

Les artistes de Paris et les écoles de dessin provinciales au XVIII^e siècle : les cas de Bordeaux, Reims et Rouen

Maël Tauziède-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 Sculpture¹. 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.

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 Paris². Pourtant, seules dix écoles provinciales sur les quarante-sept étudiées par Agnès Lahalle faisaient officiellement état d'une telle affiliation au XVIII^e siècle³. De même, les liens noués directement par les membres de l'Académie royale avec les écoles provinciales semblent rares aussi. Seulement deux agrégés (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 provinciale⁴. 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 royale⁵ : 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-roy?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+%u0026u003d+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 agrégés (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 XVIII^e 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 diversifiés⁶. 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-saxon⁷), 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 XVIII^e 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 architecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://aca-res.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'ingénierie⁸. 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 statut⁹. 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 artistiques¹⁰.

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 symboliques¹¹. 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 collaborateur¹². Lauréat de « prix de quartier » à l'Académie royale en 1744 et 1748¹³, 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 1752¹⁵, il fut éclipsé par Fragonard et Brenet¹⁶. 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 Communauté¹⁷. Désireuse d'attirer des artistes pour accroître son rayonnement dans l'espace de l'art, la Communauté acceptait occasionnellement de diminuer leurs droits d'entrée¹⁸. Courrège y entra donc à moindre coût en 1753 en faisant valoir ses compétences artistiques¹⁹. 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 précédente²⁰.

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 esquisses²¹. Comme à l'Académie royale, les noms des exposants étaient médiatisés par des livrets²². 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 1760²³, c'est-à-dire à peu près autant que l'Académie royale à la même époque²⁴. Son organisation s'inspirait fortement de celle de sa rivale²⁵ : 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'except-

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 maîtres 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.

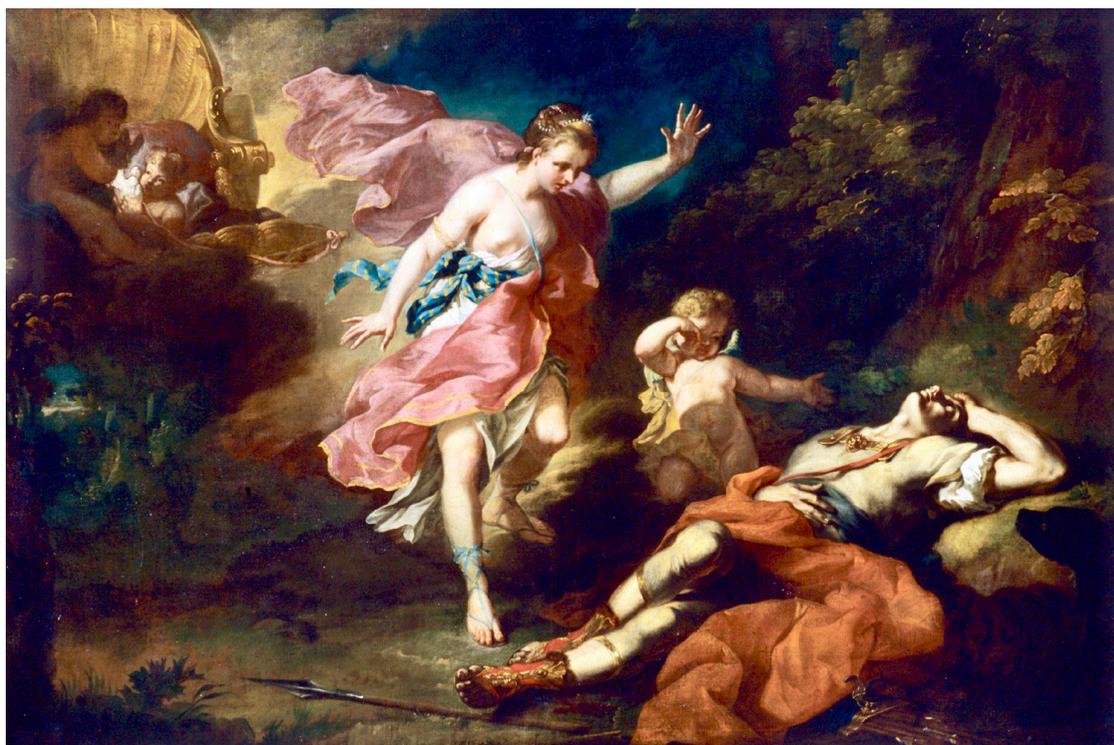
21 Pierre Sanchez, *Dictionnaire des artistes exposant dans les salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en province (1673-1800)*, 3 vol., t. 1, Dijon 2004, p. 399-400.

