

# Mobilité des collections et des savoirs artistiques

## Introduction

**Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal**

Le phénomène de réseau tel qu'il a été analysé au sujet des personnes se vérifie au niveau des œuvres. La grande mobilité des parcours individuels comme le rayonnement acquis par certaines institutions s'expriment concomitamment à travers la circulation des objets, dessins, estampes, tableaux, sculptures, médailles, livres, *etc.* Les traces laissées par les correspondances, les inventaires et les documents comptables à propos des acquisitions d'œuvres matérialisent les rapports interpersonnels et interinstitutionnels étudiés précédemment. Une géographie des échanges se lit également, mettant en évidence des foyers mieux pourvus que d'autres. Les cercles des établissements académiques, au moment de leur fondation et tout au long de leur existence, viennent expliciter la composition des collections. La nature, la typologie et le statut des œuvres sont multiples : modèles en bosse, en relief, en feuille ou en recueil ; traités, discours, dictionnaires pour la culture livresque ; travaux d'élèves pour les exercices quotidiens et pour les concours ; jetons de présence et médailles de remise de prix (fig. 1a et fig. 1b) ; morceaux de réception et portraits de membres ; œuvres parfois anciennes offertes par les collectionneurs et les bienfaiteurs, ainsi que production contemporaine. Il y a une personnalisation forte de ces ensembles, en particulier à travers le geste de legs ou de donations. Selon les individus, en fonction de leur goût personnel et de leur entregent, au gré des initiatives et des circonstances, un patrimoine académique se constituait. Ainsi en fut-il à l'école de dessin de Reims, la série de dessins attribués à Cranach, léguée par Ferrand de Monthelon<sup>1</sup> (fig. 2), ou encore à l'école de dessin de Saint-Quentin avec la série de pastels que Quentin de La Tour prévoyait de donner<sup>2</sup>. La culture visuelle collective qui en émanait, loin d'être désincarnée, se montrait au contraire spécifique aux acteurs et aux lieux.

- 
- 1 Voir Nelly Vi-Tong, « L'école de dessin de Reims », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/vi-tong-2019-1.pdf> [dernier accès : 05.02.2023]. Concernant les œuvres en tant que telles, se reporter à Suzanne Greub (éd.), *Von Meisterhand : die Cranach-Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Reims*, Munich 2015.
  - 2 Alain Snyers, 1782-2004. *L'école de dessin de Maurice-Quentin de La Tour à aujourd'hui*, Saint-Quentin 2004 ; Christine Debrie et Xavier Salmon, *Maurice-Quentin de La Tour, prince des pastellistes*, Paris 2000. Les pastels furent finalement donnés par les héritiers de l'artiste en 1807.

- 1a et 1b Médaille de l'Académie de Dijon offerte en prix par l'École de dessin et de sculpture de Dijon, portant l'inscription : Titulature de l'avvers : *PICT ET SCULPT. ACAD. DIVIONENSIS PREMIUM.* À l'exergue : *M DCC LXV III.* Titulature au revers : *ORIENDO JAM NITESCIT*, bronze, collection particulière



À l'origine des créations d'institutions, la plupart des villes attendaient que les fondateurs et les professeurs apportassent avec eux une collection formant noyau de l'apprentissage. Ainsi en fut-il de l'ensemble fourni par Antoine Ferrand de Monthelon à la municipalité rémoise en 1752, comprenant, entre autres, huit mille dessins des écoles française, italienne et allemande. Nelly Vi-Tong le rappelle ici dans sa contribution. Jean-Baptiste Descamps à Rouen<sup>3</sup> et Aignan-Thomas Desfriches à Orléans procédèrent de même<sup>4</sup>. Les collections augmentaient ensuite au diapason de l'histoire des établissements, sans que l'on puisse à proprement parler d'une politique d'acquisition. Certaines académies et écoles de dessin se voyaient richement dotées, alors que d'autres devaient se contenter de recueils de modèles. Le célèbre receveur général des finances de Montauban, Onézime Bergeret de Grancourt, propriétaire d'un hôtel et d'une collection prestigieuse à Paris, se montra

3 Voir Aude Gobet, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/gobet-2017.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ; Marie-Thérèse Courage, « Le Bon Goût à Rouen au XVIII<sup>e</sup> siècle : les collections du peintre Jean-Baptiste Descamps », dans *Études Normandes* 4, 1988, p. 51-69 ; Aude Gobet, *Inventaire provisoire des dessins du Fonds Hédou de la Bibliothèque Municipale de Rouen concernant l'École de Dessins de Rouen (1741-1791), fondée par Jean-Baptiste Descamps, sous l'égide de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen*, Rouen 2003.

4 Louis Jarry, « L'école gratuite de la ville d'Orléans », dans *Réunion des sociétés savantes des Départements*, 1893, p. 591-608.

généreux envers plusieurs académies provinciales dont il était membre associé. En 1771 et en 1773, alors qu'il se rendait en Italie avec son artiste protégé, Jean-Honoré Fragonard, il offrit à l'académie toulousaine un recueil de six académies, neuf études de main, deux dessins de figures habillées et plus d'une centaine d'estampes gravées au crayon rouge. Un *Écorché* de Houdon, aujourd'hui disparu, s'ajoutait à ce don conséquent<sup>5</sup>.

La formation des collections répondait par ailleurs à une autre dynamique. À ce mouvement d'œuvres provenant de l'extérieur, émergeait la production interne, relevant des pratiques habituelles de l'institution : travaux d'élèves et de professeurs, morceaux de réception et portraits d'apparat accompagnaient les phénomènes de sociabilités et de rencontres. C'est à cette double dynamique et à ce qu'elle produisit en termes de connaissances artistiques, que nous nous attacherons dans cette partie. La question interroge le rôle des réseaux dans la constitution et la circulation des modèles.



2 Cranach le Jeune, *Maurice, duc de Saxe*, 2<sup>nd</sup> quart XVI<sup>e</sup> siècle, détrempe sur papier vergé, 34,5 × 24,8 cm, Reims, musée des Beaux-Arts de Reims, inv. 795.1.278

5 Louis de Mondran, « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse par M. de Mondran », dans *Mémoriaux annuels de l'Académie des Arts*, 1797-1798, Bibliothèque universitaire Toulouse 1 Capitole, t. XIII, recueil I, Ms 307, f<sup>o</sup>24 et 219, cité par Marjorie Guillin, « Se perfectionner et faire carrière : parcours d'élèves toulousains entre Paris, Rome, l'Espagne et le Languedoc », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2018/05/guillin-2018.pdf> [dernier accès : 24.02.2023].

De quelle manière orientaient-ils le choix et la réception des œuvres ? Comment les marchands et les collectionneurs trouvaient-ils avantage à la fréquentation des institutions, en somme quels liens commerciaux développaient-ils au-delà des liens pédagogiques et artistiques prioritaires ? Réciproquement comment les collections concouraient-elles à créer de nouveaux réseaux ? Aussi, face à l'hétérogénéité des collections à l'échelle du territoire français, est-il juste de parler d'une culture académique provinciale ? Retrouve-t-on, de Quimper à Carcassonne, de Chambéry à Bayonne, des caractéristiques communes ? À ce titre, la prise en compte des œuvres et des discours, notamment ceux sur la théorie de l'art et l'histoire patrimoniale, montre une volonté de mutualisation des connaissances et une réelle ambition intellectuelle. Elle densifie la carte des savoirs artistiques à l'époque moderne, jusque-là surtout étudiés par le prisme de la capitale.

### Rencontre hétérogène d'objets

Les œuvres participaient à une vie institutionnelle dense, qui mêlait les objectifs pédagogiques à des ambitions sociales et politiques, ou encore à des intentions intellectuelles et esthétiques. Elles étaient utilisées pour répondre aux activités de l'institution, manipulées et exposées à bon escient, soit pour les leçons quotidiennes, soit pour les temps forts que représentaient les concours de fin d'année, les expositions temporaires ainsi que les visites d'amateurs. À Marseille, un document relatant l'assemblée publique du 10 septembre 1783 restitue bien la dimension diplomatique des cérémonies officielles. Tous les membres étaient impliqués, en personne, par des tributs ou par le truchement des œuvres. Ces dernières formalisaient leurs liens d'interdépendance et rendaient ceux-ci visibles aux yeux du public :

L'ouverture a été réalisée par le recteur Kapeller qui a fait un discours sur l'étude des élèves et sur l'exposition. Celle-ci s'est tenue dans la salle d'exercices et consistait en la présentation des travaux des œuvres des membres de l'Académie, ainsi que des tableaux de grands maîtres tirés des cabinets des associés amateurs. S'en est suivie la cérémonie de distribution des prix par les fondateurs, et consistant en trois médailles d'argent. [...] Moulinneuf [secrétaire perpétuel] a fait l'analyse des ouvrages couronnés et a fait la lecture d'un précis de quelques observations adressées aux jeunes peintres. Dageville [professeur d'architecture] a fait l'éloge de Dandré-Bardon [ancien directeur]. Une visite de l'exposition a ensuite été réalisée<sup>6</sup>.

---

6 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 18, f°52, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://acaress-archives.nakalona.fr/items/show/197> [dernier accès : 05.02.2023]. Sur les collections de l'Académie de Marseille, voir le récent catalogue *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753-1793*, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris, Marseille 2016.

Cet exemple est aussi un indicateur précieux sur les dispositifs de présentation des œuvres. Ici elles furent réunies au sein d'un même espace, accrochées pour agrémenter l'événement. À d'autres occasions, elles étaient réparties dans divers endroits, y compris à Marseille. Dix ans plus tôt, comme le relate le *Mercur de France* de janvier 1763, une exposition des ouvrages des membres se tint chez un particulier, une certaine veuve Androny, pendant que les festivités annuelles se déroulaient plus loin, à l'Hôtel de ville<sup>7</sup>.

