université de Tours, Technische Universität Berlin, 2011, Tours 2013.

BONNET, Marie-Jo, *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris 2004.

BONNIN-FLINT, Brigitte, « Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736–1813) », dans *Annales du Midi* 106/205, 1994, p. 73–78.

BORDES Maurice, *L'administration provinciale et municipale en France au XVIII^e^ siècle*, Paris 1972.

BORNIER, Nicolas et LAVEISSIÈRE, Sylvain, *Pierre-Paul Prud'hon*, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 2001.

BOSCHLOO, Anton W. A. (éd.), *Academies of art between Renaissance and Romanticism*, La Haye 1989.

BOWNESS, Alan, *The conditions of success: how the modern artist rises to fame*, London 1989.

BRAQUEHAYE, Charles, « L'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* 1878, p. 131–141.

BRAUDEL, Fernand, *Le modèle italien* [1989], Paris 1994.

BROCKLISS, Laurence W. B., *Calvet's web: Enlightenment and the Republic of Letters in Eighteenth-Century France*, Oxford, New York 2002.

BROOKES, Patricia, *The Trustees' Academy, Edinburgh, 1760–1801: the Public Patronage of Art and Design in the Scottish Enlightenment*, thèse inédite, Syracuse University, 1989.

BRUYÈRE, Gérard, « Le fonds Richard au musée des beaux-arts de Lyon », dans *Bulletin des Musées et Monuments lyonnais* 3, 1989, p. 4–71.

BRUNEL, Georges, « Un imitateur de Boucher : Jean-François Clermont ou Ganif », dans Christoph Vogtherr et Leda Cosentino (éd.), *François Boucher, sociability, mondanité and the Academy in the Age of Louis XV*, Oakville 2017.

CAHEN, Antoine, « Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français* 1994, p. 61–64.

CAILLETON, Bruno, *La construction navale civile dans l'amirauté de Nantes au XVIII^e^ siècle, Nantes, Basse Indre, Indret, Paimboeuf, Infrastructures, hommes, fonctionnement*, Cholet 1999.

CALAFAT, Guillaume, *August Fryderyk Moszynski (1731–1786) - Journal de voyage Tome 1, la France (1784–1785)*, Paris 2010.

CAPDEVILLE, Valérie et PAGE-JONES, Kimberley (éd.), *Sociabilités & Espaces en Europe et dans les colonies (XVIII^e^–XIX^e^ siècles). Pratiques, identités et réseaux*, sous presse.

CASTAN, Auguste, *L'ancienne École de peinture et de sculpture de Besançon (1756–1791),* dans *Mémoires de la Société d'emulation du Doubs* 6/3, 1888, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2019/09/castan-1888-annales.pdf [dernier accès: 22.03.2023].

CASTELNAU, Junius, *Mémoire historique et biographique de l'ancienne Société royale des sciences de Montpellier*, Montpellier 1858.

CASTEX, Jean-Gérald Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », dans *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e^–XVIII^e^ siècles),* éd. par Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer, actes, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Institut néerlandais, 2006, Milan 2010, p. 141–149.

CAT. coll. Dijon, *L'art des collections bicentenaire du Musée des Beaux-Arts de Dijon, du Siècle des lumières à l'aube d'un nouveau millénaire*, éd. par Hélène Meyer et Emmanuel Starcky, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Dijon 2000.

CAT. coll. Nantes, *Catalogue des peintures italiennes du musée des Beaux-arts de Nantes,* éd. par Béatrice Sarrazin, Nantes, musée des beaux-arts, Nantes 1994.

CAT. coll. Reims, *Livret du Musée de Reims, suivi de notices historiques sur l'école de Reims,* éd. par Louis Paris, Reims, musée des Beaux-Arts, Reims 1845

CAT. exp. Aubusson, *Aubusson, tapisseries des Lumières : splendeurs de la manufacture royale, fournisseur de l'Europe au XVIII^e siècle*, éd. par Pascal Bertrand, Aubusson, musée départemental de la tapisserie, Heule 2013.

CAT. exp. Bordeaux, *Les arts du théâtre de Watteau à Fragonard*, éd. par Gilberte Martin-Méry, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Bordeaux 1980.

CAT. exp. Bordeaux, *Le Port des Lumières.* 3 vol., éd. par Philippe Le Leyzour, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Bordeaux 1989.

CAT. exp. Bordeaux, *Pierre Lacour, Le Port de Bordeaux : histoire d'un tableau*, éd. par Olivier Le Bihan et Cécile Navarra-Le Bihan, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, Bordeaux 2007.

CAT. exp. Bruges, *1717–1967, 250 jaar Academie voor Schone Kunsten te Brugge. Beknopte geschiedenis van de Vrije Academie voor Schone Kunsten en van de Stedelijke Academie voor Schone Kunsten te Brugge*, éd. par Albert Schouteet, Bruges, Bruges 1970.

CAT. exp. Bruxelles, *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (V^e–XVIII^e siècle*), éd. par Roland Recht, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Arles 2007.

CAT. exp. Dijon, *Bénigne Gagneraux (1756–1795) : un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, éd. par Sylvain Laveissière, Dijon, Musée des Beaux-Arts, Paris 1983.

CAT. exp. Dijon, *Les prix de Rome des États de Bourgogne Lettres à François Devosge 1776–1792,* éd. par Christine Lamarre et Sylvain Laveissiere, Dijon, Musée des beaux-arts, Dijon 2003.

CAT. exp. Lunéville, *La sculpture en son château, variations sur un art majeur*, éd. par Guilhem Scherf et Thierry Franz, Lunéville, Château de Lunéville, Heule 2021.

CAT. exp. Lyon, *L'œuvre d'Antoine Berjon au Musée des Beaux-Arts de Lyon*, éd. par Marie-Claude Chaudonneret, Lyon, musée des Beaux-Arts, Lyon 1982.

CAT. exp. *Soieries de Lyon. Commandes royales au XVIII^e siècle (1730–1800)*, éd. par Jean Coural et Chantal Gastinel-Coural, musée historique des Tissus, Lyon 1988.

CAT. exp. Lyon, *Lyon au XVIII^e. Un siècle surprenant*, éd. par Maria-Anne Privat-Savigny, Lyon, musée d'histoire de Lyon, Paris 2012.

CAT. exp. Lyon, *Au service de la ville. L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (1700–2020)*, Lyon, Archives municipales, Lyon 2021.

CAT. exp. Marseille, *Guillaume de Paul : 1738-1793 : un collectionneur marseillais au Siècle des lumières*, éd. par Anne Jouve, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Marseille 1994.

CAT. exp. Marseille, *Marseille au XVIII^e siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753–1793*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, Marseille, Musée des Beaux-Arts, Paris, Marseille 2016.

CAT. exp. Montpellier, *Le musée avant le musée : la Société des beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, Montpellier, musée Fabre, Heule 2018.

CAT. exp. Nantes, *Iconographie de Nantes d'après les collections du musée*, Nantes, musée Dobrée, Nantes 1978.

CAT. exp. Nantes, *Toiles de Nantes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Nantes, Musée des arts décoratifs, Mulhouse, Musée de l'Impression sur Étoffes, Paris, musée des Arts décoratifs, Paris 1978.

CAT. exp. Nantes, *Faïences et poteries de Nantes et sa région,* Nantes, musée d'art populaire régional, Nantes 1982.

CAT. exp. Nantes, *Mathurin Crucy (1749–1826), architecte nantais néo-classique*, éd. par Claude Cosneau, Nantes, musée Dobrée, Nantes 1986.

CAT. exp. Paris, *Projets et dessins pour la place royale du Peyrou à Montpellier*, éd. par Bernard Sournia, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Montpellier 1983.

CAT. exp. Paris, *L'art de la soie : Prelle, 1752–2002. Des ateliers lyonnais aux palais parisiens*, éd. par Anne Foray-Carlier, Florence Valantin et Philippe Verzier, Paris, musée Carnavalet, Paris 2002.

CAT. exp. Paris, *L'Académie mise à nu. L'École du modèle à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture,* éd. par Emmanuelle Brugerolles, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2009.

CAT. exp. Paris, *De l'argile au nuage, une archéologie des catalogues : IIe millénaire av. J-C. – XXI^e^ siècle*, éd. par Frédéric Barbier, Thierry Dubois et Yann Sordet, Paris, Bibliothèque Mazarin, Genève, Bibliothèque de Genève, Paris 2015.

CAT. exp. Paris, *Peintres femmes : naissance d'un combat, 1780–1830*, éd. par Séverine Sofio, Melissa Lee Hyde et Martine Lacas, Paris, Musée du Luxembourg, Paris 2021.

CAT. exp. Rome, ***A**equa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, éd. par Angela Cipriani, Rome, Accademia di San Luca, Rome 2000.

CAT. exp. Toulouse, *De Bouton à Goya : cinq miniaturistes à la Cour de Madrid*, éd. par Juliette Martin-Bouton et Robert Mesuret, Toulouse, musée Paul-Dupuy, Toulouse 1960.

CAT. exp. Toulouse, *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e^ siècle*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, Paris 2001.

CAT. exp. Toulouse, *Cent ans de sculpture (1750–1850) : la collection du musée des Augustins*, éd. par Alain Daguerre de Hureaux et Charlotte Riou, Toulouse, musée des Augustins, Toulouse 2002.

CAT. exp. Valenciennes, *L'Académie de peinture et de sculpture à Valenciennes au XVIII^e^ siècle*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Valenciennes 1986.

CAT. exp. Valenciennes, *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII^e^ siècle*, éd. par Emmanuelle Delapierre, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, Montreuil 2006.

CAT. exp. Versailles, *Jean-Jacques Bachelier (1724–1806). Peintre du Roi et de Madame de Pompadour*, éd. par Hélène Mouradian et al., Versailles, musée Lambinet, Paris 1999, p. 76–85.

CAVALIER, Odile, « Un ciel brillant d'images. Un recueil de dessins d'antiquités du XVIII^e siècle », dans *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot* 92, 2013, p. 93–175.
CÉSAR, Flore, *Collectionnisme et curiosité de la Renaissance à l'aube de la Révolution*, thèse inédite, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2013.
CHABANNE, Laure, *Inventaire de la collection Devosge*, Musée des beauxarts de Dijon, 2000.
CHABOT-BARRES, Catherine, *Recherches sur l'architecte Jean-Baptiste Ceineray*, mémoire de master inédit, Université Paris IV, 1992.
CHALAGNAC, J. Léonard, « Le peintre Pierre Lacour et le Musée bordelais », dans *Revue Philomatique*, 1914, p. 267–285.
CHALAGNAC, J. Léonard, « L'Académie de peinture de Bordeaux. P. Lacour Académicien », dans *Revue Philomatique*, 1916, p. 193–204.
CHARLE, Christophe, *Le Temps des capitales culturelles, XVIII^e–XX^e siècles*, Paris 2009.
CHARVET, Léon, *Les origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon*, Paris 1878.
CHALINE, Olivier, « Bretagne, noblesse et dévotion. Les Le Prestre au parlement de Bretagne », dans Anne-Marie Cocula et Josette Pontet (éd.), *Itinéraires spirituels, enjeux matériels en Europe. Mélanges offerts à Philippe Loupès*, 2 vol., t. 2, Pessac 2005, p. 59–85.
CHAPRON, Emmanuelle, *L'Europe à Nîmes : les carnets de Jean-François Séguier (1732–1783)*, Avignon 2008.
CHASTEL, André et POMIAN, Krzysztof, « Les intermédiaires » dans *Revue de l'Art* 77, 1987, p. 5–9.
CHAUDONNERET, Marie-Claude, « L'enseignement artistique à Lyon. Au service de la Fabrique ? », dans *Le temps de la peinture. Lyon 1800–1914*, éd. par Sylvie Raymond, cat. exp. Lyon, musée des beaux-arts, Lyon 2007, p. 29–35.
CHENNEVIÈRES-POINTEL, Philippe de, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris 1847–1854.
CHEVALIER, Alain, « La collection Boussairolles : goût et commerce à Montpellier sous le Consulat et l'Empire », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1994/1995, p. 169–191.
CHOTARD, Françoise, *La circulation de l'information littéraire et scientifique en Europe entre 1710 et 1792, d'après les 'Nouvelles Littéraires du Journal des Savants',* thèse inédite, Université d'Orléans, 2015.
CLAPARÈDE, Jean, « Abraham Fontanel et la Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787) », dans *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier* 78–81, 1948–1951, p. 78–81.
CLAPARÈDE, Jean, « Houdon et la société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1784) », dans *Études sur l'Hérault* 9, 1993, p. 39–48.
CLERC, Marianne (éd.), *Jacques-André Treillard, 1712–1794, peintre dauphinois*, Grenoble 2013.
COMSTOCK, Helen, « The Connoisseur in America », dans *The Connoisseur* 106, 1940, p. 31–32.
CONARD, Serge, *Jean-Pancrace Chastel : approche de l'œuvre*, mémoire de master inédit, Université d'Aix-en-Provence, 1973.

COQUERY, Natacha, EBELING, Jörg, PERRIN KHELISSA, Anne et SÉNÉCHAL, Philippe (éd.), *Les progrès de l'industrie perfectionnée. Luxe, arts décoratifs et innovation de la Révolution française au Premier Empire*, actes, Paris, 2014, Toulouse 2017.

CORDELLIER, Dominique et HATTORI Cordélia (éd.), *Dessiner pour graver, graver pour dessiner*, 2 vol., t. 2 : Le dessin dans la révolution de l'estampe, actes, Paris, rencontres international du Salon du dessin, 2013, Dijon, Paris 2013, p. 55–65.

COURAGE, Marie-Thérèse, « Le Bon Goût à Rouen au XVIII[e] siècle : les collections du peintre Jean-Baptiste Descamps », dans *Études Normandes* 4, 1988, p. 51–69.

COURAJOD, Louis, *Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIII[e] siècle : l'École royale des élèves protégés*, Paris 1874.

COURAL, Jean, GASTINEL-COURAL, Chantal et MÜNZ DE RAÏSSAC, Muriel (éd.), *Paris, Mobilier national : soieries Empire*, Paris 1980.

COUSQUER, Céline, *Nantes, une capitale française des indiennes au XVIII[e] siècle,* Nantes 2002.

COUTURA, Johel, « Le Musée de Bordeaux », dans *Dix-huitième siècle* 19, 1987, p. 149–164.

