

# 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<sup>1</sup>. Les travaux pionniers sur Lacour des érudits bordelais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> 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<sup>2</sup>. 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.

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<sup>3</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>4</sup>.

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)<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>.

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 Leboutoux 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<sup>e</sup> 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-résidents. L'Académie lui envoya ensuite le sujet du morceau de réception qu'il devait peindre pour être élu<sup>7</sup>.

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 »<sup>8</sup>. 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<sup>9</sup>. Lacour était également proche des décorateurs de théâtre Giovanni Antonio Berinzago et son élève Antoine Gonzalès, qui ne restèrent cependant pas à Bordeaux<sup>10</sup>. 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)<sup>11</sup>. 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<sup>12</sup>. 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<sup>13</sup>.



- 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)<sup>14</sup>. 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)<sup>15</sup>.

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<sup>16</sup>. 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<sup>17</sup>. 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<sup>18</sup>.

- 
- 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<sup>e</sup> 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 agrégé 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<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>19</sup>.

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 connaître 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<sup>20</sup>. (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<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>, même si un enseignement gratuit du dessin était dispensé à Bordeaux depuis 1744<sup>23</sup>.

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<sup>24</sup>. 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 »<sup>25</sup>.

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<sup>26</sup>. 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<sup>27</sup>. 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<sup>28</sup>. 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/oa0a4e4886b2e4cca1a5c5d176fd0b42.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<sup>29</sup>. 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<sup>30</sup>.

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<sup>31</sup>.

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<sup>32</sup>. 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 Gaétane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII<sup>e</sup> 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<sup>o</sup>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<sup>e</sup> 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<sup>33</sup>. Le Musée, placé sous le patronage de la reine Marie-Antoinette<sup>34</sup>, 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 »<sup>35</sup>.

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<sup>36</sup>, 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<sup>37</sup>.

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)<sup>38</sup>. François Lonsing, Jean Pallière, Jean-Jacques Leupold, Jean Courrège, mais aussi Taillasson furent invités à y exposer leurs ouvrages<sup>39</sup>. En 1785, ce dernier offrit à cette société un exemplaire de son opuscule sur le *Danger des règles dans les arts*<sup>40</sup>. 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 dédié 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<sup>41</sup>.

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<sup>42</sup>. 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<sup>43</sup>. 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<sup>44</sup>. Elle l'a naturellement conduit au tournant du XIX<sup>e</sup> 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<sup>45</sup>.

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<sup>46</sup>. Dans chaque institution, il donna ainsi des leçons et des conférences (annexe 2)<sup>47</sup>. 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<sup>48</sup>. 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<sup>e</sup> 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 indécemment fait plus de sensation dans le public, que le vrai talent accompagné de la modestie qui est son plus noble apanage<sup>49</sup>.

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<sup>50</sup>. Ces événements étaient régulièrement relayés 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<sup>51</sup>.

En 1784, plusieurs tableaux furent exposés dont deux paysages de Gaspard Dughet et un paysage du Hollandais Jacob Van Ruysdaël<sup>52</sup>. Les discours de Lacour qui rassemblent des *topoi* sur tel ou tel peintre ont été réunis dans ses *Réflexions sur la peinture* publiées en 1787<sup>53</sup>. 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<sup>54</sup>. Il relève encore la virtuosité du coloris flamand en s'appuyant sur les exemples de Pieter Thijs et de Rubens<sup>55</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>56</sup>, qui était d'autant plus recherchée dans les cercles académiques où une grande partie de la transmission des savoirs passait par l'oralité<sup>57</sup>. 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<sup>58</sup>. Peu de ses discours ont été publiés de son vivant et aucune trace de quelque projet éditorial n'a été trouvée<sup>59</sup>.

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<sup>60</sup>. 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<sup>61</sup>.

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 (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 2000, p. 415.

57 François Waquet, *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> 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*, 4<sup>e</sup> 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 Braquehay, 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 »<sup>62</sup>. 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.

# Annexe 1

**Réflexions sur la peinture par M. Lacour** dans *Recueil des ouvrages du Musée de Bordeaux, dédié à la reine*, 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 murs (sic) et le climat des [p. 331] pays qu'ils habitent : nous verrons, si l'on excepte Rubens<sup>1</sup> 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 entourait, ils ne peignirent jamais la nature en beau ; triviaux dans le choix de leurs sujets, ils furent peu jaloux des belles formes de l'antique, et quelques-uns semblèrent même les dédaigner<sup>2</sup>. [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 dessinait 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, Rembrandt, 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 passaient 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<sup>3</sup>.

[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<sup>4</sup>.

---

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 Française 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 représentoit 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<sup>5</sup>.

[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*<sup>1</sup>
- N°4. Analyse de deux tableaux de Ruisdaël [Ruisdael]<sup>2</sup>
- 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*<sup>3</sup>
- 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<sup>4</sup>.
- N°12. De la poésie en peinture ; Éloge de M. Doucet<sup>5</sup>.
- 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<sup>6</sup>
- 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<sup>7</sup>
  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<sup>8</sup>. 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 1<sup>er</sup> 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 fêru 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)