De façon générale, tous les établissements aspiraient à bénéficier d'une installation pérenne favorisant l'utilisation et la conservation des œuvres. Quelques plans d'architecture conservés, tels ceux de Rouen, Marseille<sup>8</sup> ou encore celui de Strasbourg étudié ici par Flore César, manifestent une volonté de systématisation de l'organisation interne, en fonction de la nature des enseignements et des œuvres (estampes figurées ou ornementales, modèles sculptés et modèles anatomiques, *etc.*). À côté des salles dédiées aux leçons, se trouvaient des pièces réservées à la conservation, à la bibliothèque ou encore au bureau du directeur et au salon de réception. Tous les établissements espéraient avoir des locaux permettant une application parfaite de ce dispositif, mais la réalité montre des situations plus aléatoires. Par manque de bâtiments disponibles en ville, parfois en raison de sinistres inattendus – à l'exemple de l'incendie produit à Lyon en 1768<sup>9</sup> – les collections subissaient des déménagements à répétition causant parfois pertes et dommages. L'expulsion de l'ordre des Jésuites en 1762, suivie de l'expropriation des collèges, représenta pour les écoles de dessin la possibilité d'une nouvelle affectation, par exemple à Valenciennes et Mâcon. Même lorsque les écoles étaient bien dotées par la municipalité ou par les États, comme à Dijon, elles devaient s'adapter aux contraintes des chantiers de rénovation et d'agrandissement. Entre 1767 et 1769, l'école dijonnaise s'installa au Logis du roi, puis dans la salle de Flore du palais des États de Bourgogne, avant d'emménager en 1778 dans l'aile Est du même palais. La tenue des États une fois tous les trois ans obligeait l'école de se transporter au couvent voisin des Cordeliers. En 1783, elle bénéficia en outre, à proximité, d'un espace entièrement dédié aux leçons, ce qui explique sans doute que le fonds issu des collections pédagogiques, aujourd'hui au musée des beaux-arts, soit dans un bon état de conservation. En dépit de tous ces mouvements, l'école parvint donc à préserver, exposer et valoriser ses collections. Dans les appartements des Élus du clergé

7 *Mercur de France*, janvier 1763, p. 113-118.

8 Ces deux plans sont présentés dans l'exposition virtuelle *Participez à la vie des académies d'art... Portes ouvertes de 9 à 90 ans*, exposition virtuelle du programme de recherche ACA-RES, éd. par Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, 2020, URL : <http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil> [dernier accès : 04.10.2022] ; Bruges, Stadsarchief, Academie 19, *Plan général de l'Académie du dessin de la ville de Rouen* ; Marseille, BMVR, Ms 988, to. 3, f° 146-147.

9 L'événement est narré par Nonnotte dans l'histoire qu'il dresse de l'école dans son « Discours sur les progrès des arts à Lyon et sur les écoles de dessein qui y ont été établies », publié dans Anne Perrin Khelissa, « Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4<sup>e</sup> série, t. 10, 2011, p. 324-334 en particulier p. 331.





3 D'après Domenico Zampieri, *Sainte Cécile*, 2<sup>nd</sup> moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 168 × 121 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004.1.341

et de la noblesse de l'aile occidentale, étaient exposées les copies des peintures envoyées de Rome, comme *L'École d'Athènes* de Bénigne Gagneraux ou *L'Enlèvement des Sabines* (d'après Cortone) de Jean-Claude Naigeon ; dans l'aile orientale, se trouvait le salon des antiques regroupant des copies de bas-reliefs, des moulages de ronde-bosse et des statues de marbre parmi lesquelles le *Gladiateur Borghèse* de Pierre Petitot et l'*Antinoüs du Belvédère* de Nicolas Bornier. Le plafond était couvert d'une grande toile de Pierre-Paul Prud'hon à la gloire des Condé et de la Bourgogne, adaptée d'après la fresque de Pierre de Cortone au palais Barberini. Dès 1787, cette salle fut nommée musée<sup>10</sup>.

La question des locaux pointe surtout l'intérêt d'un espace offrant aux élèves comme aux professeurs et aux visiteurs une appréciation ample d'œuvres d'art, dans un panorama protéiforme bien supérieur à celui qui existait au sein des ateliers de maîtres de peinture et de sculpture. Il s'agissait par ailleurs d'un nouvel espace collectif de l'art, apprécié par des catégories de personnes différentes. Toutes ces œuvres n'étaient pas mises à leur disposition de la même manière. Sur les cimaises du salon d'honneur, prenaient place les morceaux de réception, les portraits d'apparat de membres, ainsi que des œuvres de choix distinguées par l'institution. À l'académie de Lille, au-dessus de la cheminée était présentée une allégorie de grand format, *Établissement des Écoles de Dessin, d'Architecture et de Mathématiques*. Outre des tableaux, se trouvaient des sculptures, dont la *Déesse des arts* de A.-J. Lorthioit, exposée en 1777<sup>11</sup>. À l'académie de Toulouse, les quatre copies reçues du garde des tableaux du roi Étienne Jaurat en 1768 : *Tommyris reine des Massagètes* d'après de Rubens, *Sainte Cécile* d'après Le Dominiquin (fig. 3), *Les trois âges de l'homme* du Titien et *Mars et Vénus* de Véronèse, étaient considérées comme des fleurons des collections qui, par leur sujet historique, leur auteur initial et leur format monumental acquéraient valeur de modèles. Leur choix avait été déterminé par Louis de Mondran, amateur et acteur déterminant de l'essor de l'institution, qui souhaitait des « tableaux du meilleur coloris » pour

10 Nelly Vi-Tong, « L'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/vi-tong-2017.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ; Yves Beauvalot, « De la salle de l'École de dessin à la salle des Festins au Palais des États de Bourgogne : l'histoire d'un décor à la gloire des princes de Condé (1776-1786) », dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 217-238 ; Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon 1771-1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon 2002 ; Christine Lamarre, « Des usages d'une collection publique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (Dijon, 1776-1791) », dans Hélène Berlan et al. (éd.), *Érudits, collectionneurs et amateurs*, Aix-en-Provence 2017, p. 187-198. Sur la question des œuvres d'art, voir *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776-1792*, éd. par Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, cat. exp. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon 2003 ; *Bénigne Gagneraux (1756-1795) : un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique*, éd. par Sylvain Laveissière, cat. exp. Dijon, Musée des Beaux-Arts de Dijon, Paris 1983 ; Nathalie Motte Masselink, *Les dessins d'un artiste du Siècle des lumières, Jean-Claude Naigeon (1753-1832)*, Montreuil 2012, URL : <https://www.mottemasselink.com/wp-content/uploads/2017/09/CatalogueNaigeon-NMMbis.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ; Nicolas Bornier et Sylvain Laveissière, *Pierre-Paul Prud'hon*, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 2001.

11 Maurice Vandalle, « Le Salon des Arts et le Musée de Lille de 1790 à 1803 », dans *Revue du Nord* 124, 1949, p. 207-218.



les élèves<sup>12</sup>. Leur statut de copie n'obérait en rien leur intérêt artistique et ils côtoyaient des tableaux originaux. Les œuvres originales présentes dans les pièces d'apparat étaient tout autant des tributs académiques que des dons. À la Société des beaux-arts de Montpellier,



4 Jacques-Philippe Dumont, *Le Pilote du roi Ménélas* (morceau de réception), 1787, plâtre teinté, 86 × 60 × 69 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts de Valenciennes

12 Toulouse, AM, GG 928, Lettre de Mondran au prince de Beauvau, 22 mars 1768, cité dans Marjorie Guillin, « L'anéantissement des arts en Province ? » *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIIIe siècle (1751-1793)*, 4 vol., t. 1, thèse inédite, Université Toulouse-II, 2013, p. 249. Ces œuvres sont actuellement au musée des Augustins. Jean-Paul Lucas, *Catalogue des tableaux et autres monuments des Arts formant le muséum provisoire établi à Toulouse*, Toulouse an III [1795], URL : <https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/2004-1-312-mars-d16f3> [dernier accès : 05.02.2023].



*Ariane dans l'île de Naxos* de Jean-François de Troy, offert par Abraham Fontanel en 1778<sup>13</sup>, décorait la salle des assemblées, en bonne vue des notables du Languedoc ainsi que des professeurs et des élèves, là où se déroulait la cérémonie de remise de prix.

Les morceaux de réception comptaient parmi ces œuvres d'importance, sachant que le choix des sujets et des formats restait à la libre appréciation des candidats. Certains privilégiaient les thèmes classiques, tel le peintre Jean-Joseph Taillasson qui envoya de Rome en 1774 *Le tombeau d'Élysée* à l'Académie de Bordeaux<sup>14</sup>, ou le sculpteur Jacques-Philippe Dumont qui adressa en 1787 *Le pilote du roi Ménélas* à celle de Valenciennes<sup>15</sup> (fig. 4). D'autres, en fonction de leur spécialité et de l'intention de leur affiliation, se tournaient vers des œuvres plus intimistes ou encore des pièces qu'ils possédaient en réserve. Ainsi, en 1772, l'amateur François-Armand d'Usson de Bonnac envoya à l'académie de Toulouse un petit pastel figurant un *Ermite lisant*<sup>16</sup>. Le peintre parisien Jean-Bernard Restout lui avait soumis deux ans plus tôt un *Diogène demandant l'aumône à une statue* provenant de son fonds personnel<sup>17</sup>. Deux sculpteurs parisiens de renom firent de même avec des œuvres préalablement exposées au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Augustin Pajou adressa en 1767 son *Saint François de Sales en prière*, modèle en terre cuite pour l'église Saint-Roch, exposé au Salon deux ans plus tôt ; Jean-Antoine Houdon son *Bélisaire*, buste en plâtre peint, exposé en 1773 et envoyé à Toulouse en 1776<sup>18</sup>.

- 
- 13 Montpellier, musée Fabre, Inv. 806.11 ; *Le musée avant le musée : la Société des beaux-arts de Montpellier (1779-1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Heule 2018, p. 86-87, cat. 7.
- 14 Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bx E 375. Pour cette œuvre consulter Pierre Lacour fils, *Notice des tableaux et figures exposés au Musée de la Ville de Bordeaux*, Bordeaux, s.n., 1821, p. 67, n° 72 ; Robert Mesuret, *Pierre Lacour, 1745-1814*, Bordeaux 1937 ; *Le port des Lumières*, 3 vol., t. 1 : La peinture à Bordeaux 1750-1800, éd. par Philippe Le Leyzour, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Bordeaux 1989, p. 276-277. Une thèse consacrée à cet artiste a été soutenue : Eugène Goudiaby, *Pierre Lacour (1745-1814) : le peintre, le maître et le théoricien, thèse en histoire de l'art moderne*, Bordeaux 3, 2008. Une exposition sur Taillasson est prévue au musée des Beaux-Arts de Bordeaux.
- 15 Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. S.86.5 ; *Catalogue illustré et annoté des œuvres exposées au Palais des Beaux-Arts de la ville de Valenciennes*, Valenciennes 1931, n°625, repr. On pourrait augmenter cette liste d'exemples, avec notamment *L'arrivée d'un soldat ayant congé absolu* (1774, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, LP222, Inv. P46-1-5), offert par Louis Watteau comme morceau de réception à l'Académie de Valenciennes en 1785, puis entré au musée à la Révolution ; Gaëtane Maës, *Les Watteau de Lille*, Paris 1998, p. 235.
- 16 Toulouse, musée des Augustins, inv. RO 629. Pour cette œuvre consulter Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972, p. 223 ; Olivier Quiquempois, *La collection de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse*, mémoire de master inédite, École du Louvre, 2012, p. 108-109.
- 17 Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 263. Pour une synthèse récente sur cette œuvre, se reporter à Nicole Willk-Brocard, *Jean-Bernard Restout : 1732-1796 : peintre du roi et révolutionnaire*, Paris 2017, p. 30 et 145.
- 18 Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 208. Notamment dans : Mesuret, 1972 (note 16), n°1627 et 3389 ; Augustin Pajou : *sculpteur du roi, 1730-1809*, éd. par James Davis Draper et Guilhem Scherf, cat.