CROW, Thomas E., *La peinture et son public à Paris au XVIII[e] siècle* [1[ère] éd. en anglais : 1985], Paris 2000.

CUSTODERO, Jacqueline, *Antoine Berjon : peintre lyonnais (1754–1843)*, mémoire de master inédit, Université de Lyon II, 1972.

CUZIN, Jean-Pierre, ROSENBERG, Pierre et MAYER-MICHALON, Isabelle (éd.), *François-André Vincent (1746–1816), entre Fragonard et David*, Paris 2013.

DATO, Moïra, *Marketing Strategies and Fashion Supremacy: the Commerce of Lyonnais Silks in Italy at the 18th Century*, thèse inédite, European University Institute, Fiesole, en cours.

DAVRIUS, Aurélien, *Jacques-François Blondel, un architecte dans la « République des Arts »,* Genève 2016.

DAVRIUS, Aurélien, *Jacques-François Blondel, architecte des Lumières*, Paris 2018.

DEBRIE, Christine et SALMON, Xavier, *Maurice-Quentin de La Tour, prince des pastellistes*, Paris 2000.

DÉCULTOT, Élisabeth, ESPAGNE, Michel et MARTIN, François-René (éd.), *Johann Georg Wille (1715–1808) et son milieu. Un réseau européen de l'art au XVIII[e] siècle*, Paris 2009.

DEKONINCK, Ralph, GUIDERON-BRUSLÉ, Agnès et KREMER, Nathalie (éd.), *Aux limites de l'imitation. L''Ut pictura poesis' à l'épreuve de la matière (XVI[e]–XVIII[e] siècles)*, Amsterdam, New-York, 2009.

DELPIT, Jules, « Établissement de l'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux », dans *Revue universelle des arts* 10, 1859, p. 49–64 et 88–103.

DENDOOVEN, Dominiek et SNICK, Joël, *Matthijs De Visch (1701–1765)*, Lo-Reninge 2001.

D'ENFERT, Renaud, « L'enseignement du dessin dans les écoles centrales (1795–1802) », dans *Paedagogica Historica* 36/2, 2000, p. 601–629.

D'ENFERT, Renaud, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750–1850)*, Paris 2003.

D'ENFERT, Renaud, « La place du dessin dans la formation des ouvriers et des artisans en France, XVIII[e]–XIX[e] siècles », dans *Formation professionnelle et apprentissage, XVIII[e]–XX[e] siècle*, éd. par Gérard Bodé et Philippe Marchand, actes, Villeneuve-d'Ascq, CNRS, INRP, 2001, Lille, Paris 2003.

DESAZARS DE MONTGAILHARD, Marie-Louis, « L'art à Toulouse. Salons de peinture au XVIII[e] siècle », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse* 10/2, 1902, p. 103–165.

DOMINIQUE, Julia et COMPERE, Marie-Madeleine, « École militaire », dans Marie-Madeleine Compère (éd.), *Les collèges français, XVI[e]–XVIII[e] siècles*, *Répertoire 3,* Paris 2002, p. 413–422.

DURAND, Maximilien, « Jean-François Bony, l'artiste au service de Leurs Majestés », dans *Le Génie de la fabrique au génie 2.0*, 2 vol., t. 1, cat. exp. Lyon, musée des Tissus, Paris, musée des arts décoratifs, Lyon 2016, p. 105–129.

DURIEUX, Achille, *Les artistes cambrésiens du IX[e] au XIX[e] siècles et l'école de dessin de Cambrai*, Cambrai 1874.

DUTHOY, Jean-Jacques et OURSEL, Hervé, « L'enseignement à l'Académie des Arts de Lille au XVIII[e] siècle (à propos d'un album de dessins de la Bibliothèque municipale de Lille) », dans *Revue du Nord* 71/281, 1989, p. 377–399.

EASTERBY-SMITH, Sarah, « Botany as Useful Knowledge: French Global Plant Collecting at the End of the Ancien Regime », dans Kristine Bruland, Anne Gerritsen, Pat Hudson et Georgio Riello (éd.), *Reinventing the Economic History of Industrialisation*, Montréal 2020, p. 276–289.

ESPAGNE, Michel et WERNER, Michael, « La correspondance de Jean-Georges Wille. Un projet d'édition », dans *Francia* 17/2, 1990, p. 173–80.

ÉTIENNE, Noémie, « Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII[e] siècle : approches et méthodes comparées », dans *Perspective* 1, 2011, p. 489–493.

ÉTIENNE, Robert (éd.), *Histoire de Bordeaux*, Toulouse 2001.

EYMARD-DUVERNAY, François, « Conventions de qualité et formes de coordination », dans *Revue économique* 40/2, 1989, p. 329–359.

FAIRFULL-SMITH George, « Art and Design Education in Glasgow in the 18th and 19th Centuries », dans *Journal of the Scottish Society for Art History* 4, 1999, p. 8–16.

FÉRET, Brigitte, « Les sculpteurs marseillais et la commande religieuse baroque », dans *Provence historique* 34, 1984, p. 277–291.

FÉRET, Brigitte, *Marbriers tessinois installés en Provence et Comtat Venaissin*, thèse inédite, Université de Provence, Marseille 1993.

FEYEL, Gilles, « Jouyneau Desloges » dans *Dictionnaire des journalistes (1600–1789),* notice n° 424, URL : https://dictionnaire-journalistes.gazettes18e.fr/journaliste/424-rene-jouyneau-desloges [dernier accès : 22.03.2023].

FIDIÈRE, Octave, « Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans *Archives de l'art français*, 1885.
FONTAINE, André, *Les collections de l'ancienne académie de peinture et de sculpture*, Paris 1910.
FORBES, Duncan, *Artists, Patrons and the Power of Association: the Emergence of a Bourgeois Artistic Field in Edinburgh, c. 1775 – c. 1840*, thèse inédite, University of Saint Andrews, 1997.
FURCY-RAYNAUD, Marc (éd.), « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin (première partie) », dans *Revue de l'art français ancien et moderne* 19, 1903.

GABORIT, Jean-René, *Jean-Baptiste Pigalle : 1714–1785. Sculptures du Musée du Louvre*, Paris 1985.
GADY, Alexandre (éd.), *Jules Hardouin-Mansart, le chantier infini*, actes, Paris, Centre André Chastel, Versailles, Centre de recherche du château de Versailles, 2008, Paris 2019.
GAETHGENS, Thomas et LUGAND, Jacques, *Joseph-Marie Vien, peintre du roi, 1716–1809*, Paris 1988.
GALLET, Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle. Dictionnaire biographique et critique*, Paris 1995.
GARDEN, Maurice, *Lyon et les lyonnais au XVIII^e siècle*, Lille 1970.
GASTINEL-COURAL, Chantal, « À propos du Palais d'Albe. Du Nouveau sur des Ornemanistes français de la fin du XVIII^e siècle », dans *L'Estampille* 242, 1990, p. 68–94.
GAUTHIEZ, Bernard, « What mapping reveals: silk and the reorganization of urban space in Lyons, c. 1600–1900 », dans *Urban History* 47, 2020, p. 448–466.
GEORGET, Luc, « Françoise Duparc (1726–1778) », dans *Le regardeur* 4, 2009, p. 26–31.
GONCOURT, Edmond de, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de Pierre-Paul Prud'hon,* Paris 1876.
GOUDIABY, Eugène, « Le retard artistique de Bordeaux dans le dernier quart du XVIII^e siècle : mythe ou réalité ? », dans *Victor Louis et son temps*, éd. par Christian Taillard, actes, Paris, Societé Victor Louis, Bordeaux, Centre F.-G. Pariset, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2000, Bordeaux 2004, p. 329–349.
GOUDIABY, Eugène, *Pierre Lacour (1745–1814) : le peintre, le maître et le théoricien,* thèse inédite, Université Bordeaux Montaigne, 2008.
GOUZI, Christine, *Jean Restout (1692–1768) : peintre d'histoire à Paris*, Paris 2000.
GRANDIÈRE, Marcel, *L'idéal pédagogique en France au dix-huitième siècle*, Oxford 1998.
GRENIER, Jean-Yves, « Une économie de l'identification. Juste prix et ordre des marchandises dans l'Ancien Régime », dans Alessandro Stanziani (éd.), *La qualité des produits en France (XVIII^e–XX^e siècle)*, Paris 2003, p. 25–53.
GREUB, Suzanne (éd.), *Von Meisterhand : die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims*, Munich 2015.
GRIENER, Pascal, « Pour une histoire régionale ambitieuse en France. Un problème de méthode », dans *Studiolo* 2008, p. 13–16.

GRIER, Gordon, « The Foulis Academy 1753–1776 », dans *Journal of the Scottish Society for Art History* 4, 1999, p. 2–7.

GUÉDRON, Martial, *De chair et de marbre. Imiter et exprimer le nu en France (1745–1815),* Paris 2003.

GUÉDRON, Martial, « L'enseignement de l'anatomie artistique en France et la question de la dissection (XVIII^e^–XIX^e^ siècles) », dans *Les Cahiers d'Histoire de l'art* 2, 2004, p. 33–40.

GUERRIEN, Bernard et GUN, Ozgur, *Dictionnaire d'analyse économique*, Paris 2012.

GUICHARD, Charlotte, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e^ siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49/3, 2002, p. 54–68.

GUICHARD, Charlotte, « Hors l'Académie : les amateurs et les expositions artistiques publiques Paris : le musée de Pahin de La Blancherie 1777–1788 », dans Katia Béguin et Olivier Dautresme (éd.), *La ville et l'esprit de société*, Paris 2004, p. 55–72.

GUICHARD, Charlotte, « Les «livres à dessiner» à l'usage des amateurs à Paris au XVIII^e^ siècle », dans *Revue de l'Art* 143, 2004, p. 49–58.

GUICHARD, Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e^ siècle*, Paris 2008.

GUIFFREY, Jules-Joseph (éd.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Paris 1869–1872.

GUIFFREY, Jules-Joseph (éd.), *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774, avec une notice bibliographique et une table*, Paris 1872.

GUIFFREY, Jules, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII^e^ siècle*, Paris 1873.

GUIFFREY, Jules-Joseph, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc (1391–1776) », dans *Archives de l'art français (nouvelle période)* 9, 1915.

GUILLIN, Marjorie, *L'anéantissement des arts en Province ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e^ siècle (1751–1793),* thèse inédite, Université Toulouse II, 2013.

GUILLIN, Marjorie, « L'Enseignement de l'architecture à l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse », dans *e-STORIA, Cahiers de FRAMESPA* 5, 2010.

GUILOIS, Bruno, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse inédite, Université Paris IV Sorbonne, 2019.

GUILOIS, Bruno, « Les Argenson, protecteurs de l'Académie de Saint-Luc », dans *La famille d'Argenson et les arts*, éd. par Véronique Meyer, Marie-Luce Pujalte-Fraysse, actes, Poitiers, CRIHAM Université de Poitiers, 2013–2015, Rennes 2019, p. 57–81.

GUILMARD, Désiré, *Les maîtres ornemanistes : dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*, Paris 1880.

GUUINIC, Théodore, *Faire école en temps de crises. Héritages architecturaux et réinvention des modèles à Montpellier et dans le Midi méditerranéen (XVIII^e^–XX^e^ siècle)*, thèse inédite, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2021.

HAHN, Roger, « The Application of Science to Society : The Societies of Arts », dans *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 24/27, 1963, p. 829–836.

HARBION, Christine, « À propos du tableau 'La distribution des prix de l'Académie de dessin et de Peinture de la ville de Dunkerque' de Nicolas Truit », dans *Revue de la société dunkerquoise d'histoire et d'archéologie* 29, 1995, p. 53–69.

HEBERT, Thiphaine (éd.), *Antoine François Saint-Aubert (1715–1788), un artiste cambrésien au XVIII^e siècle*, Milan 2019.

HEINICH, Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris 1993.

HENAULT, Maurice, « L'Académie de peinture et de sculpture de Valenciennes ses origines (1785–1793) », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements*, 1914, p. 214–230.

HENRY, Christophe, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle », dans *Perpective* 2, 2008, p. 271–278.

HENRY-GOBET, Aude, « Entre normes pédagogiques et utilité sociale : ''Sur l'utilité des établissemens des écoles gratuites de dessein'' de Jean-Baptiste Descamps (1767) », dans Thomas W. Gaehtgens, Daniel Rabreau, Martin Schieder et Christian Michel (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 313–329.

HENRY-GOBET, Aude, *Inventaire provisoire des dessins du Fonds Hédou de la Bibliothèque Municipale de Rouen concernant l'École de Dessins de Rouen (1741–1791), fondée par Jean-Baptiste Descamps, sous l'égide de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen,* Rouen 2003.

HENRY-GOBET, Aude, « La correspondance de Jean-Baptiste Descamps. De l'intérêt partagé au réseau de solidarités (1738–1791) », dans *Réseaux de correspondance à l'âge classique (XVI^e–XVIII^e siècle)*, éd. par Pierre-Yves Beaurepaire, Jens Häseler et Antony McKenna, actes, Paris, Lyon, Los Angeles, 2003, Saint-Étienne 2006, p. 175–184.

HENRY-GOBET, Aude, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715–1791)*, thèse inédite, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 2007.

HERRERO CARRETERO, Concha, MOLINA, Álvaro et VEGA, Jesusa (éd.), *La decoración ideada por François Grognard para los apartamentos de la duquesa de Alba en el palacio de Buenavista*, Madrid 2020.

HILAIRE-PEREZ, Liliane, *L'invention technique au Siècle des lumières*, Paris 2000.

HOUDOY, Jules, « L'Académie des arts de Lille », dans *Mémoires de la Société des Sciences de Lille* 4/3, 1877, p. 281–306.

HUMBERT, Candice, *L'élaboration d'une culture artistique régionale : Grenoble et ses artistes de 1796 à 1853*, thèse inédite, Université Grenoble Alpes, 2016.

HUNT, Lynn, JACOB, Margaret C. et MIJHARDT, Wijnand (éd.), *The Book that Changed Europe: Picart and Bernard's Religious Ceremonies of the World*, Cambridge 2010.

HUNT, Lynn, JACOB, Margaret C. et MIJHARDT, Wijnand (éd.), *Bernard Picart and the First Global Vision of Religion*, Los Angeles 2010.

HYDE, Mélissa, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », dans *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette*, éd. par Eik Kahng, Marianne Roland Michel, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Paris 2003, p. 75–93.