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 réputés membres) soi-disant directeurs chefs de la même Académie, au mémoire imprimé et signifié le 12 novembre 1766 sous le nom de l'Académie 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'affiches²⁶. 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 royale²⁷.

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'artistes²⁸. 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 académique²⁹. Dès 1765, Courrège fut l'un des trente-neuf signataires des « Observations » rédigées contre les directeurs-gardes de la Communauté³⁰. L'année suivante, il fut l'un des quarante-neuf signataires d'un projet tendant à doter l'Académie de Saint-Luc de nouveaux statuts³¹. 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 Lefèvre³².

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 règlements³⁵, 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 officiers³⁶.

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 maîtres de la Communauté et Académie de Saint-Luc, intimés et défenseurs, 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 (XIV^e-XVIII^e 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 Paris³⁷. 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 1780³⁸.

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 reçu⁴⁰.

L'institution organisa six expositions publiques d'œuvres d'art accompagnées de livres⁴¹. Alors qu'il était encore « agréé », Courrège participa à la première d'entre elles en 1771 puis il réitéra l'expérience à trois reprises⁴². 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'école⁴⁴. 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 établie 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 XVIII^e 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 Paris⁴⁵. 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 entraina 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 choix⁴⁸. 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 Lorient, « 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 XVIII^e siècle en Champagne*, mémoire inédit de 3^e 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 modeste⁴⁹. 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 membres⁵⁰. 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 différentes⁵¹. 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 1756⁵³.

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 possédait⁵⁴. Dans sa correspondance, il prétendit que les conditions matérielles de cette place lui étaient indifférentes, son seul désir étant de s'établir en province⁵⁵. 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 rémunérée⁵⁷, 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 XVIII^e 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 professeur⁵⁸. 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 Clermont⁵⁹. 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 groupe⁶⁰, 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 ; Lorient, 1862–1863 (note 46), p. 234–235.

59 Lorient, 1862–1863 (note 46), p. 236 ; AN, Y//4906/A, 1^{er} 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 Boucher⁶¹. 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 Paris⁶², 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 acquièrent 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'élève⁶⁴. 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 toisé⁶⁶.

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 Guilnard, *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 XVIII^e siècle (élève de l'école de Reims), *Académie d'homme : homme nu debout tirant sur une corde, de dos*, 2nd moitié XVIII^e 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 27bre 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 fortune⁶⁷. 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 maîtres⁶⁸. 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 Pompadour⁶⁹. 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 Bâtiments 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 refusé⁷¹.

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 sienne⁷².

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-Luc⁷³. 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 estampes⁷⁵. 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 province⁷⁶. 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 Toulouse⁷⁷. 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://aca-res.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 pugnace⁷⁸. Il demanda d'abord à être « associé » à l'Académie de Rouen⁷⁹ 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 vendre⁸¹.

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 libre⁸². En réalité, le nombre des associés de l'Académie de Rouen n'était plus limité à cette époque⁸³ ; 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 membres⁸⁵.

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'étant point du goût de ce Paÿs, n'auroient absolument rien rapporté icy ». 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. Boisseau 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 classe⁸⁶. 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 essai⁸⁸. 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-lettres⁸⁹. 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 « discours 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 livre⁹². 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 *Mercur 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 remarquiez très bien, et l'histoire forme l'objet de mon étude par plusieurs raisons [...] », Marcenay avait environ 550 ouvrages dans sa bibliothèque d'après l'inventaire de ses biens mobiliers (AN, MC/ET/LVII/676, 1^{er} 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 trouvée⁹³. 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 1811⁹⁴.

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 arts⁹⁵. 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 artistique⁹⁶.

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 siècle⁹⁷. 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 eux⁹⁹ et plus de la moitié des professeurs provinciaux avaient suivi les leçons de l'Académie royale à Paris¹⁰⁰. 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 réciproque¹⁰¹.

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 XVII^e 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 XVIII^e siècle, nourri par des transferts d'individus et de savoirs, dynamisa vraisemblablement la vie artistique locale¹⁰².

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.