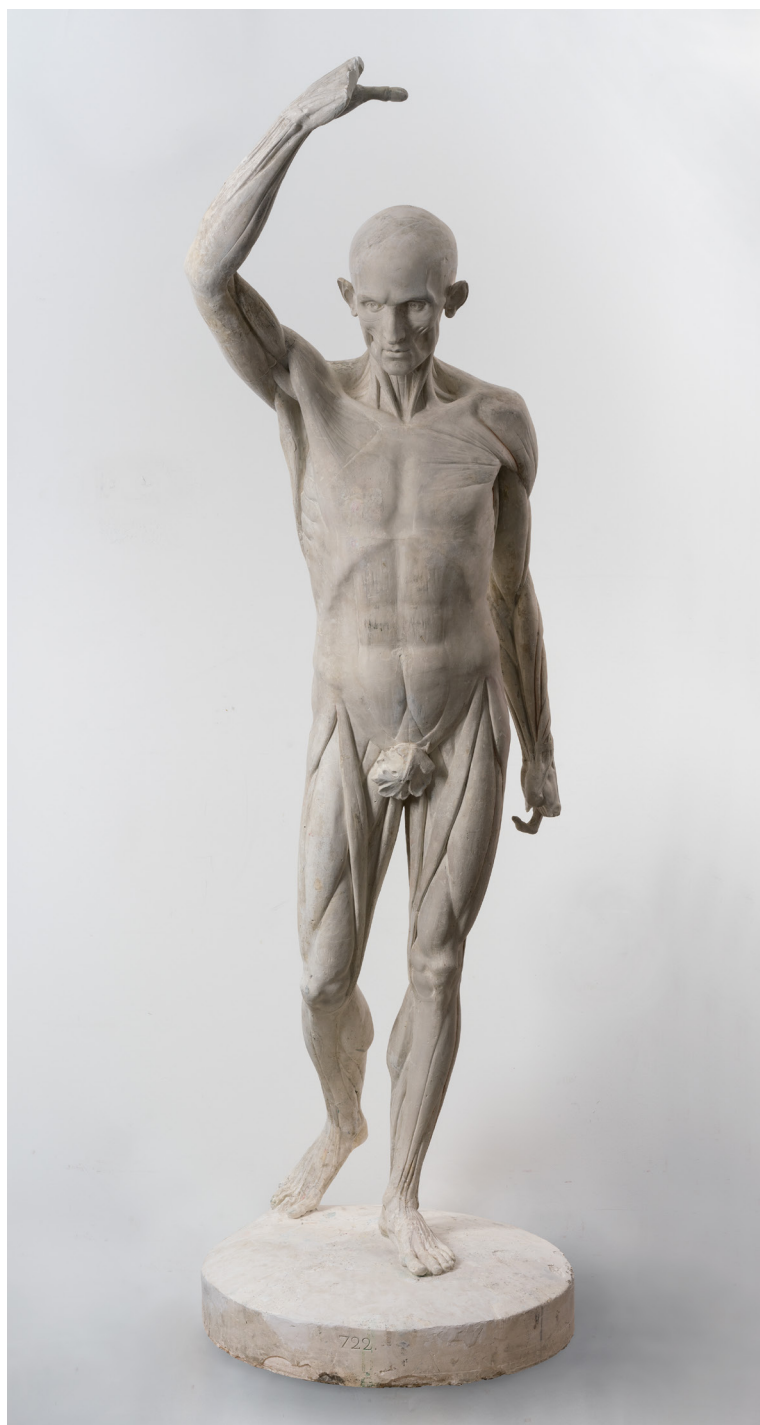
À l'inverse, les compositions réalisées en vue des prix annuels répondaient à des critères prédéfinis, tel en atteste le recueil de soixante-trois dessins exécutés par les élèves de l'Académie des arts de Lille, actuellement conservé à la bibliothèque municipale de cette ville<sup>19</sup>. Le volume permet de se faire une idée des modèles en plâtre dont disposait l'école pour l'apprentissage de l'anatomie. Il offre aussi des indications sur les sujets proposés pour les concours entre 1769 et 1793. Le *Milon de Crotonne* d'Étienne-Maurice Falconet représente la moitié des dessins effectués d'après la bosse, démontrant ainsi le succès des sculpteurs modernes aux côtés des modèles antiques. Les travaux qui recevaient un prix étaient quant à eux préservés et montrés à titre d'exemples dans les salles de leçons, placés sous vitre pour les dessins les plus fragiles.

Dans ce processus de monstration propre aux activités académiques, les expositions temporaires représentaient un point d'orgue, où le dialogue entre art ancien et art moderne était mis en scène. Ces événements, étudiés ici par Pierre Marty, concernaient une dizaine d'établissements de notre corpus : à Amiens, Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Montpellier, Poitiers, Toulouse et Valenciennes<sup>20</sup>. Travaux de maîtres ou d'élèves, de membres de l'institution ou d'autres peintres de la région, œuvres issues des académies ou des collections privées, l'exposition provinciale était l'occasion d'un affichage dense et hétérogène, contrairement à Paris où seuls les académiciens exposaient leurs productions<sup>21</sup>. L'intérêt marchand n'était pas non plus exclu en province. Les catalogues de salons faisaient parfois eux-mêmes apparaître la mention « à vendre »<sup>22</sup>. À Lille, le mécène Charles Lengart, « commissaire des Arts au sein du Magistrat [de la ville] », soulignait la possibilité, pour les académiciens, de vendre librement leurs œuvres. Il insistait sur ce point dans une lettre adressée le 22 juillet 1784 au peintre anversoïse, Balthasar Ommeganck, qu'il

---

exp. Paris, musée du Louvre, New York, Metropolitan museum of art, Paris 1997, p. 100–102 ; *Les collectionneurs toulousains du XVIII<sup>e</sup> siècle : l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture, 1750-1793*, cat. exp. Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris 2001, n° 53 ; Quiquempois, 2012 (note 16), p. 112–113 ; Guillin, 2013 (note 12), p. 424–425.

- 19 Jean-Jacques Duthoy et Hervé Oursel, « L'enseignement à l'Académie des Arts de Lille au XVIII<sup>e</sup> siècle (à propos d'un album de dessins de la Bibliothèque municipale de Lille) », dans *Revue du Nord* 281, t. LXXI, 1989, p. 377–399.
- 20 Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII<sup>e</sup> siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture, archéologie d'une institution*, Paris 2014, p. 33–56, notamment p. 35.
- 21 Sur les expositions parisiennes, voir Thomas E. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2000 (1<sup>ère</sup> éd. angl., 1985) ; Isabelle Pichet, *Le tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789) : expographie, critique et opinion*, Paris 2012.
- 22 C'est le cas à Troyes notamment ; voir Pierre Marty, « Édition critique des catalogues des Salons de l'école royale gratuite de dessin de Troyes, 1784, 1786, 1788 », dans *Les papiers d'ACA-RES*, 2021, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://f-origin.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/3273/files/2021/03/Marty-Salons-de-Troyes.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ainsi qu'à Toulouse ; voir Stéphanie Trouvé, « Les Salons de Toulouse de 1751 à 1791 », dans *Entre Flandres et Italie. Princes collectionneurs*, cat. exp. Saint-Antoine, Musée de Saint-Antoine-l'Abbaye, Grenoble 2012, p. 97–103, en particulier p. 102.



5 Jean-Antoine Houdon, *Le grand Écorché*, vers 1779, plâtre blanc, 185 × 80 × 80 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 806.32

espérait attirer à Lille<sup>23</sup>. Lors de sa visite à l'école de dessin de Nantes, le duc d'Aiguillon acheta des œuvres au pastel, *Un Ermite* et deux *Vues des bords de la Méditerranée*, aujourd'hui conservées au musée des beaux-arts d'Agen<sup>24</sup>. Les documents d'archives mentionnent encore des ventes communes de crayons et de livres, faisant des établissements des relais d'achat de fournitures spécialisées<sup>25</sup>.

La trame des réseaux se resserrait également au cours des expositions temporaires, rendant manifeste le soutien des mécènes. Le cas du baron de Puymaurin l'illustre notamment. Protecteur de Jacques Gamelin depuis ses débuts, il le plaça d'abord dans le giron du peintre Pierre Rivalz, l'un des fondateurs de l'académie toulousaine, avant de financer ses séjours de perfectionnement à Paris puis en Italie<sup>26</sup>. Une fois de retour de Rome, il lui permit d'exposer ses œuvres dans le cadre des salons dont il était lui-même le commissaire principal de 1772 à 1775. Cette mission lui avait été confiée en sa qualité de connaisseur et son goût s'imposait parallèlement dans ses analyses d'œuvres<sup>27</sup>. Les expositions n'avaient donc pas une seule vocation artistique, mais élargissaient le périmètre des activités des institutions académiques de province : non seulement lieu de production, d'exposition et de réception, mais aussi espace de collection, de marché de l'art et de valorisation patrimoniale et identitaire.