IRVINE, Victoria, *The Development of the Use of Models in Scottish Art, c. 1800–1900, with Special Reference to Painting and the Trustees' Academy, Edinburgh*, thèse inédite, University of Glasgow, 2015.

IRWIN, David et IRWIN, Francina, *Scottish Painters at Home and Abroad 1700–1900*, Londres 1975.

JARRY, Louis, « L'école gratuite de la ville d'Orléans », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements 1893*, p. 591–608.

JOETS, Jules, *L'école des Beaux-Arts de Saint-Omer (1767–1908)*, Saint-Omer 1909.

KERVAREC, Michel, *Histoire de l'École régionale des beaux-arts de Nantes*, Nantes 2004.

KONDO, Ariyuki, « Scottish Challenge in Design Education : The Trustees's Design Academy Pedagogical Vision for Post-Union Scotland », dans *The Asian Conference of Design History and Theory Journal* 2, 2017, URL : https://acdht.com/download/2017/06kondo.pdf [dernier accès : 22.03.2023].

LABLANCHE, Julie, *Éloges inédits de l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon (1752–1789)*, thèse inédite, Université de Franche-Comté, Besançon, 2017.

LACOUR, Pierre, *Notes et souvenirs d'un artiste octogénaire 1778–1798*, éd. par Philippe Le Leyzour et Dominique Cante, Bordeaux 1989.

LAFFONT, Jean-Luc, « Relecture critique de l'évolution de la population toulousaine sous l'Ancien Régime », dans *Histoire, économie & société* 17/3, 1998, p. 455–478.

LAHALLE, Agnès, *Les Écoles de dessin au XVIII^e siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006.

LAHALLE, Agnès, « Le rôle des villes dans l'enseignement du dessin en France : les écoles de dessin au *XVIII^e* siècle », dans Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (éd.), *L'éducation artistique en France. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles. XVIII^e–XIX^e siècles*, Rennes 2010, p. 239–252.

LALOUE, Frédérique, « Les expositions d'œuvres d'art à Paris au XVII^e siècle », dans *1704, Le Salon, les arts, le Roi,* éd. par Dominique Brême et Frédérique Lanoë, cat. exp. Sceaux, Écuries du Domaine, Paris 2013, p. 25–27.

LAMARD, Pierre et STOSKOPF, Nicolas (éd.), *Arts et industrie (XVIII^e–XXI^e siècles),* actes, Mulhouse, Centre de recherche sur les économies, les sociétés, les arts et les techniques, Belfort, Laboratoire de recherche sur les choix industriels, technologiques et scientifiques, 2010, Paris 2013.

LAMARRE, Christine et al., *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776–1792*, Dijon 2003.

LAMARRE, Christine, « Lettres d'Étienne Gois à François Devosge », dans *Annales de Bourgogne* 78, 2006, p. 213–240.

LAREDO, Dominique, « Un mémoire inédit d'Abraham Fontanel (1740–1819), premier conservateur du premier musée de Montpellier », dans *Bulletin Historique de la Ville de Montpellier* 9, 1988, p. 5–10.

LAURENT, Stéphane, *Les arts appliqués en France : genèse d'un enseignement*, Paris 1999.

LAVEISSIÈRE Sylvain, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*, Paris 1980.

LA VILLE DE MIREMONT, Henri de, *Histoire du Musée de Bordeaux*, Bordeaux 1899.

LEBEN, Ulrich, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004.

LEBEN, Ulrich, « La fondation de l'École royale gratuite de dessin de Paris (1767–1815) », dans LEFEBVRE, Léon, *Les livrets des salons de Lille, 1773–1788,* Paris, Lille 1882.

LE GOUIC, Olivier, *Lyon et la mer au XVIII^e siècle. Connexions atlantiques et commerce colonial*, Rennes 2011.

LEGRAND, Ruth, « Livrets des salons : fonctions et évolutions (1673–1791) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1995, p. 237–248.

LELIÈVRE, Pierre, *Nantes au XVIII^e siècle, urbanisme et architecture*, Paris 1988.

LÉLY, Sandrine, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?,* éd. par Delphine Naudier et Brigitte Rollet, actes, Saint-Quentin-en-Yvelines, l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, 2003–2005, Paris 2007, p. 21–36.

LÉLY, Sandrine, « Peintresses ou artistes ? Les femmes dans la vie artistique de Province au XVIII^e siècle », dans *La peinture en Province de la fin du Moyen Age au début du XX^e siècle*, éd. par Jean-Pierre Lethuillier, actes, Rennes, Centre de recherche historique sur les sociétés et cultures de l'Ouest, 2001, Rennes 2002, p. 99–106.

LEMONNIER, Henry (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671–1793,* Paris 1911.

LESORT, André, *Les États de Bretagne et l'enseignement du dessin au XVIII^e siècle*, Paris 1911.

LESPINASSE, René de et BONNARDOT François, *Les métiers et corporations de la ville de Paris (XIV^e–XVIII^e siècles)*, Paris 1892.

LETHUILIER, Jean-Pierre (éd.), *La peinture en province. De la fin du Moyen Âge au début du XX^e siècle*, actes, Rennes, Centre de recherche historique sur les sociétés et cultures de l'Ouest, 2001, Rennes 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline et MICHEL, Christian (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, 1648–1793*, 6 vol., Paris 2006–2015.

LIGOU, Daniel « Les origines de la maçonnerie bourguignonne », dans *Dix-huitième siècle* 19, 1987, p. 190–191.

LILTI, Antoine, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2005.

LOCQUIN, Jean, *La peinture d'Histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII^e siècle* [1912], Paris 1978.
LORIQUET, Charles, « Académie ou École de dessin de la ville de Reims », dans *Travaux de l'Académie impériale de Reims* 37, 1862–1863, p. 225–228.
LOTTIN, Alain, *Boulonnais, noble et révolutionnaire. Le journal de Gabriel Abot de Bazinghen (1779–1798)*, Arras 1995.
LUCIANI, Isabelle, LE THIEC, Guy et CHAPRON, Emmanuelle (éd.), *Érudits, collectionneurs et amateurs : France méridionale et Italie, XVI^e–XIX^e siècle*, Aix-en-Provence 2017.

MAËS, Gaëtane, *Les Watteau de Lille*, Paris 1998.
MAËS, Gaëtane, *Les salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration (1773–1820)*, Dijon 2004.
MAËS, Gaëtane, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et sculpture. Archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33–56.
MAËS, Gaëtane, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au Siècle des lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715–1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016.
MAËS, Gaëtane et BLANC, Jan, « Pour une étude dynamique des échanges artistiques », dans *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482–1814*, éd. par Gaëtane Maës et Jan Blanc, actes, Lille, Université de Lille III, Palais des Beaux-Arts, 2008, Turnhout 2010, p. 7–14.
MAGNIEN, Aline, *La Nature et l'Antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIII^e siècle,* Oxford 2004.
MARIONNEAU, Charles, *Les Salons bordelais ou expositions des beaux-arts à Bordeaux au XVIII^e siècle (1771–1787)*, Bordeaux 1883.
MARIONNEAU, Charles, « Jean-Baptiste-Claude Robin (1734–1818) », dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* 17, 1893, p. 527–559.
MARTIN, Henri-Jean et CHATELAIN, Jean-Marc (éd.), *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français (XIV^e–XVII^e siècles)*, Paris 2000.
MARTY, Pierre, *Louis de Mondran (1699–1792) et les arts, parcours d'un homme influent entre Toulouse et Paris*, thèse inédite, École Pratique des Hautes Études, Paris 2019.
MARTY, Pierre, « Les débuts du peintre Joseph-Marie Bouton (1768–1823), entre Toulouse et Carcassonne (1776–1788) », dans *Locus Amœnus* 18, 2020, p. 115–122.
MASSÉ, Catherine, *La collection de dessins du Musée des BeauxArts de Reims : une école de dessin au XVIII^e siècle en Champagne*, mémoire de troisième cycle, École du Louvre, Paris 1978.
MASSOUNIE, Dominique, *Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la France urbaine, du règne de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009.
MENGER, Pierre-Michel, « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisations* 48/6, 1993, p. 1565–1600.
MESURET, Robert, *Pierre Lacour 1745–1814*, Bordeaux 1937.

MESURET, Robert, « Le paradoxe Pierre Lacour », dans *Gazette des Beaux-Arts* 17, 1937, p. 99–108.

MESURET, Robert, « Un conservateur du XVIII[e] siècle, Jean Briant », dans *Revue Historique de Bordeaux,* 1957, p. 135–154.

MESURET, Robert, *Les Expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791,* Toulouse 1972.

MICHEL, Christian, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. La naissance de l'école française*, Paris-Genève 2012.

MICHEL, Christian, « Les graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII[e] siècle », dans Peter Fuhring et al. (éd.), *L'estampe au grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris 2010, p. 483–492.

MICHEL, Christian, *Art et démocratie : les débats sur les arts du dessin dans les premières années de la Révolution française*, Genève 2020.

MICHEL, Patrick, *Le commerce de tableaux à Paris au XVIII[e] siècle*, Paris 2007.

MILES, Hamish, « John Graham and the Trustees' Academy (I) », dans *The Scottish Art Review* 14/4, 1975, 17–20 et 29–30.

MILES, Hamish, « John Graham and the Trustees' Academy (II) », dans *The Scottish Art Review* 15/1, 1977, 19–23.

MILLER, Lesley E., « Jean Revel : Artist, designer or entrepreneur », dans *Journal of Design History*, 8/2, 1995, p. 79–96.

MILLER, Lesley E., « Paris-Lyon-Paris : Dialogue in the Design and Distribution of Patterned Silks in the Eighteenth Century », dans Robert Fox et Anthony Turner (éd.), *Luxury Trades and Consumerism in Ancien Régime Paris*, Aldershot 1998, p. 139–167.

MILLER, Lesley E., « Education and the Silk Designer : A Model for Success ? », dans Mary Schoeser and Christine Boydell (éd.), *Disentangling Textiles*, Londres 2003, p. 185–94.

MILLET, Audrey, *Les dessinateurs de fabrique en France, XVIII[e]–XIX[e] siècles*, thèse inédite, Université Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2015.

MINARD, Philippe, *La fortune du colbertisme. État et industrie dans la France des Lumières*, Paris 1998.

MONTAIGLON, Anatole de (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1745–1755)*, 10 vol., Paris 1875–1892.

MONTAIGLON, Anatole de et VILLOT, Frédéric, « Lettres écrites par Prud'hon à MM. Devosge et Fauconier pendant son voyage en Italie et son séjour à Rome (1785–1786) », dans *Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France* 5, 1857–1858, p. 97–170.

MONTAIGLON, Anatole de et GUIFFREY, Jules (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments*, 18 vol., Paris 1887–1912.

MORAND, Louis, *Antoine de Marcenay de Ghuy : peintre et graveur (1724–1811),* Paris 1901.

MORVAN-BECKER, Frédéric, *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII[e] siècle*, thèse inédite, Université de Paris VIII Vincennes-Saint-Denis, 2010.

MOTTE MASSELINK, Nathalie, *Les dessins d'un artiste du Siècle des lumières, Jean-Claude Naigeon (1753–1832)*, Montreuil 2012.
MOUREAU, Nathalie, « De l'œuvre à la démarche artistique : Le prix de l'authenticité », dans *Noesis* 22-23, 2014, URL : http://journals.openedition.org/noesis/1905 [dernier accès : 04.04.2023].
MUNCK, Bert de et RIDDER-SYMOENS, Hilde de, « Education and Knowledge : Theory and Practice in an Urban Context », dans Bruno Blondé, Marc Boone et Anne-Laure Van Bruaene (éd.), *City and Society in the Low Countries, 1100–1600*, Cambridge 2018, p. 220–254.
MUSSO, Pierre, *La Religion industrielle. Monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*, Paris 2017.

NATIVEL, Colette, « La théorie de l'imitation au XVII^e^ siècle en rhétorique et en peinture », dans *Dix-septième siècle* 175, 1992, p. 157–167.
NICOLAS, Fabien, *Un exemple de la vie artistique en province à la fin du XVIII^e^ siècle : La Société des Beaux-arts de Montpellier (1779–1787)*, mémoire de master inédit, Université Paul-Valéry Montpellier III, 1998.

O'BRIEN, David et BOUNIORT Jeanne, « Homère, Hamilton et le Prix de Rome en 1769 », dans *Revue de l'Art* 119, 1998, p. 56–61.
OMONT, Henri, « Documents relatifs à l'établissement de l'académie de sculpture et de peinture de Toulouse », dans *Annales du Midi* 4/16, 1892, p. 542–556.

PAGÈS, Fernand, « École, Société et Académie des beaux-arts de Toulouse », dans *Mémoires de la Société archéologique du midi de la France* 9, 1872, p. 166–180.
PARIS, Louis, *Le livret du Musée de Reims suivi des notices sur l'École de Reims*, Reims 1845.
PARISET, François-Georges (éd.), *Histoire de Bordeaux*, 8 vol., t. 5 : Bordeaux au XVIII^e^ siècle, Bordeaux 1968.
PARROCEL, Étienne, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture de Marseille*, Paris 1889.
PASSERON, Isabelle, « La Société des arts, espace provisoire de reformulation des rapports entre théories scientifiques et pratiques instrumentales », dans Eric Brian et Christine Demeulenaere (éd.), *Règlements, usages et science dans la France de l'absolutisme*, Brépols 2002, p. 109–132.
PATERSON, James, *The Royal Scottish Academy: A Retrospect*, Edinburgh 1911.
PÉREZ, Marie-Félicie, « L'exposition du 'Salon des arts' de Lyon en 1786 », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1975, p. 109–206.
PÉREZ, Marie-Félicie, « L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIII^e^ siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736–1793) », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* 31, 1977, p. 71–158.

PÉREZ, Marie-Félicie, « Collectionneurs et amateurs d'art à Lyon au XVIII[e] siècle », dans *Revue de l'Art* 47, 1980, p. 43–52.

PÉREZ, Marie-Félicie, « Soufflot à Lyon », dans *Soufflot et son temps, 1780–1980*, éd. par Daniel Ternois, cat. exp. Paris, Caisse nationale des monuments et des sites, Paris 1980.

PÉREZ, Marie-Félicie, « Soufflot et la création de l'école de dessin de Lyon, 1751–1780 », dans *Soufflot et l'architecture des Lumières*, éd. par Daniel Ternois, actes, Lyon, CNRS Université de Lyon, 1980, Paris 1986, p. 109–113.

PÉREZ-PIVOT, Marie-Félicie, *Jean-Jacques de Boissieu 1736–1810*, Milan 2018.

PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *Etienne-Louis Boullée*, Paris 1994.

PERRIN KHELISSA, Anne, « Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* 4/10, 2011, p. 221–371.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « L'histoire de l'art au cœur des réseaux interdisciplinaires », dans *La Lettre de l'InSHS,* 2017, p. 4–7, URL : https://acares.hypotheses.org/files/2017/10/Lettre-INSHS-septembre-2017.pdf [dernier accès : 22.03.2023].

PERRIN KHELISSA, Anne, « 'Grands' artistes au service des arts 'mineurs'. Comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires », dans *L'artiste et l'objet : la création dans les arts décoratifs (XVIII[e]–XX[e] siècle),* éd. par Aziza Gril-Mariotte, actes, Mulhouse, CRESAT université de Haute-Alsace, 2014–2015, Rennes 2018, p. 27–39.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », dans *Perspective* 1, 2019, p. 241–262.

PERRIN KHELISSA, Anne, « L'hommage de Fermel'huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712). Le premier éloge académique dédié à une femme artiste en France un événement historiographique resté sans suite ? », dans *Revue de l'Art* 204, 2019, p. 41–49.

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « French Academies in the Age of Enlightenment: An Interdisciplinary Research Network », dans *Journal18*, 2019, URL : https://www.journal18.org/3459 [dernier accès : 22.03.2023].

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII[e] siècle : un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir », dans *In-situ. Revue des patrimoines* 43, 2021, URL : http://journals.openedition.org/insitu/28557 [dernier accès : 04.04.2023].

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », dans *Perspective* 1, 2019, URL : http://journals.openedition.org/perspective/13613 [dernier accès : 22.03.2023].

PERRIN KHELISSA, Anne et ROFFIDAL, Émilie, « Réseaux des académies d'art provinciales et dynamiques des circulations au XVIII[e] siècle », dans *L'Art de l'Ancien Régime. Sortir du rang*, éd. par Thomas Kirchner, Sophie Raux et Marlen Schneider, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2018, Paris 2022, p. 211–227, URL : https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/880 [dernier accès : 23.03.2023].

PETITCOL, Xavier, *Toiles de Nantes, 1760–1840*, Nantes 2008.
PEVSNER, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present* [1940], Paris, 1999.
PICHET, Isabelle, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012.
PICON, Antoine, *L'invention de l'ingénieur moderne : l'École des Ponts et Chaussées, 1747–1851*, Paris 1992.
PIERRE, Laëtitia, *Enseigner l'art de peindre. L'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon, (1700–1783)*, thèse inédite, Université Paris I Sorbonne, 2015.
POMIAN, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 1987.
POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine*, Paris 1997.
POULOT, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIII^e–XX^e siècles*, Paris 2005.

QUIQUEMPOIS, Olivier, *La collection de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, mémoire de recherche de deuxième année de deuxième cycle inédit, École du Louvre, Paris 2012.

RABREAU, Daniel et TOLLON, Bernard (éd.), *Le progrès des arts réunis, 1763–1815 : mythe culturel des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, actes, Bordeaux, Toulouse, colloque international d'histoire de l'art, 1989, Paris 1992.
RATHIER, Carole, « Le réseau européen de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux & de la Société littéraire du Musée, entre désirs et réalité (1768–1788) », dans *Réseaux de correspondance à l'âge classique (XVI^e–XVIII^e siècle)*, éd. par Pierre-Yves Beaurepaire, Jens Häseler et Antony McKenna, actes, Paris, Lyon, Los Angeles, 2003, Saint-Étienne 2006, p. 175–184.
RAUX, Sophie, « Éléments sur les ventes publiques de peinture à Lille au XVIII^e siècle à partir de la dispersion des collections des chanoines », dans *Collectionner dans les Flandres et la France du nord au XVIII^e siècle*, éd. par Sophie Raux, actes, Lille, Université de Lille III, 2003, Lille 2005, p. 165–182.
RAUX, Sophie, « La main invisible. Innovation et concurrence chez les créateurs des nouvelles techniques de fac-similés de dessins au XVIII^e siècle », dans *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et de Boucher, le dessin gravé au XVIII^e siècle*, cat. exp. Valenciennes, Musée des BeauxArts, Montreuil 2007, p. 54–74.
RÉAU, Louis, *Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1950.
RICHARD, Fleury, « Artistes lyonnais : Déchazelle, Granet et Grobon », dans *Revue du Lyonnais* 2, 1851, p. 44–49.
ROCHCONGAR, Yves, *Des navires et des hommes : de Nantes à Saint-Nazaire, deux mille ans de construction navale*, Nantes 1999.
ROCHE, Daniel, « La diffusion des Lumières. Un exemple : l'académie de Châlons-sur-Marne », dans *Annales. Économies, sociétés, civilisation* 19/5, 1964, p. 887–922.

ROCHE, Daniel, *Le Siècle des lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680–1789*, 2 vol., Paris 1978.

ROCHE, Daniel, *Les Républicains des Lettres. Gens de culture et Lumières au XVIII^e siècle*, Paris 1988.

ROCHE, Daniel, « Académies et académisme : le modèle français au XVIII^e siècle », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée* 108/2, 1996, p. 643–658.

ROCHE, Daniel, *Humeurs vagabondes. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris 2003.

ROCHE, Daniel (éd.), *La République des Lettres dans le Midi rhodanien. Sociabilités savantes et réseaux de diffusion des savoirs au Siècle des lumières*, actes, Nîmes, Beaucaire, Arles, 2013, Toulouse 2014.

ROFFIDAL, Émilie, « Les réseaux des académies et des écoles d'art en Europe méridionale (1740–1820) : projet et perspectives de recherche », dans *e-STORIA, Chahiers de FRAMESPA* 17, 2014, URL : http://journals.openedition.org/framespa/3120 [dernier accès : 22.03.2023].

ROFFIDAL, Émilie, « 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 *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII^e–XX^e siècle)*, éd. par Aziza Gril-Mariotte, actes, Mulhouse, CRESAT université de Haute-Alsace 2014–2015, Rennes 2018, p. 41–50.

ROFFIDAL, Émilie, « Louis Chaÿs (ou Chaix), Aubagne, 1744-Paris, 1810 », dans *L'art et la manière. Dessins français du XVIII^e siècle des musées de Marseille*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Milan 2019, p. 140–141.

ROFFIDAL, Émilie, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », dans Serenella Rolfi Ozvald et Carla Mazzarelli, *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerche tra XVII e XIX secolo*, Cinisello Balsamo 2019, p. 188–199.

ROFFIDAL, Émilie, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII^e–XVIII^e siècles », dans *Rives méditerranéennes* 62, 2021, URL : https://journals.openedition.org/rives/8530 [dernier accès : 22.03.2023].

SAINT-RAYMOND, Edmond, « Les travaux d'utilité publique de l'Académie Royale des Beaux-Arts, l'école du Génie », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse* 11/6, 1918, p. 339–359.

SAINT-PIERRE, Dominique (éd.), *Dictionnaire historique des Académiciens de Lyon (1700–2016)*, Lyon 2017.

SALMON, Xavier, « Projets du peintre Pierre Lacour (1745–1854) », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1994, p. 169–180.

SANCHEZ, Pierre, *Les Salons de Dijon 1771–1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon 2002.

SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire des artistes exposants dans les salons des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 3 vol., Dijon 2004.

SANDT, Udolpho van de, *Histoire des expositions de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663–1791) : solennités, fêtes, cérémonies, concours et salons*, Paris 2018.

SANDT, Udolpho van de, « La fréquentation des salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire » dans *Revue de l'Art* 73/3, 1986, p. 43–48.

SCHERF, Guilhelm (éd.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, éd. par Guilhem Scherf, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 2000.

SCHNAPPER, Antoine, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004.

SCHNÉEGANS, Charles, « L'enseignement des arts en Alsace. Les écoles de dessin à Strasbourg au XVIII^e^ siècle », dans *Archives alsaciennes d'histoire de l'art,* 1927, p. 185–224.

SCIULLI, David, « Painting, Law and Professions, I : Paris Visual Academie and English Law », dans *Comparative Sociology* 7/1, 2008, p. 68–138.

SNYERS, Alain, *1782–2004. L'école de dessin de Maurice-Quentin de La Tour à aujourd'hui*, Saint-Quentin 2004.

SOFIO, Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e^–XIX^e^ siècle*, Paris 2016.

STOBART, Jon et BLONDÉ, Bruno, *Selling Textiles in the Long Eighteenth Century*, Londres 2014.

SEWELL, William, *Work & Revolution in France. The Language of Labor from the Old Régime to 1848*, Cambridge 1980.

STEIN, Henri, « La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779–1787) », dans Ernest Lavisse (éd.), *Mélanges offerts à Monsieur Henry Lemmonier*, Paris 1913, p. 365–403.

STÉPANOFF, Pierre, « Les collections de l'École de dessin de Montpellier (1779–1825) », dans *In situ. Revue des patrimoines* 43, 2021, URL : https://journals.openedition.org/in-situ/29088 [dernier accès : 06.04.2023].

SZANTO, Mickaël, *Le dessin ou la couleur. Une exposition de peintures sous le règne de Louis XIV,* Paris 2008.

TAÏEB, Patrick, MOREL-BOROTRA, Nathalie et GRIBENSKI, Jean (éd.), *Le Musée de Bordeaux et la musique 1783–1893*, Rouen, Le Havre 2005.

TAILLEFER, Michel, « L'échec d'une tentative de réforme académique : le Musée de Toulouse (1784–1788) », dans *Annales du Midi* 89/134, 1977, p. 405–418.

TAILLEFER, Michel, *Une Académie interprète des Lumières : l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles Lettres de Toulouse au XVIII^e^ siècle*, Paris 1984.

TAILLEFER, Michel, « La société des beaux-arts et la création de l'académie royale de peinture, sculpture et architecture (1746–1750) », dans id. (éd.), *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*, Toulouse 2014, p. 273–295.

TAUZIÈDE-ESPARIAT, Maël, « Des concurrentes de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ? Les écoles de dessin et de sculpture d'Aix d'après un Mémoire du sculpteur Jean-Pancrace Chastel (1774) », dans *Rives méditerranéennes* 56, 2018, URL : https://journals.openedition.org/rives/5416 [dernier accès : 22.03.2023].

TAUZIÈDE-ESPARIAT, Maël, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751 –1791),* thèse inédite, université de Bourgogne, 2021.

TAUZIÈDE-ESPARIAT, Maël, « Les peintres et sculpteurs "sans qualité" : Une population invisible dans le Paris des Lumières ? », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 66/2, 2019, p. 35–62.

THÉVENOT, Laurent, « Justification et compromis », dans Monique Canto-Sperber (éd.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris 1996, p. 789–794.

TOUREILLE, Aurore, *L'enseignement du dessin à Perpignan, fin XVIII^e siècle–1914 : acteurs et institutions*, thèse inédite, Université de Perpignan, 2021.

TOURNEUX, Maurice, « Un salon de peinture à Montpellier en 1784 », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1886, p. 266–269.

TRENARD, Louis, « Un notable lyonnais pendant la crise révolutionnaire : Pierre-Toussaint Déchazelle », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 5, 1958, p. 201–225.

TROUVÉ, Stéphanie, *Peinture et discours : la construction de l'école de Toulouse, XVII^e–XVIII^e* siècle, Rennes 2016.

TROUVÉ, Stéphanie, « Les salons de Toulouse, de 1751 à 1791 », dans *Entre Flandres et Italie. Princes collectionneurs*, cat. exp. Saint-Antoine l'Abbaye, Musée de Saint-Antoine l'Abbaye, Besson 2021, p. 97–103.

VANDALLE, Maurice, « Le Salon des Arts et le Musée de Lille de 1790 à 1803 », dans *Revue du Nord* 31/124, 1949, p. 207–218.

VASQUEZ, Julien, *Nicolas Dupré de Saint-Maur ou le dernier grand intendant de Guyenne,* Bordeaux 2008.

VASSELIN, Martine, *Vivre des arts du dessin, France, XVI^e–XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 2007.

VIGROUX, Perrine, *Les femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663–1793) : sociabilité, pratique artistique et réception,* thèse inédite, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2016.

VITET, Ludovic, *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*, Paris 1861.

VI-TONG, Nelly, *Les académies de l'école de dessin de Dijon. Dessiner le modèle humain en France au XVIII^e siècle*, thèse inédite, université de Bourgogne, 2020.

VOIRIOT, Catherine, « Marie-Anne-Loir : une femme portraitiste sous le règne de Louis XV », dans *Revue de l'Art* 205/3, 2019, p. 39–50.

VOIRIOT, Catherine (éd.), *Émilie du Châtelet : sciences, famille, domaines*, actes, Chaumont, Paris, 2017, à paraître.

WAQUET, Françoise, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir XVI^e^–XX^e^ siècle*, Paris 2003.
WARNKE, Martin, *L'artiste et la cour. Aux origines de l'artiste moderne* [1ère éd. en allemand : 1985], Paris 1989.
WILDENSTEIN, Georges, *Liste des maîtres peintres et sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc*, Paris 1926.
WILDE, Gustaaf de, *Geschiedenis onzer Academiën van Beeldende Kunsten*, Leuven 1941.
WILLIAMS, Hannah, *Académie Royale : a history in portraits*, Farnham 2015.
WILLK-BROCARD, Nicole, *Jean-Bernard Restout : 1732–1796 : peintre du roi et révolutionnaire*, Paris 2017.
WILLE, Johann George, *Mémoires et journal de J. G. Wille, graveur du roi*, Paris 1857.
WOEHRLE, Brigitte, *Jean-Baptiste Defernex*, mémoire de DEA inédit, Université Paris IV Sorbonne, 1993.
ZERNER, Henri, « Un graveur oublié : le créateur de la 'manière de crayon' Jean-Charles François », dans *L'information d'histoire de l'art* 5, 1960, p. 111–114.
ZYLBERBERG, Michel, *Une si douce domination. Les milieux d'affaires français et l'Espagne vers 1780–1808*, Paris 1993.