Là où le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris insistait sur la notion de nouveauté, plusieurs académies d'art provinciales mettaient en discussion des œuvres de périodes différentes. Le rapport d'émulation fonctionnait entre artistes de la même génération, ainsi qu'entre passé et présent<sup>28</sup>. Le lien historique avec l'art des pré-

- 
- 23 Gaëtane Maës, « Le nord de la France, une attractivité entre Paris et Bruges ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/maes-2018.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].
- 24 Émilie Beck Saiello, *Pierre Jacques Volaire, 1729-1799, dit le chevalier de Volaire*, Paris 2010, p. 26. Elles étaient conservées au Château des ducs d'Aiguillon, près de Toulon.
- 25 Voir par exemple mention de vente d'un ouvrage d'architecture « à bon prix » à Marseille (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 5, f° 17-18, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/826> [dernier accès : 05.02.2023] ou de crayons à dessin (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 151, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1069> [dernier accès : 05.02.2023] ; Marseille, BMVR, Ms 988, t. 18, f° 2, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1938> [dernier accès : 05.02.2023]). Voir également pour Toulouse, Trouvé, 2012 (note 22), p. 102.
- 26 Sur Gamelin, avec la bibliographie afférente, voir Fabienne Sartre, « Jacques Gamelin (1738-1803) en Languedoc, ou les pérégrinations d'un peintre de batailles », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/sartre-2018-2.pdf> [dernier accès : 05.02.2023]. Sur le rôle des mécènes dans l'organisation de l'exposition toulousaine, cat. exp. Toulouse, 2001 (note 18).
- 27 Trouvé, 2012 (note 22), p. 97-103.
- 28 Éléments visibles dans les livrets, voir notamment Charles Marionneau, *Les Salons bordelais ou Exposition des Beaux-Arts à Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle (1771-1787)*, Bordeaux 1884 ; Mesuret, 1972 (note 16) ; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration, 1773-1820*, Dijon 2004 ; Marty,



décèsseurs était une caractéristique forte des intentions académiques provinciales, qu'il s'agît de grands maîtres européens ou de gloires locales. La culture visuelle partagée alternait entre des modèles identifiés comme fondamentaux (les antiques, les écorchés) (fig. 5), des artistes vivants de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle vus par certains comme des héritiers des classiques, à l'image de Joseph-Marie Vien ou d'Edme Bouchardon, ou des artistes qui restaient associés aux Modernes, comme Jean-Marc Nattier, Jean-François Le Moyne et François Boucher. Ces deux derniers restaient les peintres d'histoire français les plus recherchés en Europe, quand bien même le retour à l'Antique appelait à modifier leur vogue. Maints exemples pourraient être donnés de ces voisinages chronologiques et stylistiques contrastés : à l'école de dessin de Grenoble, on recense entre autres cinq statues antiques, des sculptures de Christophe-Gabriel Allegrain, d'Étienne-Maurice Falconet, Jean-Baptiste Pigalle, *etc.*, ou encore des dessins de Boucher et de Bouchardon<sup>29</sup>.

### Statut à part des estampes

Pour demander aux élèves de s'inspirer de tous ces exemples, les professeurs avaient recours à des modèles originaux, des copies, ou encore des modèles gravés. Louis Watteau, directeur de l'école de dessin de Lille à partir de 1778, semble avoir parfois fait travailler d'après ses propres tableaux originaux<sup>30</sup>. Palasse, peintre avignonnais, suggéra à Marseille l'achat d'un plâtre de l'Algarde<sup>31</sup>, quand l'école de dessin de Dijon demandait à ses élèves envoyés à Rome l'exécution de tableaux et de sculptures d'après les chefs d'œuvres sur place, par exemple *L'École d'Athènes*, le *Gladiateur Borghese* ou l'*Antinoüs du Belvédère*<sup>32</sup>. Bien

2021 (note 22). À Lille et Bordeaux ne sont exposées que des œuvres d'artistes vivants, contrairement à Toulouse, Lyon et Montpellier ; Maës, 2014 (note 20).

29 Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard (1712-1794), peintre dauphinois*, Grenoble 1995, p. 130-131.

30 Duthoy/Ourcel, 1989 (note 19) ; Gaëtane Maës, *Les Watteau de Lille : Louis Watteau (1731-1798), François Watteau (1758-1823)*, Paris 1998, p. 75-78.

31 Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 220-221, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/102> [dernier accès : 05.02.2023]. En 1784, l'amateur Louis Joseph Borély offrait un plâtre de l'*Apollon Farnèse* (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 7, f° 75 et 76, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/773> [dernier accès : 05.02.2023] et <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/774> [dernier accès : 05.02.2023]). La même année, Boyer de Fonscolombe offre une copie en plâtre d'une tête antique (Marseille, BMVR, Ms 988, t. 18, f° 68, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1979> [dernier accès : 05.02.2023]).

32 Nelly Vi-Tong, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2J, 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2018/05/vi-tong-2018-1.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ; Id., *Les académies de l'école de dessin de Dijon. Dessiner le modèle humain en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2020 ; voir également le site Internet « Académie/Académies. Apprendre à dessiner dans l'Europe des Lu-

que certaines académies et écoles, comme à Toulouse, Dijon ou Lille, posassent le modèle pour une étude du corps humain d'après le naturel, la majorité des écoles pratiquait d'après la bosse, les écorchés et plus généralement d'après les estampes. Ces dernières possédaient un statut à part. Elles étaient le vecteur principal des savoirs et des savoir-faire, qu'il s'agît de planches anatomiques ou de feuilles ornementales. Mobiles et aisées à manipuler, leur durée d'utilisation était cependant limitée, ce qui signifiait qu'il était besoin de les renouveler fréquemment. Ainsi un véritable marché se développa autour de ce médium et, *in fine*, un matériel pédagogique se structura à l'échelle du territoire national.

La question du déploiement inédit de la gravure dans les milieux académiques au XVIII<sup>e</sup> siècle constitue une piste de recherche qui n'a jamais été exploitée en tant que telle<sup>33</sup>. Elle se situe pourtant à la jonction de plusieurs histoires : celle de la production gravée, celle de la vente et de la diffusion des estampes et celle de la pédagogie artistique. En effet, nous avons vu dans la première partie que les graveurs avaient tiré bénéfice des ressources professionnelles et statutaires offertes par les académies d'art provinciales. Plusieurs se sont rapprochés des cercles académiques pour bénéficier de commandes et pour faire valoir une position de professeur et de directeur. Jamais auparavant ils n'avaient acquis un tel statut institutionnel<sup>34</sup>. À Grenoble, l'exemple du peintre et du graveur Jacques-André Treillard est caractéristique<sup>35</sup>. Formé dans sa ville natale à Valence, il réalisa une partie de sa carrière dans les cours italiennes (Parme, Modène et Turin) après s'être lié au milieu de Jacques-Germain Soufflot à Lyon. Ses *Vues du Dauphiné* gravées à partir de 1770, témoignages cartographiques autant que touristiques, accompagnèrent son intégration à Grenoble<sup>36</sup>. À Montpellier, un marchand d'estampes prit la responsa-

---

mières : l'École de dessin de Dijon », URL : <http://tristan.u-bourgogne.fr/Academie/index.php?page=accueil/accueil> [dernier accès : 05.02.2023].

- 33 Voir toutefois des éléments dans Charlotte Guichard, « Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans *Revue de l'art* 143, 2004, p. 49-58 ; Jean-Gérald Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », dans *À l'origine du livre d'art : les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, éd. par Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer, actes, Paris, Institut national d'histoire de l'art et Institut néerlandais, 2006, Milan 2010, p. 141-149.
- 34 Sur le statut des graveurs à l'Académie royale de Paris, Christian Michel, « Les graveurs à l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Barbara Brejon de Lavergnée, Marianne Grivel et al., *L'estampe au grand siècle : études offertes à Maxime Préaud*, Paris 2010, p. 483-492 ; ainsi que Christian Michel et al. (éd.), *Art et démocratie : les débats sur les arts du dessin dans les premières années de la Révolution française*, Genève 2020, notamment la partie III : « De l'académicien au peintre d'enseigne : doit-on distinguer les talents et comment ? », p. 72-76 sur la gravure et la miniature.
- 35 Clerc, 1995 (note 29).
- 36 Ibid., p. 78-85. L'école est fondée en 1763. Voir Candice Humbert, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2017/03/humbert-2017.pdf> [dernier accès : 05.02.2023] ; Id., « Louis-Joseph Jay (1755-1836) : de Montpellier à Grenoble, quel parcours pour quelles ambitions ? », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Toulouse, Maison de la Recherche UT2], 2017, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2018, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2018/07/humbert-2018.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

bilité de l'augmentation et de la conservation des collections académiques. Au départ libraire, Abraham Fontanel s'introduisit dans le milieu des ventes à l'encan parisiennes<sup>37</sup>, notamment par le contact et l'amitié avec le célèbre graveur Jean-Georges Wille. Il assura par la suite un relai permanent avec la Société des arts montpelliéraine à laquelle il concourrait. En 1771, les *Annonces, Affiches et Avis Divers de la ville de Montpellier* indiquaient qu'il possédait un « Portefeuille d'estampes des plus grands maîtres, gravés par les plus habiles artistes... »<sup>38</sup>. Garde des collections académiques, il devint sous la Révolution française conservateur du musée de la ville.

La position acquise par les acteurs de la gravure résultait de la nature des enseignements délivrés. En effet, l'essentiel de l'apprentissage se faisait d'après les modèles gravés. Dans les documents d'archives, l'achat ou la commande de feuilles et de recueils constituent une des préoccupations principales des professeurs, avec la demande de matériel et de conditions de travail adéquates, en particulier concernant le chauffage et l'éclairage<sup>39</sup>. Ces sources donnent la mesure des collections, mais restent laconiques sur le détail des planches : on recense par exemple six-cent-vingt-quatre gravures à l'école de dessin de Grenoble à la fin de l'Ancien Régime<sup>40</sup>. Dans la « Note des modèles acquis par le Sieur Dumont » pour l'école de dessin de Pau, en date du 19 février 1788, il est fait mention « des cahiers d'ornements d'architecture », « des cahiers d'ornements par Salembié [Henri Salembier] », « des cahiers d'attributs par La Fosse », « des cahiers de chevaux par Parrossel [Joseph Parrocel], etc., sans davantage de précision<sup>41</sup>. La fragilité des supports obligeait à renouveler régulièrement les fonds. En attendant les fournitures de nouvelles gravures, des solutions étaient trouvées pour les protéger de la meilleure manière possible. En 1748 à l'académie de Toulouse, les estampes furent collées sur des cartons « pour les rendre plus durables » ; l'année suivante, elles ne devaient plus quitter la classe et étaient rangées dans une armoire fermée à clé<sup>42</sup>. Des recommandations sont par ailleurs données aux élèves pour des manipulations plus soignées.

37 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13) ; voir également Pascale André-Pons, « Les multiples talents de M. Fontanel », dans Berlan, 2017 (note 10), p. 229-237.

38 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13), cat. 4, p. 82-83.

39 Pour l'école de dessin de Joseph Melling à Strasbourg, les documents d'archives indiquent précisément le montant de la fourniture pour l'éclairage et le chauffage ; voir, entre autres, Strasbourg, AM, AA2096, doc. 17, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3360> [dernier accès : 05.02.2023] ; Strasbourg, AM, VI 381, dossier 3, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3360> [dernier accès : 05.02.2023].

40 Clerc, 1995 (note 29), p. 135 : Grenoble, AD, L516, Louis-Joseph Jay, *État et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'École centrale du département et y existant dès l'an 5 de la République, 24 prairial an 9*.

41 Pau, AD, C 1341, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2039> [dernier accès : 05.02.2023] ; voir Florie Valton, « L'École de dessin de Pau » dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/valton-pau-2017.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

42 Guillin, 2013 (note 18), p. 164.

Les innovations techniques apparues dans les années 1730 et 1740, en particulier en ce qui concerne la gravure en manière de crayon et la gravure en manière de sanguine, répondirent parfaitement aux attentes et exigences de la formation<sup>43</sup>. Avec un rendu proche de celui du dessin, ces techniques offraient aux élèves un exemple conforme à ce qu'ils devaient eux-mêmes produire par la copie manuelle. À l'académie de Marseille en 1782, Dandré-Bardon fit don de deux cents pièces, « presque toutes à la manière de crayon », classées par « genres », c'est-à-dire « de Fleurs, d'Ornements, [et] d'Animaux », certaines en cahiers d'autres en feuilles individuelles<sup>44</sup>. Ainsi l'essor qu'avait connu la production gravée dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle trouva dans la multiplication des écoles de dessin et des académies d'art un terrain d'application et d'expansion. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, quand s'imposa un style graphique linéaire et s'étendit encore le marché, le succès des estampes ne se démentit pas. Information importante de la livraison par Dandré-Bardon de ces « secours instructifs », ils avaient été « fournis par l'École Gratuite de Paris », autrement dit par son confrère et collègue Jean-Jacques Bachelier (fig. 6a et fig. 6b).

Sans être l'unique pourvoyeur de modèles gravés en province, Bachelier œuvra activement pour l'intensification des envois. Dès la fondation de son école en 1766, il avait normalisé l'usage de la gravure dans l'apprentissage des jeunes ouvriers pour des raisons économiques, ce qui se révéla un exercice efficace pour la mémorisation des motifs et la maîtrise du geste graphique<sup>45</sup>. Il s'était affilié en conséquence le service de plusieurs graveurs, qui trouvaient en lui un intermédiaire précieux autant pour vendre à Paris que pour démarcher des acheteurs dans les provinces. Bachelier, directeur et professeur à Paris et à Marseille, obtint en même temps une rémunération conséquente des planches qu'il livrait dans plusieurs villes, par exemple Auch, Nantes, Quimper, Lorient, Metz, Mâcon, Rennes, Pau<sup>46</sup>. À Mâcon, il est précisé dans les archives la « Décision portant sur le paiement

43 Henri Béraldi et Roger Portalis, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, 3 vol., Paris 1880-1881 ; Henri Zerner, « Un graveur oublié : le créateur de la “manière de crayon” Jean-Charles François », dans *L'information d'histoire de l'art* 5, 1960, p. 111-114 ; *Quand la gravure fait illusion : autour de Watteau et Boucher, le dessin gravé au XVIII<sup>e</sup> siècle*, éd. par Emmanuelle Delapierre, cat. exp. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Montreuil 2006 ; Sophie Raux, « Gilles Demarteau (1722-1776) dessinateur ? ou le paradoxe du graveur en manière de crayon », dans Dominique Cordellier, Cordélia Hattori et al. (éd.), *Dessiner pour graver, graver pour dessiner. 2. Le dessin dans la révolution de l'estampe, Huitièmes rencontres internationales du Salon du dessin*, Dijon, Paris 2013, p. 55-65.

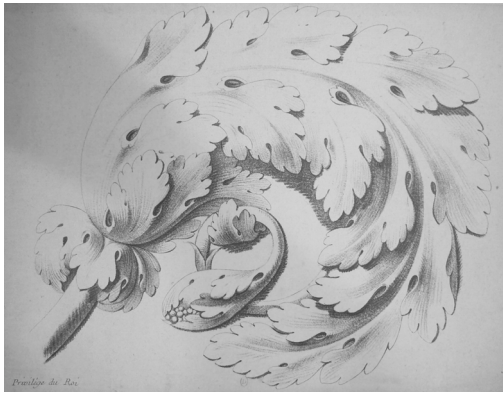
44 Marseille, BMVR, Ms 988, t. 10, f° 142-144, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/1397> [dernier accès : 05.02.2023].

45 Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau 2004 ; Anne Perrin Khelissa, « “Grands” artistes au service des arts “mineurs”, ou comment Jean-Jacques Bachelier modifie le rapport entre les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture et les manufactures somptuaires (avec Jean-Baptiste Oudry en contre-exemple) », dans *L'artiste et l'objet. La création dans les arts décoratifs (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, éd. par Aziza Gril-Mariotte, actes, Mulhouse, 2014-2015, Rennes 2018, p. 27-39.

46 Leben, 2004 (note 45), p. 79-84. Pour les envois, le 31 mars 1786, au professeur Pascal-Jean Lénat, Mâcon, AD, C511, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/>



6a et 6b Estampes issues de Jean-Jacques Bachelier, *Gravures de l'École royale de dessin : recueil factice*, vol. 2 : animaux, n°121 (lapin), vol. 4 : ornements, sans numéro (feuille d'acanthé), 1767-1790, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, cote B. INHA 4 EST 347



de 1518 livres au sieur Bachelier de l'école royale et gratuite de dessin de Paris pour les épreuves servant de modèles commandées par Lenot pour l'école gratuite »<sup>47</sup>. Ainsi les réseaux liés à la gravure et à ses objectifs pédagogiques – ceux d'offrir aux jeunes apprentis une base de connaissances et de modèles utiles – induisaient des enjeux financiers non négligeables, dont surent s'emparer des personnalités comme Jean-Jacques Bachelier.

---

items/show/2578 [dernier accès : 05.02.2023] ; pour le paiement en faveur de Bachelier le 6 mars 1786 et le 11 janvier 1788, Mâcon, AD, C 683, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2613> [dernier accès : 05.02.2023] et <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2615> [dernier accès : 05.02.2023]. Pour le dossier des modèles de l'école de Rennes (1786-1788) où il est question des achats faits à Paris sur les conseils de Bachelier, Rennes, AD, C 4919, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/577> [dernier accès : 05.02.2023]. Pour la « Liste de modèles en mathématique, architecture, Antiquité, figure, animaux, fleurs et ornements fournis par Bachelier de Paris à [Claude] Gardeur Lebrun », 4 septembre 1788, Metz, AM, GG 267, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3451> [dernier accès : 05.02.2023].

47 Mâcon, AD, C 683, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2615> [dernier accès : 05.02.2023].

Les arrivages de gravures couvraient tous les domaines de l'enseignement, autant pour l'anatomie que pour le langage des expressions, les motifs de fleurs et de fruits ou encore les modèles d'architecture et d'ornements. Ils permettaient de faire connaître des dessinateurs à la mode, en particulier dans le domaine des arts du luxe et du semi-luxe attentif aux nouveautés stylistiques. Pour le reste, il s'agissait de modèles et de références attendues, largement diffusés en Europe. À l'académie de Toulouse, dès 1744, un paiement au marchand d'estampes Grageron donne une liste attestant ce panel convenu : trente-six feuilles des « Galeries » d'Annibale Carrache, puis des plafonds du Dominiquin, un autre de Rubens ; les deux recueils d'antiques d'après les statues et bas-reliefs romains de François Perrier, « les Passions de l'âme en vingt feuilles de Monsieur Le Brun », le grand escalier de Versailles par Van Der Meulen, la série des *Quatre Éléments* et le *Bain de Diane* de Louis de Boullogne<sup>48</sup>. Si dans la plupart des cas, les artistes académiciens se fournirent dans les répertoires déjà en circulation, il arriva qu'ils tentent une production autonome, à l'image de Jacques Gamelin et de son *Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessinée d'après nature*. L'ouvrage, dédié à son mécène le baron de Puymaurin, sortit en deux mille exemplaires des presses de Jean François Desclassan à Toulouse entre 1778-1779. Il parut à quelques années des *Planches anatomiques dessinées et gravées* par Adam l'aîné (Paris, J. B. Crepy, 1773) et des *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs* (Paris, chez l'auteur, 1788) de Jean-Joseph Suë. En raison de l'originalité des planches, associant descriptions anatomiques et scènes de genre macabres, cette publication peina à trouver le public escompté et devint plutôt une édition de collection<sup>49</sup>. Du reste, elle montre que les milieux académiques n'étaient pas uniquement consommateurs et récepteurs de modèles déjà établis, mais aussi créateurs de nouvelles compositions. Cet aspect est particulièrement tangible dans la production de gravures servant le récit et l'image des différentes régions, un domaine dans lequel les académies provinciales jouèrent un rôle déterminant.

## Culture locale et culture globale

Les artistes académiciens répondaient aux commandes des villes et des territoires. Ils mettaient en image les actualités et les derniers projets d'aménagement urbain, portuaire, viaire et hydraulique. La valorisation du récit urbain et celle de l'institution s'associaient

48 Toulouse, AM, « Mémoire des estampes qui ont été choisies par Messieurs les Capitouls pour servir de modèles à l'École de dessin, et qui ont été remises par inventaire au S. Cammas peintre de l'hôtel de ville, 9 novembre 1744 », cité par Michel Taillefer, « La société des beaux-arts et la création de l'académie royale de peinture, sculpture et architecture (1746-1750) », dans id., *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*, Toulouse 2014, p. 273-295, ici p. 40, puis Guillin, 2013 (note 18), p. 162.

49 Cat. exp. Montpellier, 2018 (note 13), p. 104-105, notice cat. 19 ; Sartre, 2018 (note 26).

étroitement, servant toutes deux un intérêt commun. Ainsi en fut-il du *Plan d'une promenade publique à Toulouse fait par l'Académie Royale de Peinture, Sculpture, A[r]chitecture, délibéré par Mrs les capitouls et par le conseil de ville, autorisé par Mr l'intendant et par le conil [sic.] d'estat* en 1752, résultat d'une volonté de modernisation et d'assainissement de l'espace public<sup>50</sup>. La proximité des académies d'art avec les réseaux scientifiques garantissait une forme d'efficacité pratique dans les domaines techniques, concret, directement applicables<sup>51</sup>, ce que montre Catherine Isaac dans sa contribution sur les ingénieurs du Languedoc. Attentifs à conformer les villes aux standards d'un espace aéré et rationalisé, les membres des académies d'art furent également attachés à valoriser l'antiquité des lieux. À Vienne, par exemple, Pierre Schneyder, professeur de l'école de dessin de la ville à partir de 1775, pourtant étranger, s'attacha à reconstituer l'histoire locale en l'étayant par des fouilles et des observations méticuleuses. La question de l'Antiquité gallo-romaine, en particulier la description du temple d'Auguste et de Livie, devint le thème de son discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon en 1776. Plus tard, il proposa un plan géométral de la ville ancienne et moderne (1785), qui superposait les relevés archéologiques et ceux de topographie moderne. À Montpellier, les sculpteurs de la Société des arts furent mobilisés pour l'embellissement monumental de la ville, comme l'étudie Fabienne Sartre dans son article.

La valorisation historique et patrimoniale engagée par les artistes devait également à l'intervention des amateurs et des hommes de lettres<sup>52</sup>. Ils apportaient matière au récit, documentation et éloquence, des compétences que ne possédait pas le commun des artistes. À Troyes, Pierre-Jean Grosley apporta ses soutiens et contributions de multiples manières, d'abord avec ses *Éphémérides troyennes* qui paraissaient chaque année de 1757 à 1768. Très attaché à sa ville natale et à sa région, il produisit des textes en l'honneur des Troyens, défendant de concert tradition des richesses locales et aspiration au progrès, notamment avec les *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes* (Paris, Duchesne, 1774), puis des « Mémoires sur quelques illustres Troyens », parus dans le *Journal Encyclopédique* entre 1779 et 1782<sup>53</sup>. Sa *Vie de François Girardon*, sculpteur originaire de la ville, fut lue par le comte de Caylus en 1752 à l'Académie royale de peinture et

50 Toulouse, Archives municipales de Toulouse, II 679.

51 Il s'agissait des conclusions de la troisième journée d'étude ACA-RES « Nouer des liens entre arts, belles-lettres et sciences : entre interaction et distanciation ». Voir en particulier le compte-rendu et Émilie Roffidal, « Marseille, contacts et relations inter-académiques : les liens entre l'Académie des sciences et belles-lettres et l'Académie de peinture et de sculpture », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2019/06/roffidal-2019.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

52 Daniel Roche, « La diffusion des Lumières. Un exemple : l'académie de Châlons-sur-Marne », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, 19/5, 1964, p. 887-922, ici p. 910.

53 Voir Pierre Marty, « L'École de dessin, de mathématiques, d'architecture et des arts de Troyes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2020, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2020/11/marty-2019.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

de sculpture<sup>54</sup>. Ces témoignages de reconnaissance envers les villes d'origine assuraient ainsi une diffusion au-delà des provinces. L'écho se faisait dans les cercles au plus près des académies provinciales, mais atteignait également les publics nationaux. L'action de Grosley, identifiée comme un geste patriotique, se traduisit enfin dans le marbre par une commande de bustes confiée au sculpteur Louis-Claude Vassé. Présentés au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, ils furent offerts à l'Hôtel de ville de Troyes afin d'initier une galerie des illustres.

Cette prise de conscience d'une culture collective s'appuyait sur la glorification des individus. Éloges, discours et vies, estampes et statues alimentaient et renforçaient l'élan de cohésion<sup>55</sup>. Le principal critère pour réserver ces honneurs tenait à la naissance plus qu'au rattachement institutionnel. Elle suffisait à affirmer l'ancrage et l'héritage, quand bien même les carrières s'étaient déroulées en dehors de la ville, en France comme à l'étranger. Les déplacements lointains valaient comme reconnaissance du génie initial, apte à se déployer et à porter ses fruits dans d'autres contextes. Les bustes de François Girardon et Pierre Mignard à l'Hôtel de ville de Troyes en témoignent. Tous deux enfants du pays, ils acquièrent leur réputation grâce aux commandes royales et à leur intégration à l'Académie de Paris. Quant à la figure de Pierre Puget, elle est à ce titre exemplaire. Maintes fois célébré par l'Académie royale de peinture et de sculpture de Marseille, à travers des discours panégyriques et la distribution de gravures diffusant son œuvre, l'artiste avait pourtant construit sa carrière en dehors de Marseille et de toute structure académique, entre l'Italie, Toulon et Versailles. Si Puget maintint des liens avec les commanditaires marseillais, la mythification dont il fut l'objet releva d'une appropriation inédite : l'identification et le sentiment de filiation de l'institution à Puget, à partir des années 1760, furent quasiment exclusifs<sup>56</sup>. À Toulouse, le sculpteur Marc Arcis est mis en valeur dans l'estampe qui sert de frontispice à l'exposition de 1773<sup>57</sup>, à côté de Jean-Pierre Rivals, Guillaume Cammas et Pierre Lucas.

À côté de ces missions de revendication traditionnellement mises en avant dans la bibliographie, les académies d'art assurèrent une autre forme de production intellectuelle, celle de la théorisation de l'art. Les diverses publications sur le sujet n'ont guère souligné cet aspect. Il s'avère pourtant que les académies provinciales fournirent des réflexions poussées sur l'art, avisées et parfois originales. Si les objectifs des écoles de dessin restaient modestes, les établissements affiliés à une académie littéraire ou ceux possédant

54 Voir dans Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 6 vol., t. IV.2, Paris 2010, t. IV, vol. 2, p. 509-521.

55 Point notamment étudié dans : Julie Lablanche, « Échos de la vie artistique et des progrès techniques dans les éloges, discours et mémoires de l'académie de Besançon », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Rouen, Hôtel des Sociétés Savantes, 2018, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2019, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2019/06/lablanche-2019.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

56 Un travail est actuellement en cours par Émilie Roffidal sur le mythe Puget.

57 Toulouse, Musée Paul Dupuy, Inv. D49-1-8. Pour cette estampe consulter cat. exp. Toulouse, 2001 (note 18), p. 134.



le titre d'académie de peinture et de sculpture, revendiquaient des ambitions théoriques élevées. Elles manifestaient l'acquisition de savoirs artistiques, littéraires, philosophiques et scientifiques de haut niveau et répondaient à l'image moderne de l'artiste, agrégeant à sa technicité des qualités multiples, autant culturelles que morales. Pour cette raison, le choix des directeurs et des professeurs était déterminant. Ils devaient être en capacité d'établir des discours, ce qui constituait un avantage pour renforcer l'identité et l'attractivité des institutions. Ces écrits prenaient des formes diverses : mémoires historiques tels les « Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de la ville de Toulouse » terminés par Louis de Mondran en 1786 ; biographies d'artistes ; discours esthétiques ; poèmes et dithyrambes ; manifestes pour la défense d'un art, à l'exemple du *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des États de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement* (1774)<sup>58</sup> ; leçons sur les principes de l'art ; précis et manuels techniques ; discours prononcés à l'occasion des remises de prix<sup>59</sup> ; observations sur les expositions, notamment à Poitiers avec la conférence de François Aujollest Pagès en 1776 « Sur les avantages que le Public et les Artistes [en] retirent »<sup>60</sup>. Ces textes étaient produits isolément ou bien assemblés pour former des compendiums. À Lyon, seize des discours de Donat Nonnotte formèrent ainsi un véritable *Traité de peinture*<sup>61</sup>. Son collègue Antoine-Michel Perrache fut en outre l'auteur d'une série de plus de vingt-cinq mémoires sur la sculpture, étudiés ici par Tara Cruzol, témoignant d'une ambition rare dans ce domaine artistique, où les praticiens sont réputés moins loquaces que les peintres<sup>62</sup>.

58 *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des États de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement*, Aix-en-Provence 1774, p. 5. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Méjanas, Anc./8° pcs 10712, un second aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, C 1071.

59 Comme ceux relatifs à l'école de dessin de Troyes, dont une partie est conservée dans le fonds Delion des Archives municipales de la ville ; voir par exemple, les *Discours sur les beaux-arts prononcés dans la grande salle de l'Hôtel de Ville de Troyes, pour la distribution des Prix de l'école gratuite de dessin, le 30 août 1778, par M. Courtalon-Delaistre*, Troyes 1778 ; *Ibid.*, le 5 septembre 1785, par M. Charbonnet, Troyes 1785 ; *Ibid.*, le 4 septembre 1786, par M. Stuart, Troyes 1786 ; *Ibid.*, le 6 septembre 1787, par M. Adry, Troyes 1787. Ajoutons encore *Éloge de Pierre Mignard, dit Le Romain, Premier Peintre de Louis XIV, prononcé dans la grand'salle de l'Hôtel de Ville de Troyes, pour la distribution des prix de l'école gratuite élémentaire de dessin, le 2 septembre 1781, par M. Courtalon-Delaistre*, le 2 septembre 1781, Troyes 1781.

60 Cité dans Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France : de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1978 (repr. 1912), p. 131 ; Maës, 2014 (note 20), p. 38. Il n'y aura qu'une seule autre édition du salon de Poitiers, l'année suivante.

61 Sur ces discours, leur transcription et leur analyse critique, voir Khelissa, 2011 (note 9), p. 221-371.

62 Tara Cruzol en dresse la liste dans son article. Voir en outre Lyon, Archives de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, Ms 147, f. 84-93 : « Projet d'un Établissement d'éducation relative aux sciences, au commerce et aux arts, par M. Perrache, décembre 1776 » (transcription de Tara Cruzol), accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/2822> [dernier accès : 05.02.2023].

Certains, étaient diffusés par les imprimeurs-libraires locaux, comme plusieurs des discours produits par l'École royale gratuite de dessin de la ville de Troyes, imprimés chez la Veuve Gobelet puis chez A.-P.-F. André.

Les connaissances de ces auteurs s'appuyaient sur la présence de bibliothèques dans les établissements académiques. Les collections, enrichies régulièrement par l'action de bienfaiteurs, faisaient partie de la documentation. À Marseille, l'« Inventaire [révolutionnaire] des effets de l'académie de peinture » mentionne plusieurs livres sur l'art dont deux volumes d'Antiquités étrusques et grecques, les cours de peinture de Depele [*sic*] ou encore le *Museum Odescaleum*. L'essentiel des ouvrages semble avoir été cependant tourné vers une culture générale : traité d'anatomie, *L'Iliade*, *L'Histoire romaine* de Charles Rollin, un ouvrage sur les métamorphoses d'Ovide ou encore sur l'histoire « ecclésiastique »<sup>63</sup>. En 1768, Pierre-Jean Mariette fit parvenir les trois volumes du *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure* de François Basan, parue l'année précédente<sup>64</sup>. L'intégralité des vingt-cinq volumes avec planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert fut par ailleurs léguée à Troyes en 1778 par Jacques de Bruneval. En 1775 et 1776, huit mille livres furent acquis pour l'établissement grâce aux subsides de Pierre-Philippe Finot et d'Edme Doussot<sup>65</sup>. L'usage des réceptions d'ouvrages, dont font acte les procès-verbaux et les correspondances, entraînait également un regard toujours avivé sur l'actualité des publications et des débats. Par exemple, les assemblées de Lyon et de Marseille connurent les dernières découvertes et réflexions sur l'antique, notamment par les recueils des Antiquités d'Herculanum, reçus le 24 mars 1767 à Lyon<sup>66</sup>, et dès 1765 à l'académie phocéenne du ministre du roi de Sicile, Bernardo Tanucci<sup>67</sup>. La dynamique de circulation des ouvrages était stimulée par l'émulation réciproque entre la province et Paris. Tous aspiraient à un double mouvement de diffusion, d'un côté se faire connaître et prendre part aux débats ayant cours à la capitale, de l'autre maintenir et entretenir

63 Marseille, AM, P19, « Inventaire des effets de l'académie de peinture de la commune », an II, f° 136-146. Pietro Sante Bartoli, *Museum Odescaleum, sive Thesaurus antiquarum gemmarum quae a sereniss. Christina, succorum regina*, 2 vol., Romae 1702.

64 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 13, f°79, accessible sur le site du programme, URL : <https://aca-res-archives.nakalona.fr/items/show/1715> [dernier accès : 05.02.2023].

65 Voir Pierre Marty, « Recherches sur une institution méconnue : l'École royale gratuite et publique de dessin, de mathématique, d'architecture et des arts, de la ville de Troyes en Champagne (1773-v.1793) », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2021, URL : <https://aca-res.hypotheses.org/files/2021/02/marty-troyes2-2021.pdf> [dernier accès : 05.02.2023]. À Lyon, le legs à l'Académie des 6000 ouvrages de la bibliothèque de Pierre Adamoli à sa mort en 1769 marque l'histoire de l'institution. 1402 portent aujourd'hui l'*ex-libris* du donateur dans les fonds anciens de la Bibliothèque municipale de la ville.

66 Marie-Félicie Pérez, « L'art vu par les académiciens lyonnais au XVIII<sup>e</sup> siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) », dans *Mémoire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon* 31, 1977, p. 112.

67 Marseille, BMVR, Ms 988, to. 12, f°116, accessible sur le site du programme, URL : <https://aca-res-archives.nakalona.fr/items/show/1659> [dernier accès : 05.02.2023].

une réception forte à l'échelle nationale. Dandré-Bardon procéda ainsi pour son *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture* (1765)<sup>68</sup> puis pour le *Costume des anciens peuples* (1772-1774) aux académies de Paris et de Marseille. Nonnotte envoya trois de ses conférences à l'Académie parisienne, le montrant informé et bien documenté sur les débats et publications artistiques, avec la volonté de s'y insérer activement<sup>69</sup>. Celle sur le dessin, lue à Lyon le 29 novembre 1754 fut prononcée le 5 avril 1755 à Paris ; elle connut par ailleurs une diffusion large avec sa publication dans le *Mercure de France*<sup>70</sup>. La seconde, « De la composition en peinture », fut lue à Lyon le 12 août 1757 et à Paris le 3 juin 1758<sup>71</sup> ; enfin celle sur son maître François Le Moyne, lue en séance à Lyon le 15 novembre 1759 et à Paris le 7 octobre 1769 était une défense de son maître, en réponse à l'avis critique qu'avait émis le comte de Caylus dans sa conférence du 6 juillet 1748<sup>72</sup>. Elle fut aussi envoyée à l'Académie de Rouen où sa lecture, le 1er mai 1771, consacra sa réception comme membre associé de l'institution<sup>73</sup>. Jean-Joseph Taillasson, quant à lui, même s'il quitta rapidement Bordeaux pour intégrer l'atelier de Marie-Joseph Vien et faire carrière à l'Académie royale de peinture et de sculpture, maintint étroitement le lien avec son ami de jeunesse Pierre Lacour, avec lequel il avait aussi séjourné en Italie. Associé correspondant de l'académie bordelaise en 1787, Taillasson (fig. 7) eut soin de faire circuler son poème sur *Le danger des règles dans les arts* (Paris, 1785) dans les cercles savants de la ville<sup>74</sup>. Les Vies d'artistes qu'il publia dans la presse furent finalement rassemblées en 1807 dans un recueil intitulé *Observations sur quelques grands peintres, dans lesquelles on cherche à fixer les caractères distinctifs de leur talent, avec un précis de leur vie*<sup>75</sup>.

Sans entrer dans l'analyse détaillée des textes, la majorité d'entre eux se caractérise par une rédaction soignée, manifestant un solide niveau d'instruction. Les auteurs

68 Laëtitia Pierre et Markus A. Castor, « Faire œuvre de pédagogie. Le directorat de Michel-François Dandré-Bardon à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, 1749-1783 », dans *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, éd. par Luc Georget et Gérard Fabre, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016, p. 148-150.

69 Khelissa, 2011 (note 9).

70 *Mercure de France*, 1755, p. 185-201 ; Khelissa, 2011 (note 9), p. 237-243 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.1, p. 396-409.

71 Khelissa, 2011 (note 9), p. 257-264 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.2, p. 523-534.

72 Pour la conférence de Nonnotte sur Le Moyne, voir Khelissa, 2011 (note 9), p. 335-352 ; Lichtenstein/Michel, 2015 (note 54), t. VI.2, p. 954-979. La conférence de Caylus sur la Vie de Le Moyne avait été publiée dans les *Vies des Premiers peintres du Roi, recueillies par François-Bernard Lépicié*, t. II, Paris 1752-1754, p. 81-121 ; Lichtenstein/Michel, 2012 (note 54), t. V.1, p. 156-178.

73 Aude Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII<sup>e</sup> siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse inédite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2007, annexe II, p. 44 : « Extraits des procès-verbaux et des registres des secrétaires concernant les arts ».

74 *Danger des règles dans les arts, poème suivi d'une traduction libre en vers d'un morceau du XVI<sup>e</sup> chant de l'Illiade... et d'une élégie sur la nuit, par M. T\*\*\*, ..., [J.-J. Taillasson.]*, Venise, Paris 1785.

75 Publié à Paris, chez l'auteur, et chez Duminil-Lesueur, 1807. Stéphanie Trouvé est en train de préparer une étude sur l'ensemble de ces textes rédigés par Taillasson.

recouraient à des figures de style et à une argumentation élaborée, où se multipliaient les références artistiques et littéraires. Ils jouaient de formules établies de rhétorique, maniaient habilement l'argumentation et savaient insérer des lieux communs familiers aux artistes et aux amateurs. Parmi ceux-ci, le mythe de Dibutade ou l'anecdote selon laquelle Corrège aurait dit devant Raphaël, « moi aussi je suis peintre » faisaient flo-



7 Jean-Joseph Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule* (morceau de réception), 1784, huile sur toile, 277 × 211 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx D 1989.1.2

d'une culture générale assimilée ainsi que d'une attention pointue aux débats et aux publications récentes. Roger de Piles, Jean-Baptiste Du Bos<sup>77</sup>, mis en regard avec les contributions de Charles-Nicolas Cochin ou de Michel-François Dandré-Bardon, relevaient de lectures de référence. À côté des réflexions générales sur toutes les parties de l'art, du dessin au coloris, des proportions humaines à l'expression des passions, du « paragone » entre Anciens et Modernes à celui entre sculpture et peinture, les textes révèlent des approches plus spécifiques. Ils trahissent des intérêts et des affinités personnels et embrassent le plus souvent une vision large où l'art rencontre les sciences, les techniques, la philosophie et la littérature.

Par exemple, aux arguments généraux déployés par Pierre Lacour dans sa douzaine de discours, s'ajoutent des indications

<sup>76</sup> On le trouve notamment dans les discours de Lacour, Bordeaux, BM, Ms 1186, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3460> [dernier accès : 05.02.2023] à <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3473> [dernier accès : 05.02.2023].

<sup>77</sup> Entre autres, Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708 ; Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719.

qui marquent des attachements particuliers ou des partis pris assumés. Il fut l'auteur de synthèses, dont une grande fresque sur la naissance de la sculpture depuis les Égyptiens et sur les origines du dessin, mais également d'études ciblées. Celles qui prennent la forme de commentaire de tableau se concentrent sur ses propres collections. Ainsi choisit-il d'analyser une *Vierge à l'Enfant* de Simon Vouet, pour en faire une critique intranquillante et impartiale, preuve de sa probité de connaisseur et de pédagogue. Dans le cas de l'analyse des deux paysages de Jacob van Ruisdael, l'un représentant un intérieur de forêt, l'autre, une chaumière, il s'agissait plutôt d'en faire la publicité avant leur vente à Paris par son fils<sup>78</sup>. Il marque aussi ses préférences artistiques en célébrant, à côté des traditionnels grands maîtres modernes ou de l'antiquité, des artistes issus des établissements bordelais tel Pierre-Nolasque Bergeret. Des artistes peu présents dans la littérature artistique contemporaine sont encore nommés tels Salvatore Rosa, peintre du XVII<sup>e</sup> siècle peu collectionné en France hormis pour ses estampes, ou Pompeo Batoni, peintre, conservateur et chantre contemporain du retour à l'antique. On retrouve dans d'autres corpus de textes provinciaux cette même articulation entre des savoirs communs et des apports inédits. Dans son « Discours sur les avantages du portrait et la manière de le traiter » (13 novembre 1760), par sa dimension théorique, pratique (sur la disposition de l'atelier) et aussi sur sa mise en perspective historique, Nonnotte se montra plus ambitieux que ne l'avait été Louis Tocqué à l'Académie de Paris le 7 mars 1750, dans un premier discours académique consacré à ce genre<sup>79</sup>. Une dernière spécificité de ces écrits provinciaux tient à la perméabilité des savoirs soutenue par la mise en corrélation des divers domaines de compétences, là où ils étaient davantage segmentés à Paris en des institutions séparées<sup>80</sup>. De fait, les champs couverts furent extrêmement larges, allant des dissertations de Nonnotte autour du discours sur les sciences et les arts qui avait remporté le prix de l'Académie de Dijon en 1750 de Rousseau<sup>81</sup> à la conférence technique de Jacques-Thomas Drot dit Gourville sur la restauration des peintures, lue en 1768 à l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse<sup>82</sup>. Utiles autant aux artistes

78 Bordeaux, BM, Ms 1186, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3461> [dernier accès : 05.02.2023] et <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/3462> [dernier accès : 05.02.2023].

79 Louis Tocqué, « Sur la peinture et le genre du portrait », 7 mars 1750, Lichtenstein/Michel, 2012 (note 54), t. V.2, p. 448-466 ; Khelissa, 2011 (note 9), p. 314-324.

80 Daniel Roche, « La diffusion des Lumières. Un exemple : l'académie de Châlons-sur-Marne », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation* 19/5, 1964, p. 887-922.

81 Khelissa, 2011 (note 9), p. 221-371, en particulier le « Discours pour justifier les lettres et les arts attaqués par Jean-Jacques Rousseau », lu le 10 mars 1767. Le « Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon en l'année 1750, sur cette question proposée par la même académie : Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les mœurs » de Jean-Jacques Rousseau avait fait l'objet d'une publication (Genève, Barillot & fils, 1751).

82 Toulouse, Bibliothèque municipale, Res B XVIII 241, Jacques-Thomas Drot dit Gourville, « Discours devant l'Académie royale des arts de Toulouse », 1768. Le document est en cours d'étude par Pierre Marty.



qu'aux amateurs, encourageant une élévation de leur niveau global de connaissances, ces contributions écrites et orales couvraient des registres abstraits, littéraires et philosophiques, autant que des registres appliqués. Étienne Moulinneuf, tout en offrant un discours sur le fait que « L'art de la peinture demande de l'esprit et du génie », soulignait la limite des propos strictement théoriques et recommandait à l'inverse d'employer des « démonstrations »<sup>83</sup>. De fait, les intentions d'une union des arts et des lettres, ou encore d'un mariage fécond entre les arts et les sciences, ne restèrent pas à l'état de chimère mais trouvèrent au contraire un terrain d'expression et d'expérimentation dans la vie des institutions.

À l'heure actuelle, la faible notoriété des collections et des productions théoriques des académies provinciales s'explique essentiellement par ce double facteur de fragilité des supports et de visibilité aléatoire. En effet, la conservation des fonds, constitués pour partie de modèles pédagogiques, fut le plus souvent précaire. Les documents d'archives signalent régulièrement des problèmes d'altération des œuvres, de leur nécessaire remplacement, alors pourtant que des mesures sont prises pour tenter d'atténuer ces méfaits à l'instar de l'école de dessin de Grenoble. Des règles y furent ainsi édictées pour la préservation du matériel : « Il est expressément défendu de sortir les originaux de l'école ni des cases ou ils seront renfermés ; et s'il arrivoit qu'il s'y fit quelques dommages, ceux qui les auront causés seront tenus de les payer. Il est pareillement défendu aux Elèves d'écrire leurs noms sur les murs, les tables ou les bancs, soit avec leurs crayons, soit avec leurs couteaux ou autres instruments »<sup>84</sup>. Concernant les productions écrites, les publications émanant des provinces gardèrent un retentissement limité, comme c'était déjà le cas par exemple avec le *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy du Grez, qui proposait en 1699 une réflexion théorique à partir des tableaux qui ornaient les églises de Toulouse<sup>85</sup>. Les académies d'art de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, par le jeu des réseaux et des circulations, dans une dynamique d'émulation interinstitutionnelle, multiplièrent les contributions. Bien qu'elles eussent le souhait de participer à la vie intellectuelle et aux débats artistiques du royaume, elles ne parvinrent pas à la réception attendue. Ce frein tenait au fait que les écrits restaient à l'état manuscrit, sans bénéficier de la diffusion large assurée par l'imprimé. Dans le contexte des académies des sciences, ce constat avait notamment été relevé par Condorcet dans une lettre de 1774 à La Tourette, membre de l'Académie de Lyon :

83 Paris, AN, O/1/1993/B, dossier 6, doc. 100, accessible sur le site du programme, URL : <https://aca-res-archives.nakalona.fr/items/show/467> [dernier accès : 05.02.2023], cité dans Roffidal, 2019 (note 51).

84 Grenoble, AM, GG 240, *Règlement*, 20 août 1769, dans Clerc, 1995 (note 29), p. 179.

85 Bernard Dupuy du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la teorie, & se perfectionner dans la Pratique*, Toulouse 1699, se reporter à l'édition commentée et à l'« Introduction » par Daniel Beauvois, Paris 2011, p. 7-38. Voir également Stéphanie Trouvé, *Peinture et discours : la construction de l'école de Toulouse, XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2016.

La plupart des académies de province manquent de cet avantage [de la publication], les travaux de leurs membres restent ensevelis dans les registres, et ne sont publiés que très tard. Je proposerais de former entre votre académie par exemple et celle de Paris, une association dont la condition serait que l'Académie de Lyon enverrait à celle de Paris, les mémoires qu'elle aurait approuvés et jugés les plus dignes de l'impression<sup>86</sup>.

Du reste, ces réflexions des académies d'art provinciales constituèrent le ferment et le levier d'une histoire de l'art qui trouva sa pleine normalisation au XIX<sup>e</sup> siècle, quand la question du patrimoine agrégea les approches esthétiques et pédagogiques au problème de la création des musées. Les acteurs des académies d'art sous l'Ancien Régime furent identifiés comme les meilleurs experts pour prendre en charge la préservation, l'inventaire et la muséification des œuvres patrimoniales locales<sup>87</sup>. Ainsi certains se virent-ils proposer d'agir en ce domaine sous la Révolution française comme, entre autres, François Desvoge à Dijon, Philippe-Auguste Hennequin à Lyon, Jean Milony à Troyes, Pierre Lacour à Bordeaux, Pierre Lucas à Toulouse, Claude-François Achard à Marseille. S'observe dès lors une importante continuité entre les membres des écoles et des académies d'art et ceux des écoles centrales puis des écoles restaurées sous l'Empire. Louis-Joseph Jay à Grenoble, déjà actif sous l'Ancien Régime auprès de l'école de dessin, illustre bien cette évolution. Directeur de l'École centrale de l'Isère, il obtient de l'administration l'autorisation de faire un voyage à Paris, d'où il rapporte au printemps 1796 des dessins et des moulages. L'artiste continua d'enrichir cette collection au cours d'un séjour en Italie à la fin de l'année 1796 : il y acheta cent-quatre-vingt-quinze dessins et gravures et y acquit les huit premiers tableaux destinés au futur musée de Grenoble, ouvert le 31 décembre 1800 (fig. 8). Entre 1797 et 1815, il entendait également instruire ses élèves et le public avec des cours d'histoire de l'art, au rythme de deux conférences par mois. Pour féliciter les élèves les plus sérieux, il leur offrait des estampes reproduisant des tableaux célèbres ou encore des ouvrages comme *L'histoire de l'art chez les Anciens* de Winckelmann. Il les encourageait également à faire le voyage d'Italie, à l'image de Stendhal qui faisait partie de ses élèves. Charismatique et disert, Jay publia en 1817 un *Recueil de lettres originales des plus grands maîtres de la peinture, de la sculpture et de l'architecture*, traduit d'après le recueil en italien du cardinal Bottari<sup>88</sup>. Il faut d'ailleurs souligner que les académiciens augmentèrent alors le nombre de manuels et d'ouvrages sur les arts, en lien avec l'amélioration mécanique de l'imprimerie

86 Lyon, BM, Ms 1033, f°11-12, accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/467> [dernier accès : 05.02.2023].

87 Malgré l'aspiration des collections des académies de province pour constituer les fonds des musées locaux, et l'action de leurs anciens membres, il n'en demeure pas moins que certains musées possèdent aujourd'hui des fonds dont la provenance n'est pas mentionnée.

88 Il s'agissait d'un recueil de lettres autobiographiques d'artistes italiens, publié à Rome en 1754. Humbert, 2017 (note 36).



- 8 Jan Davidsz De Heem, *Guirlande de fruits suspendue par des rubans*, XVII<sup>e</sup> siècle, acquis par L.J. Jay à Paris en 1799 avec les fonds d'une souscription des habitants de Grenoble, huile sur toile, 75 × 60,4 cm, Grenoble, musée de Grenoble, inv. MG 104

et de l'illustration<sup>89</sup>. Un dernier exemple pourrait être donné à Nantes où en 1801 l'amateur François Cacaault forma, avec son frère peintre Pierre-René, un projet pédagogique associé au nouveau musée qui abrita sa collection de milliers de peintures et d'estampes italiennes dans le presbytère de la Madeleine à Clisson<sup>90</sup>. À sa mort en 1805 le relai fut pris par le sculpteur François-Frédéric Lemot qui créa, à proximité, avec l'architecte Mathurin Crucy un domaine exemplaire, la Garenne Lemot<sup>91</sup>.

Ainsi les acteurs qui ont œuvré pour le développement de l'art et du goût sous l'Ancien Régime dans une dynamique de démocratisation artistique et culturelle, se virent d'office sollicités pour jouer un rôle dans les nouveaux musées avec, en nombre de cas, la volonté d'y faire perdurer des enseignements. En ce sens, les écoles de dessin et les académies d'art furent les germes de la floraison des musées au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>.

---

89 *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, éd. par Alain Bonnet et France Nerlich, actes, Tours, Université François-Rabelais, 2011, Tours 2013.

90 Anna Maria Rao, « Collections d'antiquités, marchés, identités nationales. Naples et la France à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Berlan, 2017 (note 10), p. 173-185.

91 Voir Mathilde Legeay, « L'école de dessin de Nantes », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, accessible sur le site du programme, 2019, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2019/06/legeay-2019.pdf> [dernier accès : 05.02.2023].

92 Nous renvoyons pour cela à la bibliographie de Dominique Poulot. [dernier accès : 05.02.2023]