Index

personae

ABOT DE BAZINGHEN, Gabriel (1748–1798) 346
ACHARD, Claude-François (1751–1809) 118, 215
ADAM, Lambert-Sigisbert (1700–1759) 279
ADAM, Nicolas-Sébastien (1705–1778) 272
ADAM, Robert (1728–1792) 325
ADAMOLI, Pierre (1707–1769) 210, 279
AIGREFEUILLE, Charles-Jean-Louis-Toussaint, marquis d' (1748–1818) 31
AIGUILLON, Emmanuel Armand de Vignerot du Plessis de Richelieu, duc d' (1720–1788) 73–74, 82, 84, 200
ALBERTI, Leon Battista (1404–1472) 277
ALBISSON, Jean d' (1732–1810) 296
ALEMBERT, Jean Le Rond d' (1717–1783) 183, 210, 274
ALEXANDER, John (1686–vers 1766) 320, 325
ALLAN, David (1744–1796) 330–333
ALLAN, William (1782–1850) 331
ALLEGRAIN, Christophe-Gabriel (1710–1795) 201
AMBOISE, Georges (1460–1510) 134
AMOREUX, Pierre-Joseph (1741–1824) 344
ANDRONY veuve 193
ANGIVILLER, Charles Claude de la Billarderie, comte d' (1730–1809) 16, 81, 87, 95, 141, 160, 228, 230, 233, 252, 357, 359, 363
APCHON, archevêque d' (1721–1783) 355
ARCIS, Marc (1655–1739) 208, 249, 291
ARGENSON, Antoine René de Voyer, marquis de Paulmy, comte d' (1722–1787) 155
ARGENSON, Marc-Pierre de Voyer de Paulmy, comte d' (1696–1764) 82
ARNAL, Jean-Pierre (1735–1805) 48
AROUET, François-Marie dit VOLTAIRE (1694–1778) 125, 127, 143
ARTAUD, François (1767–1838) 62
ARTOIS, Charles-Philippe de France, comte d' (1757–1836) 132, 140, 143, 147
ATTIRET, Claude-François (1728–1804) 155, 359
AUDRAN, Girard (1640–1703) 280
AUGEARD, Jacques d' (1732–1805) 89
AUJOLEST PAGÈS, François (1746–1801) 38, 43
AUJOLLET-PAGÈS, François (1745–1801) 356, 359, 363, 364

AUNE, Charles-Marcel
(1726–1785) 354
AVELINE, François
(vers 1718–vers 1780) 321, 328

BACHELIER, Jean-Jacques
(1724–1806) 17, 120–122, 139, 141, 144–145, 170, 176–177, 179, 184, 204–205, 362, 366
BAILLET, Pierre 358
BAILLOT, François 362
BAILLOT, Louis
(1766–?) 264
BALECHOU, Jean-Joseph
(1715–1764) 141
BALZA de Firmi, Jean-Jacques
(1763–1845) 43
BALZE, Georges Martin
(1726–1802) 52
BARATIER, Charles-Thomas
(1750–1817) 32
BARDIN, Jean
(1732–1809) 20, 150, 160, 364
BARRAL, Charles Gabriel Justin de
(1712–1784) 32
BARTHÉLÉMY, Blaise
(1738–1819) 296
BASAN, Pierre-François
(1723–1797) 137, 210
BASSANO, Jacopo
(1519–1592) 99
BATANCHON, Joseph-Antoine
(1738–1812) 94–95
BATONI, Pompeo
(1708–1787) 100, 109, 213
BATTEUX, Charles
(1713–1780) 253
BAUDEMANT, Pierre
(1729–1808) 248
BAUDOIN, Pierre-Antoine
(1723–1769) 134, 141, 143
BAZEMONT, Nicolas Le Roy de
(1692–1770) 95, 357
BEAUFORT, Jacques-Antoine
(1721–1784) 41, 141, 150, 232
BEAUMARCHAIS
(1732–1799) 41, 117–118
BEAUVAIS, Nicolas-Dauphin de
(vers 1687–1763) 265
BECK, Franz
(1734–1809) 90, 98, 100, 110
BÉHAGLE, Philippe
(1641–1705) 356
BERGER 360
BERGERET DE GRANCOURT, Onézyme
(1715–1785) 48, 190
BERGERET, Pierre-Nolasque
(1782–1863) 110, 213
BERINZAGO, Giovanni Antonio
(vers 1710–vers 1790) 90, 97
BERJON, Antoine
(1754–1843) 62–67, 69, 273
BERNARD, Marie-Catherine
(1708–1789) 116, 120, 123
BERNARD, Pierre 116
BERNARD, Pierre II
(1704–1777) 116
BERTIN, Nicolas
(1667–1736) 36, 136
BERTRAND, Antoine-Henri
(1759–1834) 262
BESTIEU, Jean-Jacques
(1754–1842) 294
BEYLE, Henri dit STENDHAL
(1783–1842) 215

BILLOIN, Pierre-Antoine
(1763–1826) 311
BIRON, Louis Antoine de Gontaut, duc de
(1700–1788) 228
BIZEMONT PRUNELÉ, André Gaspard
Parfait, comte de (1752–1837) 135, 363
BLANCHET, Thomas
(1614–1689) 14
BLONDEL D'AZINCOURT, Barthélémy
Augustin (DAZINCOURT)
(1719–1795) 256
BLONDEL, Jacques-François
(1705–1774) 16, 73, 157, 180, 182, 225, 226,
375, 383
BLONDEL, Jacques-François
(1708/09–1774) 181
BOCCAGE, Marie-Anne de
(1710–1802) 127
BOFFRAND, Germain
(1667–1754) 73, 80
BOFFRAND, Jean 80
BOILEAU DESPRÉAUX, Nicolas
(1636–1711) 140
BOISSIEU, Jean-Jacques de
(1736–1810) 58
BOISTON, Philippe
(1700–1778) 36, 356
BON DE SAINT HILAIRE,
François-Xavier (1678–1761) 303
BONFIN, Michel
(1768–1841) 93
BONNAC, Jean-Louis Usson de,
marquis de (1672–1738) 197
BONNET, Jean-Louis
(1754–1840) 356
BONNET, Louis-Marin
(1743–1793) 265
BONY, Jean-François
(1754–1825) 62–63, 65–67
BORÉLY, Louis-Joseph-Denis
(1731–1784) 32, 41, 123, 201
BORNIER, Nicolas
(1762–1829) 195, 263
BOSSUET, Jacques-Bénigne
(1627–1704) 293
BOTTARI, Giovanni Gaetano
(1689–1775) 215
BOUCHARDON, Edme
(1698–1762) 201, 260–261, 263, 279, 290
BOUCHER, François
(1703–1770) 160, 162, 201, 261, 311
BOUCHER, Jean dit DAUBERVAL
(1742–1806) 90
BOULLÉE, Etienne Louis
(1728–1799) 79–80
BOULLOGNE, Louis de
(1654–1733) 206
BOURDON, Sébastien
(1616–1661) 280
BOUTON, Joseph-Marie
(1768–1823) 43
BRANDES, Georg Friedrich
(1719–1791) 141
BRARD, Françoise 119–120, 127
BRARD, Jean-Nicolas
(1748–1822) 119
BRÉCY, Charles-Edme Gauthier de
(1753–1836) 346
BRENET, Nicolas-Guy
(1728–1792) 152
BRETON, Luc
(1731–1800) 36, 40, 49, 262, 356
BRIANT, Jean
(1760–1799) 93

BRIASSON, Antoine-François
(1728–1796) 58
BRIDAN, Charles-Antoine
(1730–1805) 264, 297
BRILLANT 290
BROGLIE, Victor-François, duc de
(1718–1804) 123
BRONGNIART, Alexandre Théodore
(1739–1813) 80
BROSSARD DE BEAULIEU, Geneviève
(1755–1832) 114
BRUNEVAL, Jacques de 210
BUISSON, Jean-Baptiste
(1737–1797) 359
BYRES, James
(1733–1817) 325

CACAULT, François
(1719–1795) 76–77
CACAULT, François
(1743–1805) 75, 77–78, 82, 217
CACAULT, Pierre-René
(1744–1810) 75, 77–78, 81–82, 85
CAFFIERI, Jean-Jacques
(1725–1792) 272, 292
CALIARI, Paolo dit VÉRONÈSE
(1528–1588) 99, 195
CALVET, Esprit
(1728–1810) 349
CAMMAS, Guillaume
(1699–1777) 14, 208, 249
CAMMAS, Lambert-François
(1743–1804) 43, 301
CAMMAS, Marie-Françoise
(1753–1840) 43
CAMPBELL, John Coats
(1721–1804) 326
CAMPION, Charles-Michel
(1734–1784) 121
CANNAC DE SAINT ANDRÉ, Isaac-André
(1735–1794) 70
CARNEY, Joseph de
(vers 1705–1752) 306–307
CARON, André-Charles
(1698–1775) 117–118
CARON-GUILBERT, Marie-Josèphe
(1725–1784) 41, 117–118, 120–125, 128–129
CARRACHE, Annibal
(1560–1609) 206
CAULLET, Charles
(1774–1820) 359
CAUSIEZ, Jean-François fils 365
CAUSIEZ, Jean-François père
(avant 1735–1790) 365
CAYLUS, Anne-Claude de Tubières de
Grimoard de Pestels de Lévis, comte de
(1692–1765) 207, 211
CEINERAY, Jean Baptiste
(1722–1811) 77, 79–80, 82–83
CHABERT 32
CHAIX, Louis
(1744–1810) 41
CHALGRIN, Jean François Thérèse
(1739–1811) 80
CHALMERS, Roderick
(vers 1709–1730) 325
CHAPTAL, Jean-Antoine
(1756–1832) 294
CHARDENAL 360
CHARDIN, Jean Siméon
(1699–1779) 126
CHARLES, Claude
(1661–1747) 363
CHASTEL, Jean-Hippolyte-Gaspard 354

CHASTEL, Jean-Pancrace
(1726–1793) 209, 287, 294, 296, 299, 354
CHÂTELET, Émilie Le Tonnelier de
Breteuil, marquise de
(1706–1749) 123, 125, 127
CHAUBARD, Guillaume-Théodore 355
CHÉREAU, Geneviève-Margueritte,
veuve de François (vers 1724–1782) 265
CHÉRON, Louis
(1660–vers 1725) 318
CHIARI, Giuseppe
(1654–1727) 320
CHOFFARD, Pierre-Philippe
(1730–1809) 144
CHOISEUL-BEAUPRÉ, Claire de
(1751–1794) 143
CHOISEUL-BEAUPRÉ, Charles de
(1739–1820) 143
CLAPIÈS, Jean de
(1670–1740) 303–304, 306–308
CLARET DE LA TOURETTE,
Marc-Antoine (1729–1793) 70
CLERGET 62
CLÉRISSEAU, Charles Louis
(1721–1820) 81
CLERMONT, Jean-François dit GANIF
(1717–1807) 38, 158–160, 162, 164, 170,
259–260, 365
CLODION voir MICHEL
COCHIN, Charles-Nicolas
(1715–1790) 126, 134–136, 138, 141, 143,
155, 158, 163, 184, 212, 278
COLBERT, Jean-Baptiste
(1619–1683) 14, 150, 183, 293
COLLOMB, Barthélémy
(1718–1798) 279
COMBES, Lisidice 90
COMBES, Louis
(1754–1818) 90
COMBES, Victor Louis 90
CONDÉ, famille 195, 265, 358–359, 362
CONDÉ, Louis-Joseph de Bourbon, prince de
(1736–1818) 38, 117
CONDORCET, Nicolas de
(1743–1794) 214
CONSTANTIN, Jean-Antoine
(1756–1844) 354
COOPER, Richard
(1701–1764) 320, 325
CORNEILLE, Pierre
(1625–1684) 134
CORTONE, Pierre de
(1596–1669) 195
COSSÉ-BRISSAC, Timoléon
(1775–1848) 263
COULET DE BEAUREGARD, Marie-Louis-
Claude (?–après 1794) 355
COURRÈGE, Jean-Faur
(vers 1730–1806) 38, 97, 110, 151–156, 159,
164, 170
COURT DE GÉBELIN, Antoine
(1725–1784) 96, 132
COURTALON, Jean-Baptiste
(1754–1820) 311
COURTEILLE 160
COURTOIS, Chevalier de
(1717–1769) 344, 346
COUSIN, Jean
(vers 1522–vers 1594) 280
COUSTOU, Guillaume II
(1716–1777) 273
COYPEL, Antoine
(1661–1722) 274
COYPEL, Charles-Antoine
(1694–1752) 274

COYPEL, Noël-Nicolas
(1690–1734) 259
CRANACH, Lucas dit le jeune
(1515–1586) 189
CRUCY, Jean
(1714–1785) 80
CRUCY, Mathurin
(1749–1826) 78–82, 85, 217

DAGEVILLE, Claude
(vers 1721–1794) 34, 192, 302
DANDRÉ BARDON, Michel-François
(1700–1783) 41, 47, 53, 101, 120–122, 124, 150, 170, 192, 204, 211–212, 274, 362
DANYZY, Augustin
(1698–1777) 303, 307–308
DASPECT 311
DAUBERVAL voir BOUCHER
DAVID, Jacques-Louis
(1748–1725) 89
DE LA CROIX, Isaac 14, 118
DÉCHAZELLE, Pierre-Toussaint
(1752–1833) 62–67, 69, 71, 146
DÉDUIT 361
DEFERNEX, Jean-Baptiste
(1729–1783) 38
DÉGALIN, Balard 291
DELACOUR, Guillaume
(vers 1700–1767) 324
DELAISTRE, Jean-Henri
(1747–1829) 309, 311, 313
DELILLE DE SALES, Jean-Baptiste Claude
(1741–1816) 136
DELON de MAROULS, Jacques
(1752–1815) 43
DEMARTEAU, Gilles
(1722–1776) 265–266
DESCAMPS, Jean-Baptiste
(1714–1791) 34, 36, 38, 43, 45, 95, 138, 144, 150, 158, 164, 173–174, 176–185, 190, 225, 342, 365
DESCLASSAN, Jean François
(1722–1779) 206
DESCROFFRES, Raymond
(1726–1795) 43
DESFRICHES, Aignan-Thomas
(1715–1800) 36, 135–136, 190, 363
DESPARRE 99
DESPAX, Jean-Baptiste
(1710–1773) 247
DESPORTES, Alexandre-François
(1661–1743) 278
DEVOSGE, Anatole
(1770–1850) 266
DEVOSGE, François
(1732–1811) 38, 49, 261–263, 265–266, 273, 359
DEVRETON, Balthazar
(1719–?) 52
DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph
(1680–1760) 258
DIDEROT, Denis
(1713–1784) 210
DONNAT, Jacques
(1742–1824) 291, 294
DOUAT, Martin 89
DOUCET, François Lucie
(1733–1809) 110
DOUET, Jean-Baptiste-Edme
(1745–1777) 63–64
DOYEN, Gabriel François
(1726–1806) 358
DROT, Jacques-Thomas dit GOURVILLE
(1724–1800) 213
DU BOS, Jean-Baptiste, abbé
(1670–1742) 101, 212, 253

DUBOIS (graveur, professeur de la Foulis Academy) 328
DUBUISSON (1730–1812) 359
DUDEVANT, Louis-Hyacinthe (1759–18..) 94
DUFOURC, Jean-Antoine 307, 311
DUGHET, Gaspard (1616–1675) 100, 309
DUGOURC, Jean-Démosthène (1749–1825) 66
DUHAMEL DU MONCEAU, Henri-Louis (1700–1782) 278
DULONG, Jérôme, comte 344
DUMONT, Edme (1720–1775) 272
DUMONT, Jacques-Philippe (1745–1821) 197
DUMONT, Jean-Baptiste (1738–1812) 364
DUPARC, Antoine I (1698–1755) 41, 116, 118
DUPARC, Françoise (1726–1778) 41, 115–116, 118, 120, 122–126
DUPARC, Raphaël 119
DUPLEIX DE BACQUENCOURT, Guillaume-Joseph (1727–1794) 82
DUPONT DES JUMEAUX, Jacob Louis, abbé (1755–1823) 96–97, 100
DUPRÉ DE SAINT MAUR, Nicolas (1732–1791) 34, 96
DUPRÉ frères 33
DUPUY DU GREZ, Bernard (1639–1720) 14, 214
DUQUESNE, Abraham (entre 1604 et 1610–1688) 293
DUQUESNOY, François (1597–1643) 221
DURAND, Denis 155
DURAS, Emmanuel Félicité de Durfort, duc de (1715–1789) 83
DÜRER, Albrecht (1471–1528) 280

ÉCHAU, Jean-Louis (vers 1718–1812) 311
EISEN, Charles (1720–1788) 44, 170

FALCONET, Camille (1671–1762) 279
FALCONET, Étienne-Maurice (1716–1791) 198, 201, 274
FAUGÈRES, Louis-Henri de Saint-Félix, baron de (1726–1814) 292
FAURÉ, Jacques-Augustin (1768–1816) 311
FÉNELON, François de Salignac de (1651–1715) 293
FERRAND DE MONTHELON, Antoine (1686–1752) 34, 144, 157–160, 170, 175–177, 189–190, 223, 258–259, 364
FERRAND DE MONTHELON, Jacques-Philippe (1653–1732) 258
FLACHÉRON, Pierre (1692–1793) 58
FONTANEL, Abraham (1741–1817) 31, 197, 203, 233, 247, 252, 289–290, 362
FOSSAT, Antoine-Louis (1757–1825) 311
FOSSATI, Dominique (1710–1792) 298
FOULIS, Andrew (1712–1775) 318, 320–322, 325–328, 330–333

FOULIS, Robert
(1707–1776) 318, 320–322, 325–333
FRAGONARD, Jean-Honoré
(1732–1806) 137, 152, 191
FRAICHOT, Claude-Joseph
(1732–vers 1803) 357
FRANCEZ, Jean 309–311
FRANKLIN, Benjamin
(1706–1790) 144
FRANQUE, François II
(1709–1794) 80
FRONTIER, Jean-Charles
(1701–1763) 55, 150, 361

GABORRIA, Armand
(1753–après 1810) 348
GABRIEL, Jacques Ange
(1698–1782) 84, 291
GAGNERAUX, Bénigne
(1756–1795) 195, 265
GALLOCHE, Louis
(1670–1761) 259
GAMELIN, Jacques
(1738–1803) 200, 206, 290, 298, 358
GANIF voir CLERMONT
GARAT, Dominique-Pierre-Jean
(1762–1823) 90, 132
GARDEUR LEBRUN, Charles
(1745–1828) 205
GARIPUY, Bertrand
(1748–1782) 306–307, 309, 311
GARIPUY, François
(1711–1782) 304, 306–310, 312–313
GARNIER 355
GAUCHER, Charles-Étienne
(1740–1804) 135
GAUCHER, Étienne (1740–1804) 144
GAURICUS, Pomponius (1482–1530) 277
GAUTIER D'AGOTY, Jacques Fabien
(1711–1786) 279, 296
GAUTIER Henri
(1660–1737) 303
GAVAUDAN, Ennemond
(vers 1716–après 1782) 223, 355
GENÈVE, Jean-François
(1706–1776) 57
GILQUIN, Jacques-Philippe
(1680–1761) 359
GIRAL, Jacques
(1684–1749) 14
GIRAL, Jean-Antoine
(1713–1787) 291, 294
GIRARDON, François
(1628–1715) 207–208, 239, 291
GISORS, Jacques-Pierre
(1755–1818) 80
GLABER, Raoul
(985–1047) 341–342
GLASSFORD, John
(1715–1783) 326
GLEIZES, Pierre
(1712–1795) 307–308, 311, 313
GOBERT, Pierre
(1662–1744) 117
GODEFROY, François
(1743–1819) 143
GODEFROY, N.
(vers 1760–?) 93
GOIS, Edme-Etienne-François
(1765–1836) 142, 290
GOIS, Edme-François-Étienne
(1765–1835) 142, 290
GOIS, Étienne-Pierre-Adrien
(1731–1823) 262
GONICHON, Jean
(1737–1793) 59–60

GONZALÈS, Antoine 90
GORI, Antonio Francesco
(1691–1757) 331
GOURNAY, Jacques Claude Marie
Vincent, marquis de (1712–1759) 338
GOURVILLE voir DROT
GOUX, Miss 41
GRAGERON 206
GRAHAM, John
(1754–1817) 333
GRAS, Joachim
(vers 1703–1781) 57
GREUZE, Jean-Baptiste
(1725–1805) 114, 146
GRIMALDI (famille) 117, 123
GRINGET, Louis
(1745–1817) 358
GROFF, Charles de
(1712–1774) 219–222, 224–226, 228, 234
GROFF, Guillielmus de
(1680–1742) 222
GROGNARD, Alexis
(1752–1840) 60
GROGNARD, François
(1748–1832) 62–64, 66–68
GROSLEY, Pierre-Jean
(1718–1785) 207–208
GUÉ, Michel-Julien
(1789–1843) 110
GUILBERT, Louis
(vers 1717–1771) 117–118
GUILBERT, Mme 48
GUISE, François de Lorraine, duc de
(1519–1563) 134
GUYS, Pierre-Augustin
(1721–1799) 48–49

HALDENWANGER, Henri
(1713–1777) 366
HALDENWANGER, Pierre
(1736–1769) 366
HAMILTON, Gavin
(1723–1798) 325
HAVEL, Étienne Adrien
(vers 1735–1801) 355
HAY, Andrew
(?–1754) 320, 325
HELLART, Jean
(1618–1685) 14
HÉMERY, Antoine-François
(1751–?) 146
HÉMERY, Louise-Rosalie 146
HÉMERY-LINGÉE-LEFÈVRE,
Thérèse-Éléonore (1753–1833) 119–121
HENNEQUIN, Philippe-Auguste
(1762–1833) 215
HÉNON, Antoine
(1713–1789) 82–84
HERLUISON-CORNET, Pierre-Edme
(1738–1821) 248
HERMANT, Dominique
(1725–1777) 366
HOGARTH, William
(1697–1764) 318
HOUBRAKEN, Arnold
(1660–1719) 182
HOUDON, Jean-Antoine
(1741–1828) 144, 191, 197, 289–290
HOYER, Jean-Louis-Joseph
(1762–1829) 366
HUEZ, Adrien-François d'
(1691–1753) 275–277
HULST, Henri Van
(1685–1754) 16

HUME, David
(1711–1776) 323, 338
HURTRELLE, Simon
(1648–1724) 291
HUTCHESON, Francis
(1694–1746) 323, 327

IMBERT-COLOMÈS
(1729–1808) 58
INGRAM, Archibald
(1699–1770) 326

JARDIN, Nicolas-Henri
(1720–1799) 49
JAUCOURT, Louis, chevalier de
(1704–1780) 168, 182
JAY, Louis-Joseph
(1755–1836) 215, 360
JEAURAT, Étienne
(1699–1789) 195
JEHANNIN DE CHAMBLANC,
Jean-Baptiste (1722–1797) 134
JOUBERT, Philippe-Laurent de
(1729–1792) 31, 45
JOURDAN 32
JOURNET, Jean-Louis
(vers 1730–?) 290, 294
JOURNU-AUBERT, Bernard
(1745–1815) 97, 99, 103
JOUVENET, Jean
(1644–1715) 260
JOUYNEAU DESLOGES, René-Alexis
(1736–1816) 245, 251
JULIEN, Pierre
(1731–1804) 273, 292, 294

KAMES, Lord
(1606–1782) 323
KAPELLER, Jean-Joseph
(1706–1790) 192
KICK, Jean-Jacques 350
KLINGLIN, François-Joseph
(1686–1753) 220
KNELLER, Godfrey
(1646–1723) 317
KNIGHT, Cornelia
(1757–1837) 42
KOZLOVSKY, Mikhaïl
(1753–vers 1802) 52

L'AUBESPINE, Claire de Châteauneuf, née de
Choiseul-Beaupré, marquise de
(1751–1794) 143, 147
L'AUBESPINE, Maximilien de Châteauneuf,
marquis de (1747–1830) 143
LA BOURDONNAYE DE BOSSAC,
Paul-Esprit-Marie de (1716–1800) 252
LA GRAVE, Alexandre-Denis Joseph
Pujol de Mortry, comte de (1737–1816) 44, 367
LA HAZE, Charles de dit ROMAINVILLE
(1640–17..) 90
LA TOUR, Maurice-Quentin de
(1704–1788) 170, 189, 366
LABARTHE, Jean
(1700–1776) 247
LABEYRIE, Gaubert
(1715–1792) 247
LABILLE-GUIARD, Adélaïde
(1749–1803) 113, 127
LABORDE, Jean-Benjamin de
(1734–1794) 346
LACOUR, Jean-Baptiste
(1713–1793) 57–58

LACOUR, Pierre
(1745–1814) 38, 87–95, 97–103, 109–110, 211–212, 215, 345, 357
LACROIX, Antoine
(1708–1781) 55, 59–62
LAFFON DE LADEBAT, André-Daniel
(1746–1829) 92
LAGARDE, Augustin
(1769–1835) 355
LAGLAIRE, Pierre
(vers 1741–1817) 36, 46, 356, 360
LAGRENÉE, Jean-Jacques
(1739–1821) 260
LAGRENÉE, Louis Jean François
(1725–1805) 263
LALLIER, Jean-François
(1725–?) 58
LANCRET, Nicolas
(1690–1743) 259
LANFRANCO, Giovanni
(1582–1647) 259
LARCHEVÊQUE, Pierre-Hubert
(1721–1778) 296
LARTET, Jean-Baptiste
(1743–?) 355
LASALLE, Philippe
(1723–1804) 58, 62
LATTRÉ, Jean
(?–vers 1788) 76
LAUPIÈS, Pierre
(1746–1820) 307, 311
LAVAU, André
(1722–1808) 89, 94
LAVERGNE voir TRESSAN
LE BAS, Jean-Philippe
(1707–1783) 170, 184
LE BRUN, abbé 150, 169
LE BRUN, Charles
(1619–1690) 206, 239, 259
LE CAT, Claude-Nicolas
(1700–1768) 178
LE CORNIER DE CIDEVILLE, Pierre-Robert
(1693–1776) 179
LE DOMINIQUIN voir ZAMPIERI
LE GUASPRE, Gaspard Dughet
(1615–1675) 309
LE GUASPRE voir DUGHET
LE LORRAIN, Pierre-Robert
(1666–1743) 274
LE MIERRE, Antoine-Marin
(1733–1793) 144, 147
LE MIRE, Noël
(1724–1801) 169
LE MOYNE, François
(1688–1737) 101, 193, 201, 211, 269, 290
LE PRESTRE, Auguste Félicité de Chateaugiron (1728–1782) 84
LE PRINCE, Jean-Baptiste
(1734–1781) 141
LE SUEUR, Eustache
(1616–1655) 140
LE TELLIER, Jean-Baptiste-Joseph
(1728–après 1777) 361
LEFEBVRE DE BRÉRON, Joseph Etienne
(1701–1765) 77
LEFÈVRE, Jean-Baptiste
(avant 1719–après 1780) 155
LEGROS, Pierre II, dit le jeune
(1666–1719) 110, 290
LELARGE 258–259
LEMOT, François-Frédéric
(1771–1827) 217
LEMOYNE, Jean-Baptiste II
(1704–1778) 274, 289

LENGLART, Charles
(1740–1816) 139, 198, 247
LENOIR, Simon-Bernard
(1729–1791) 38, 150, 160
LÉNOT, Pascal-Jean 204–205, 362
LEPAGE 356
LEROUX, Pierre Philippe 85
LESZCZYNSKI, Stanislas
(1677–1766) 337, 363
LETELLIER, Hubert 33
LEUPOLD, Jean-Jacques
(1725–1795) 95, 97, 101, 110, 357
LÉVESQUE DE POUILLY, Jean-Louis
(1691–1751) 258, 364
LÉVESQUE, Pierre-Charles
(1736–1812) 234
LINGÉE, Charles-Louis
(1748–1819) 119
LIOTARD, Jean-Étienne
(1702–1789) 126
LISLEFERME, Nicolas de
(1737–1821) 93
LOIR, Alexis
(1712–1785) 121
LOIR, Marie-Anne
(vers 1705–1783) 41, 115–117, 119–125
LONSING, François Louis
(1739–1799) 89, 97, 110
LORCET, Pierre 361
LORGE, Jacques chevalier de
(1733–après 1798) 356
LORTHIOIT, A. J 195
LOUBEAU 291
LOYS, Étienne
(1724–1788) 309
LUCAS, François
(1736–1813) 247, 249, 291, 298
LUCAS, Pierre
(1692–1752) 208, 215, 249

MACNAMARA 33
MADURON, Pierre
(1710–1787) 307
MALIDE, Joseph-François de
(1730–1812) 30
MALZARD 62
MARCASSUS DE PUYMAURIN, Jean-Pierre
(1757–1841) 43, 200, 206, 295, 298
MARCASSUS DE PUYMAURIN,
Mlle Jeanne Julie Nicole 43
MARCENAY DE GHUY, Antoine
(1721–1811) 38, 162–170
MARCENAY DE GHUY, Antoine
(1724–1811) 38, 162–170
MARCHAIX, Alexis
(1743–après 1793) 75
MARIÈS, Jean-François
(1758–1851) 311
MARIETTE, Pierre-Jean
(1694–1774) 210, 280
MARIGNY, Abel François Poisson
de Vandières, marquis de
(1727–1781) 84, 163, 278
MARMONTEL, Jean-François
(1723–1799) 132
MARTINEZ, Chrysostome
(1638–1694) 280
MASQUELIER, Claude-Louis
(1781–1851) 354
MASSÉ, Jean-Baptiste
(1687–1767) 182
MAXWELL, James 331
MAZELINE, Pierre
(1633–1708) 291

MEDICI 328
MÉJANES, Jean-Baptiste-Marie de Piquet, marquis de (1729–1786) 344
MELLING, Joseph (1724–1796) 33, 50, 203, 366
MÉNAGEOT, François-Guillaume (1744–1816) 89
MÉNARD, Philippe (?–1761) 58
MENGS, Anton (1728–1779) 262
MERCIER, Louis-Sébastien (1740–1814) 337
MICHEL, Claude dit CLODION (1738–1814) 289–290, 292–293
MICHEL-ANGE (1475–1564) 107, 221, 237, 239
MIDY DE LA GRENERAYE, Auguste (1747–1789) 138–139
MIGNARD, Pierre (1612–1695) 208
MIGNOTS, Pierre-Philippe (1712–1770) 272
MILONY, Jean (1741–1812) 215
MOGNIAT, Pierre-Ennemond-Joachim (1730–1773) 58
MOITTE, Jean-Guillaume (1746–1810) 292–294
MONDRAN, Louis de (1699–1792) 34, 195, 209, 247, 254, 312
MONLONG, Pierre (1712–1789) 57
MONNERET 355
MONNET, Charles (1732–1819) 144
MONNOT, Martin-Claude (1733–1803) 289
MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, baron de la Brède et de (1689–1755) 98
MONTFAUCON, Bernard de (1655–1741) 134
MONTFERRIER, Jean-Jacques Duvidal de (1752–1829) 31
MONTMORENCY, Anne de (1492–1567) 134
MOPINOT DE LA CHAPOTTE, Antoine-Rigobert (1717–18..) 259
MORAND, Jean-Antoine (1727–1794) 282
MORE, Jacob (1740–1793) 325
MOREAU DE SAINT-MÉRY, Médéric Louis Élie (1750–1819) 132, 135
MOREL DE RAMBION, François (1724–1778) 173
MORLOT, Jean-Baptiste-Dominique (1769–1833) 360
MORLOT, Pierre-Bernard (1716–1780) 262
MORTREUIL, François-Laurent 291
MOSMAN, William (vers 1700–1771) 318
MOSSY, Jean (1758–1834) 139–140
MOULINNEUF, Étienne (1706–1789) 47–48, 52, 120, 122, 140, 192, 214
MOUTONNET-CLAIRFONS, Julien-Jacques (1740–1813) 136

NAIGEON, Jean-Claude (1753–1832) 195, 263
NATOIRE, Charles-Joseph (1700–1777) 36, 93, 136, 263
NATTIER, Jean-Marc (1685–1766) 201

NEMOURS, Gaston de Foix, duc de (1489–1512) 134, 346
NONNOTTE, Donatien dit Donat (1708–1785) 38, 55, 59, 61, 63, 101, 150, 193, 209, 211, 213, 269–270, 272, 275–277, 282, 361

OMMEGANCK, Balthasar (1755–1826) 198
ORBESSAN, Anne-Marie Daignan, marquis d' (1716–1796) 355
OUDRY, Jean-Baptiste (1686–1755) 223, 356
OVIDE (43 av. J.-C.–vers 17) 210, 230, 238
OZANNE, Nicolas-Marie (1728–1811) 141

PAJOU, Augustin (1730–1809) 197, 272, 289, 292–294
PALASSE, François (1717–1790) 201
PALHION, Antoine 276
PALLIÈRE, Jean-Baptiste (1756–1827) 97, 110
PARANT, Louis (1702–1772) 298
PARENT, Joseph ou Melchior (?–1782) 58
PARISOT, Pierre-Alexandre (1750–1820) 360
PARROCEL, Joseph (1646–1704) 203, 309
PAUL, Guillaume de (1738–1793) 350
PAVILLON, Charles (1726–1772) 324
PAYEN 321, 328
PÉCHEUX, Laurent (1729–1821) 263
PEILLON, Nicolas 63
PENTHIÈVRE, Louis-Jean-Marie de Bourbon, duc de (1725–1793) 83
PERDRIX, Jean-François (vers 1746–1809) 358
PERIN-SALBREUX, Lié Louis (1753–1817) 160
PERNON, Camille (1753–1808) 64
PERRACHE, Antoine-Michel (1726–1779) 61, 209, 223, 269–273, 275–284
PERRACHE, Marie-Anne (1740–1782) 270, 280
PERRACHE, Michel (1686–1750) 271
PERRÉE DE LA VILLESTREUX, Nicolas (1690–1766) 83
PERRIER, François (1594–1649) 206
PETITOT, Pierre (1760–1840) 49, 195
PEUVREL, François-Joseph (1748–?) 355
PIERRE, Jean-Baptiste Marie (1714–1789) 95, 141, 363
PIGALLE, Jean-Baptiste (1714–1785) 170, 201, 271–272, 292, 359
PIGNON, Robert (1739–1826) 59–60, 62
PILÂTRE DE ROZIER, Jean-François (1754–1785) 96, 132
PILES, Roger de (1635–1709) 212, 225, 253, 274
PIOT, Jean-Baptiste (?–1806) 90

PITOT, Henri
(1695–1771) 294, 304, 307
PLANCADE
(1742–1814) 311
PLANTADE, François de
(1670–1741) 303–304
POISSON, Jeanne-Antoinette, marquise de Pompadour et duchesse de Menars
(1721–1764) 162
PONCE, Nicolas
(1746–1831) 44, 131–147, 344–345
POTAIN, Marie-Adrienne
(vers 1754–?) 85
POTAIN, Nicolas Marie
(1723–1790) 84
PREUDHOMME, Jérôme
(vers 1735–1810) 38, 366
PROVENCE, Louis Stanislas Xavier de France, comte de (1755–1824) 132, 135
PRUD'HON, Pierre-Paul
(1758–1821) 49, 195, 263
PRUNELÉ, Bizemont
(1752–1837) 135
PUGET, Pierre
(1620–1694) 134, 140, 208
PUJOL, Alexis-Denis-Joseph de Mortry
(1737–1816) 44, 367
PUJOS, André
(1730–1788) 164, 169, 309, 311

RAEBURN, Henry
(1756–1823) 319
RAMSAY, Allan
(1713–1784) 319, 322–325
RAMSAY, Andrew Michael, chevalier de
(1693–1743) 347
RAPHAËL voir SANZIO
RAST DE MAUPAS, Jean-Baptiste
(1732–1810) 279
REGNAULT, Jean-Baptiste
(1754–1829) 89
REID, Thomas
(1710–1796) 323
REMACLE DE FRAEYE, François 356
RENAUD, Charles-Alexandre
(1756–1815) 62, 290
RESTOUT, Jean
(1692–1768) 152
RESTOUT, Jean-Bernard
(1732–1797) 197
REVEL, Jean
(1684–1751) 60
REYNOLDS, Joshua
(1723–1792) 101
RIBAN, Maurice
(1721–vers 1805) 294
RICHARDSON, Jonathan
(1667–1745) 253
RICHELIEU, Armand Jean du Plessis de
(1585–1642) 134
RICQ, Jean-Joseph 357
RIGOD DE TERREBASSE, Aimé-Julien
(1726–1793) 58
RIVALZ, Antoine
(1667–1735) 14, 367
RIVALZ, Pierre
(1720–1785) 200, 247
ROBERT, Jean 159, 364–365
ROBIN, Jean-Baptiste Claude
(1734–1818) 93
RODE, Jacques-Pierre-Joseph
(1774–1830) 90
ROLAND DE LA PLATIÈRE, Jean-Marie
(1734–1793) 58

ROMAINVILLE voir LA HAZE
ROMANO, Giulio
(1499–1546) 309
ROSLIN, Alexandre
(1718–1793) 124
ROUCHER, Jean-Antoine
(1745–1794) 144
ROUGEOT, Charles-Antoine
(1740–1797) 367
ROUSSEAU, Jean-Jacques
(1712–1778) 143, 183, 213
ROUSSEAU, Pierre
(vers 1716–1797) 81–85
ROUSSEAU, Pierre II
(1751–1829) 82, 85
ROUST 365
RUBENS, Pierre-Paul
(1577–1640) 99–100, 103–104, 106–107, 110, 195, 206, 239–240, 259

SAGET, Charles-François de
(1734–1790) 306–307, 309, 313
SAGET, Joseph-Marie de
(1725–1782) 306, 309, 312
SAIGE, François-Armand
(1733–1793) 93, 96
SAINT-AMAND, Alexandre-Victor
(1720–1794) 123
SAINT-AUBERT, Antoine François
(1715–1788) 36, 357
SAINT-AUBIN, Augustin
(1736–1807) 134
SAINT-NON, Jean-Claude Richard de,
abbé de (1727–1791) 166
SAINT-PRIEST,
Jean-Emmanuel Guignard, vicomte de
(1714–1785) 228, 295
SALEMBIER, Henri
(1753–1820) 203
SALLY, Jacques
(1717–1776) 294
SALM voir THÉIS
SALSEDO voir CARON-GUILBERT
SANDRART, Joachim von
(1606–1688) 222
SANZIO, Raffaello dit RAPHAËL
(1483–1520) 60, 103–104, 107, 109, 212, 239, 328, 330
SARRAU, Jacques
(1727–1785) 278
SAUSIN, Louis de
(1719–1786) 32
SAVY, Honoré
(1725–1790) 33
SCHNEYDER, Pierre
(1733–1814) 207, 368
SCUDERI, Madeleine de
(1607–1701) 134
SÉGUIER, Jean-François
(1703–1784) 344, 349
SEHEULT, Robert
(1728–1792) 76
SELLIER, Jacques
(1724–1808) 255, 354
SHIPPLEY, William
(1715–1803) 176
SICARD, abbé
(1742–1822) 93, 132
SMITH, Adam
(1723–1790) 323, 338
SOUBRY, Jean-André-Ignace
(1705–1774) 57, 70
SOUCHAY, Joseph
(1695–1768) 57

SOUFFLOT, Jacques-Germain
(1713–1780) 57, 84, 202, 272, 282
STENDHAL voir BEYLE
STEVENSON, Hamilton 333
STEVENSON, John 333
STEWART, Dugald
(1753–1828) 323
STRANGE, Robert
(1721–1792) 325
STRECKEISEN, Jean-Georges
(?–1799) 94
STURGEON, William 33
SÜE, Jean-Joseph
(1710–1792) 206, 278
SULLY, Louis-Pierre-Maximilien
de Béthune, duc de (1685–1761) 165–166
SUSAY, Simon de 33

TAILLASSON, Jean-Joseph
(1745–1809) 89–90, 97, 197, 211
TANUCCI, Bernardo
(1698–1783) 210
TASSIE, James
(1735–1799) 319, 333
TERRY, frères 260
THÉIS, Constance de dite de SALM DYCK
(1767–1845) 147
THELIZE 62
THIJS, Pieter
(1624–1677) 100, 106, 109
THORNHILL, James
(1675–1734) 318
TIESCHINSKY, Paul Olivier
(1737–?) 366
TITIEN voir VECELLIO
TITON DU TILLET, Évrard
(1677–1762) 131
TONNERRE, Jules Charles Henri, comte de
(1720–1794) 32
TORRI 328
TOURNY, Louis-Aubert
(1695–1760) 94
TREILLARD, Jacques-André
(1712–1794) 36, 202, 232, 360
TRESSAN, Louis-Élisabeth de la Vergne,
comte de (1705–1783) 346–347
TROY, François de
(1645–1730) 117
TROY, Jean-François de
(1679–1752) 14, 121, 197, 228
TRUDAINE DE MONTIGNY,
Jean-Charles-Philibert (1733–1777) 55
TRUIT, Nicolas
(1737–1785) 30, 359
TURGOT, Anne Robert Jacques
(1727–1781) 16

USSIEUX, Louis d' (1744–1805) 144

VABRE, Jacques 33
VALENTIN, François
(1783–1805) 364
VALLAYER-COSTER, Anne
(1744–1818) 113
VAN CLÈVE, Corneille
(1645–1732) 290
VAN DER MEULEN, Adam François
(1632–1690) 206
VAN DYCK, Antoine
(1599–1641) 99
VAN HULST, Hendrick
(1685–1754) 16
VAN LOO, Carle
(1705–1765) 260–261, 263, 265–267, 364

VAN LOO, Jean-Baptiste
(1684–1745) 118
VAN MANDER, Karel
(1548–1606) 182–183
VAN RUISDAEL, Jacob
(1628–1682) 103, 109, 213
VANDERBANK, John
(1694–1739) 318
VANDERBURCH, Dominique Joseph
(1722–1785) 363
VARIN, Jean-Baptiste
(1604–1672) 358
VARIN, Joseph
(1740–1800) 134–135
VASSÉ, Louis-Claude
(1717–1772) 208, 272
VATTIER 363
VECELLIO, Tiziano dit TITIEN
(1488–1576) 99, 195, 239–240
VERDIGUIER, Jean-Michel
(1706–1796) 48, 52, 128, 294
VERGENNES, de
(1751–1794) 355
VERNET, Joseph
(1714–1789) 48, 95, 135, 141, 144
VÉRONÈSE voir CALIARI
VIARME, Jean-Baptiste-Élie Camus de
Pontcarré de (1702–1775) 82
VIEN, Joseph-Marie
(1716–1809) 80, 89, 141, 201, 211
VIGÉE-LEBRUN, Élisabeth
(1755–1842) 113, 127
VIGNÉ DE VIGNY, Pierre
(1690–1772) 73, 82
VILLANUEVA, Diego de
(1715–1774) 125
VILLEPARC, Jacques Demeuve 32
VILLEQUIN 357
VINCENT, François-André
(1746–1816) 85, 89
VISCH, Matthjis de
(1701–1765) 45, 181
VLEUGHELS, Nicolas
(1668–1737) 325
VOLAIRE, Jacques Auguste fils
(1726–1791) 72–73, 75–76, 78–82, 363
VOLAIRE, Pierre Jacques
dit Le Chevalier (1729–1802) 78
VOLTAIRE voir AROUET
VOUET, Simon
(1590–1649) 100, 103, 106, 109, 213

WACHEUX, Charles Pierre
(1769–?) 359
WATELET, Claude-Henri
(1718–1786) 234
WATT, James
(1736–1819) 338
WATTEAU, François-Louis-Joseph
(1758–1823) 41
WATTEAU, Louis Joseph
(1731–1798) 41, 197, 201, 247
WETHERILL, Anne
(1773–1788) 42
WICAR, Jean-Baptiste
(1762–1834) 266
WILLE, Johann Georg
(1715–1808) 163–164, 166, 170, 184, 203, 349
WINCKELMANN, Johann Joachim
(1717–1768) 101, 215
WINCKLER, Gottfried
(1731–1795) 141
WINSLOW, Jacques-Bénigne
(1669–1760) 278
WYRSCH, Johann Melchior
(1732–1798) 40, 43, 357

ZAMPIERI, Domenico
dit LE DOMINIQUIN
(1581–1641) 195, 206, 311

Index
topographicum

AGEN 74, 200, 275
AIX-EN-PROVENCE 48, 287–288, 297, 324
AMIENS 96, 198, 245, 251, 255
ANGERS 23
ANNECY 21, 43, 223
ANVERS 131, 179, 183, 342
ARRAS 350
AUCH 18, 46–47, 52, 204, 223

BAYEUX 133
BAYONNE 38–39, 46, 48, 52, 150, 192, 233, 360, 364
BEAUCAIRE 304, 344, 346–347
BEAUVAIS 15, 224, 226
BESANÇON 17, 36, 38, 40, 43, 49, 50, 160, 228, 234, 262
BOLOGNE 127
BORDEAUX 15–17, 34, 38, 46, 87–102, 105, 110, 122, 126, 134, 149–151, 156–157, 164, 179, 197–198, 201, 211, 215, 226, 228, 233, 234, 243, 245–246, 248, 252, 267, 311, 338, 348
BRUGES 41, 45, 181–182, 184, 342, 360

CAMBRAI 23, 36, 227, 231–232, 234, 360
CAP-FRANÇAIS 131–133, 140
CARCASSONNE 192, 304, 306, 311
CARRARE 294, 296–298
CHÂLONS-SUR-MARNE 134–135
CLISSON 217

DIJON 17, 38, 49, 132, 134, 138, 190, 193, 201–202, 213, 215, 257–258, 261–267, 273, 346
DOUAI 18
DUNKERQUE 30, 43, 179

ÉDIMBOURG 317–320, 322, 325, 333

FOIX 346

GIVORS 63
GLASGOW 317–318, 320–321, 323, 326–333
GRENOBLE 14, 31–32, 36, 43, 202–203, 214–215, 232

HANOVRE 141, 325
HERCULANUM 210

LANGRES 49
LA ROCHELLE 38, 77, 132–134, 141, 179, 369
LEIPZIG 64, 41
LILLE 23, 41–42, 181, 195, 198, 200–202, 226, 233, 243, 245–249, 253, 258, 265–267, 248
LISBONNE 337
LONDRES 73, 118–119, 124, 176, 304, 317, 319–320, 324, 347
LORIENT 18, 204
LYON 14, 16–17, 20–21, 33, 38, 42, 55–58, 60–65, 67–68, 70–71, 126, 136, 146–147, 179, 193, 198, 201–202, 207, 209–211, 214–215, 223–224, 230–231, 233, 255, 269, 271–273, 275–279, 282–283, 338, 358, 368–370

MÂCON 18, 21, 39, 49, 193, 204, 369
MADRID 41, 52, 65–66, 117–118, 122, 125
MARSEILLE 16–17, 20, 23, 33–34, 41, 43, 45–46, 48, 52–53, 99, 115–127, 132, 139–141, 146, 150, 179, 192–193, 198, 201, 204, 208, 210–211, 215, 226–228, 232–234, 244–245, 257–258, 287–288, 294–296, 198, 302, 338, 350, 355–356, 364, 369
METZ 21, 204
MODÈNE 202
MONTAUBAN 190
MONTPELLIER 14, 17, 20, 23, 30, 33, 45–46, 52, 85, 90, 99, 126, 150, 196, 198, 201–204, 207, 227–228, 231, 233–234, 243–252, 257–258, 267, 279, 288–289, 291, 294–296, 298, 301, 303–304, 306–308, 312–314, 358, 362, 367
MURCIE 41, 118

NANCY 337
NANTES 18, 21, 34, 73–85, 179, 200, 204, 217, 265, 365, 369
NAPLES 78, 81, 280
NÎMES 39, 303–304, 344

ORLÉANS 36, 38, 132–135, 140, 150, 160, 190, 258

PARIS 16, 24, 34, 36, 40–41, 43, 46, 49–52, 56–57, 62, 64, 67, 70–71, 73, 77, 79–80, 84–85, 87, 89–90, 95–96, 98, 100, 113–114, 117–123, 126–128, 131–136, 140–141, 145, 147, 149–153, 156–160, 162–164, 166, 169–171, 176–177, 179, 182, 184, 190, 197–198, 200, 203–205, 208, 210–211, 213, 215, 223, 232, 236, 243, 246–148, 252–255, 260, 262, 264, 271, 273–275, 277–278, 282–283, 288, 290–292, 294, 298, 301, 303, 313–314, 318, 321, 325–326, 328, 331, 335, 339–340, 346–348, 350, 355–359, 364, 366
PARME 131, 135, 202
PAU 18, 23, 203–204, 367

POITIERS 18, 38, 43, 47, 96, 150, 179, 198, 209, 233, 243–246, 248–249, 251–252, 356, 359, 363
PORTO 337

QUIMPER 192, 204, 369

REIMS 14–16, 38, 46–47, 74, 151, 157–160, 170, 179, 189, 223, 231, 258–260, 265, 267, 364, 367
RENNES 21, 73, 84, 204–205, 265, 363, 365
RIO DE JANEIRO 337
ROME 34, 40, 43, 48–49, 52, 75, 77, 80, 81, 84–85, 87, 89–90, 93, 110, 114, 127, 195, 197, 200–201, 262, 265, 272, 277, 296, 298, 318, 320, 324–326, 328, 331, 333, 358–359, 351, 364, 366
ROUEN 15, 17, 33, 36, 38, 43, 45, 74, 127, 132–133, 135, 138–139, 141, 150–151, 158, 162, 164–169, 176–182, 190, 193, 211, 245, 258, 265, 338, 342
ROYE 118, 369

SAINT-DOMINGUE 131, 133, 135
SAINT-GALL 350
SAINT-MARTIN D'AINAY 59
SAINT-MÉDARD D'EYRANS 99
SAINT-OMER 39
SAINT-PIERRE DE VAISE 63
SAINT-QUENTIN 38, 189
SORÈZE 46, 52
STRASBOURG 17, 21, 33, 38, 50, 52, 193, 203, 219–220, 222, 233, 237, 369

TOULON 74, 200, 208, 299
TOULOUSE 14–15, 17–18, 34, 36, 41, 43, 46, 48, 51, 96, 99, 114, 122, 150, 164, 195, 197–198, 201–203, 206–209, 213–215, 245–251, 253, 258, 288–289, 295, 298, 301, 304, 306–309, 311–314, 355–356, 358
TOURS 36, 146, 150, 338
TROYES 21, 134, 198, 207–210, 215, 244–249, 251, 338, 369
TURIN 202

VALENCIENNES 17, 41, 44, 96, 150, 193, 197–198, 226, 233, 244–246, 248, 258, 260–261, 265–267
VERSAILLES 74, 143, 147, 206, 208
VIENNE (Autriche) 222, 236
VIENNE (France) 207, 284, 361
VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON 346

Crédits photographiques

Couverture
Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 © Sdegroisse
Illustrations
p. 5 © Wikimedia Commons domaine public © AYE R ; p. 6 © RMN-Grand Palais - Photo Gérard Blot ; p. 10 Wikimedia Commons domaine public © Trzęsacz ; p. 25 © RMN-Grand Palais - René-Gabriel Ojeda ; p. 111 Wikimedia Commons domaine public © Jean-Christophe Benoist ; p. 241 © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - Photo Frédéric Jaulmes ; p. 352 © Wikimedia Commons domaine public © Dornicke

Partie I
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal
Frontispice et 7 Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 © Rvalette ; 1 © Photo Emmanuel Watteau ; 2 Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0 © Rvalette ; 3 Orléans, musée des beaux-arts © Christophe Camus ; 4 Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0 © Garitan ; 5 © RMN-Grand Palais - René-Gabriel Ojeda ; 6 Manchester Art Gallery, UK © Manchester Art Gallery/Bridgeman Images ; 8a et 8b © Cliché Nelly Vi-Tong, musée des beaux-arts de Dijon
Lesley Miller
Frontispice, 3 et 4 © Lyon, musée des Tissus – Pierre Verrier ; 1 © Victoria and Albert Museum, London ; 2 © Lyon, musée des Tissus – Sylvain Pretto ; 5 © Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 © Sdegroisse
Hélène Rousteau-Chambon
Frontispice et 3 Wikimedia Commons CC BY-SA 3.0 © Selbymay ; 1 © Musée d'arts de Nantes - Photo Cécile Clos ; 2 et 4 © RMN-Grand Palais - Photo Gérard Blot ; 5 © Dépot de la Société archéologique et historique de Nantes et de Loire-Atlantique / Musée Dobrée - Grand Patrimoine de Loire-Atlantique
Stéphanie Trouvé
Frontispice et 1 Wikimedia Commons domaine public © Jean-Christophe Benoist ; 2 et 3 © Bordeaux, musée des beaux-arts
Catherine Voiriot
Frontispice Wikimedia Commons domaine public © Trzęsacz ; 1–4 © Marseille, Bibliothèque municipale à vocation régionale - Cliché Catherine Voiriot
Joëlle Raineau-Lehuédé
Frontispice, 3 et 4 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France ; 1 et 2 © Joëlle Raineau-Lehuédé ; 5 © Tours, musée des Beaux-Arts
Maël Tauzième-Espariat
Frontispice, 4 et 5 © Photo Maël Tauzième-Espariat ; 1 Wikimedia Commons domaine public © VladoubidoOo ; 2 et 3 © Reims, musée des Beaux-arts - Photo C. Le Goff
Gaëtane Maës
Frontispice et 1 © Photo Gaëtane Maës ; 2 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Partie II

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

Frontispice et 8 © Ville de Grenoble / Musée de Grenoble – J.L. Lacroix ; 1a et 1b © OGN Numismatique (www.patrickguillard.com) ; 2 Musée des Beaux-Arts de Reims © Photo Christian Devleeschauwer ; 3 © Toulouse, musée des Augustins - Photo Bernard Delorme ; 4 © RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojeda ; 5 © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - Photo Frédéric Jaulmes ; 6a et 6b © Photo Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal ; 7 Bordeaux, musée des beaux-arts © Lysiane Gauthier

Flore César

Frontispice et 2 © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - Photo Frédéric Jaulmes ; 1 © Musée des beaux-arts de Dijon - Cliché Nelly Vi-Tong ; 3 © Musée des Beaux-Arts de Reims - Photo Christian Devleeschauwer

Pierre Marty

Frontispice, 1 et 2 © Photo Pierre Marty

Nelly Vi-Tong

Frontispice, 1 et 2 © Musée des Beaux-Arts de Dijon/François Jay

Tara Cruzol

Frontispice et 2 © Archives de l'académie des beaux-arts de Lyon - Cliché Tara Cruzol ; 1 © Lyon MBA - Photo Alain Basset

Fabienne Sartre

Frontispice, 1 et 2 © Musée Fabre de Montpellier Méditerranée Métropole - Photo Frédéric Jaulmes ; 3 © Drac Occitanie, Monuments Historiques - Photo O Liardet 2020

Catherine Isaac

Frontispice Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0 © MOSSOT ; 1 et 2 © Toulouse, musée des Augustins - Photo Daniel Martin

Marion Amblard

Frontispice, 1, 4 et 5 © National Galleries of Scotland ; 2 et 3 © Photo - Marion Amblard

Conclusion Générale

Frontispice Wikimedia Commons domaine public © Dornicke

Ce livre est le fruit des six années de recherche du programme ACA-RES sur *Les académies d'art et leurs réseaux dans la France pré-industrielle*. Il explore le rôle des provinces dans l'élaboration d'une pratique moderne de l'art, entre apprentissage des règles du goût et réponse aux réalités sociales et culturelles des territoires. Il fait sortir de l'ombre artistes, amateurs, dessinateurs des manufactures, entrepreneurs, marchands, notables des villes qui, loin d'être tournés vers des cercles fermés, apparaissent en relation permanente avec le monde. Ainsi est-ce donc une histoire inédite des circulations des modèles artistiques qui se dessine ici, comme des multiples acteurs de l'art agissant pour sa révolution.

Anne Perrin Khelissa est maître de conférences en histoire de l'art à l'Université Toulouse Jean Jaurès, membre du Laboratoire FRAMESPA - UMR 5136 et co-directrice du programme ACA-RES. Ses travaux et publications portent sur les arts décoratifs dans ses rapports avec les beaux-arts et sur la pédagogie artistique.

Émilie Roffidal est chargée de recherche CNRS, rattachée au Laboratoire FRAMESPA – UMR 5136. Historienne de l'art moderne, spécialiste de l'histoire des circulations artistiques, elle co-dirige le programme ACA-RES. Ses recherches se concentrent également sur la culture matérielle, avec un intérêt particulier par la sculpture des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles prenant en compte les dimensions culturelle, symbolique et sensible des objets et de leurs lieux d'exposition.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN