

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

Fabienne Sartre

Université Paul-Valéry Montpellier III, IRCL-UMR 5186

En 1774, Jean-Panrace Chastel défendit à Aix-en-Provence la création d'une école de sculpture fondée sur les valeurs académiques du Grand siècle, celles du « ciseau statuaire¹ ». Face à des institutions qui proposaient des enseignements pragmatiques, le sculpteur recourut à une rhétorique classique par l'énumération de mécènes illustres, honorés pour leur libéralité et leur goût. Cette dialectique s'adressait à des représentants des États - tels de nouveaux Alexandre - appelés à admettre l'utilité publique autant que privée des arts, et de la sculpture en particulier. L'insistance de Chastel à poser sa légitimité, comme son ambition de pédagogue et sa volonté d'obtenir une charge officielle, rappelaient l'instabilité à laquelle les statuaires restaient soumis². Si cette revendication s'appuyait sur des références historiques devenues des archétypes de ce type d'argumentation, elle se situait également dans un cadre géographique européen et régional contemporains, et réclamait pour la ville d'Aix-en-Provence une fonction en partie délaissée par les académies voisines, telle celle de Marseille. En exaltant la valeur académique de l'art du statuaire, Chastel en appelait à ce que la sculpture demeura un « art sublime³ ». Ce discours aux accents désuets illustre néanmoins la situation de la sculpture

-
- 1 *Mémoire présenté par le Sieur Chastel, sculpteur de la ville d'Aix, à Nosseigneurs et messieurs des États de Provence, convoqués à Lambesc le 4 décembre 1774, par Mr. Bouche, avocat au Parlement, Aix-en-Provence 1774*, p. 5. Un exemplaire est conservé à la Bibliothèque Méjanes, Anc./8° pcs 10712, un second aux Archives départementales des Bouches-du-Rhône, C 1071 ; Maël Tauziède-Espariat, « Des concurrentes de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ? Les écoles de dessin et de sculpture d'Aix d'après un Mémoire du sculpteur Jean-Panrace Chastel (1774) », dans *Rives méditerranéennes* 56, 2018, p. 129–145, URL : <https://journals.openedition.org/rives/5416> [dernier accès : 16.02.2023] ; *Sculptures, la galerie du musée Granet*, éd. par Alexandre Maral, Anne Pinget et Luc Georget, cat. coll. Aix-en-Provence, musée Granet, Paris 2003, p. 11 et suivantes.
 - 2 *Ibid.*, p. 22, note 11 et p. 30. Tauziède-Espariat, 2018 (note 1), p. 142.
 - 3 *Mémoire*, 1774 (note 1), p. 11.

libérale. Celle-ci, indépendamment de sa place centrale dans l'instruction des artistes, souffrait de l'absence d'une réflexion théorique poussée et renouvelée, qui aurait accordé aux statuaires une avantageuse évolution de leur pratique⁴. Parmi ces principes académiques, le fait d'associer la noblesse de l'art à « la figure et en l'histoire ⁵» posait une hiérarchie, fixait les recrutements, et actait la fonction privilégiée de la sculpture. Ces règles pesèrent sur l'organisation des institutions provinciales, la définition des beaux-arts et les parcours individuels. Les commandes publiques proposées à Montpellier dans les années 1770, dans le contexte de la création de la Société des beaux-arts, montrent les stratégies de carrière des artistes locaux et associés étrangers, le goût des amateurs et la notion d'utilité qui a pu être accordée à la sculpture libérale. Ce cadre, pour singulier qu'il soit, questionne la portée du système académique pour les statuaires.

Les stratégies artistiques et le goût pour la sculpture

L'école de dessin montpelliéraine fut créée avec la Société des beaux-arts qui vit le jour en 1779, une vingtaine d'années après la création de l'Académie royale de Toulouse (1751), de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (1753) et neuf ans après l'école de dessin d'Aix-en-Provence (1770)⁶. Cette ouverture intervenait dans un contexte d'évolution des formations artistiques, avec la disparition de l'Académie de Saint-Luc en 1776 et le rappel l'année suivante de la protection de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris sur les créations provinciales⁷. Forts de leur titre et de la nécessité de s'ouvrir à de nouveaux marchés, sculpteurs se tournèrent vers les débouchés que représentaient les institutions régionales, d'autant que la distinction attachée à la formation parisienne put se révéler essentielle dans le rayonnement de structures en manque de moyens, d'autorité et de visibilité. L'apport de ces artistes

-
- 4 Reed Benhamou, « Le rôle de la sculpture dans l'éducation artistique au temps de Pajou », dans *Augustin Pajou et ses contemporains*, éd. par Guilhem Scherf, actes, Paris, musée du Louvre, 1997, Paris 1999, p. 21-43.
- 5 Extrait de l'article XIII des statuts de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris de 1663. Maël Tauziède-Espariat, « Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien Régime », dans *TRANSVERSALES* 9, 2016, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dominants_domines/Mael_Tauziède_Espariat.html [dernier accès : 16.02.2023].
- 6 Elsa Trani, « De la Société des beaux-arts à l'École centrale de Montpellier : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017a.pdf> [dernier accès : 21.10.2022] ; *Le Musée avant le musée. La Société des beaux-arts de Montpellier (1779-1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand 2017.
- 7 Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006, particulièrement p. 87 et suivantes.

extérieurs, tel celui de Jean-Antoine Houdon, s'avéra fondateur pour l'école de dessin de Montpellier. Dès son ouverture, la Société des Beaux-Arts de Montpellier acquit un exemplaire en plâtre de son écorché de 1767 sur proposition de l'artiste qui fit également don de plusieurs pièces pour l'instruction⁸. Ces relations d'intérêts mutuels guidèrent l'année suivante la réception de Claude Michel dit Clodion, « fameux sculpteur », en reconnaissance des ouvrages qu'il proposait de fournir pour l'enseignement de la ronde-bosse « pour dessiner ou modeler d'après eux⁹ ». L'assemblée précisait que les élèves se formeraient « sur ses modèles et qu'ils sont assurés de réussir en suivant son goût et ses principes¹⁰ ». L'école reçut les sculptures envoyées par Clodion le 31 octobre 1780, accompagnées de trois autres pièces du sculpteur Martin Claude Monnot. Dès 1765, Jean-Antoine Houdon, Jean-Baptiste Lemoyne et Augustin Pajou, avaient été reçus à l'Académie de Toulouse. La réception en tant qu'artistes associés étrangers n'était pas assujettie à une création originale mais assortie de l'envoi d'un ouvrage en guise de morceau de réception¹¹.

À Montpellier, ces artistes associés furent également importants dans l'animation des expositions et des commandes qu'elles pouvaient générer. La Société des beaux-arts eut une courte existence de neuf années, de 1779 à 1787, qui ne lui permit pas de déployer une identité propre. D'ailleurs, les Salons qui s'y déroulèrent pendant cinq ans visèrent en premier lieu le déploiement d'un marché local. Une intention prise en charge par l'un des tout premiers promoteurs de la Société, le marchand d'art Abraham Fontanel, originaire de Mende et installé à Montpellier depuis le début des années 1770¹². Les sources concernant les expositions montpelliéraines, quoi que partielles et parfois imprécises n'en témoignent pas moins des intérêts privés en jeu, à commencer par ceux de Fontanel. La description de la première (1779-1780) et de la dernière exposition (1784-1785), publiée par le marchand, dessine des propositions peu disposées à la promotion de la sculpture¹³. Lors de la première exposition, ouverte le 28 décembre 1779, sur près de cent-quatre-vingt pièces, dix-huit numéros concernaient des sculptures, dont cinq de Jean-Louis

8 Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 102-103, Cat. n° 18.

9 Montpellier, Archives municipales, Ms 247 f°33-34, *Registre contenant les séances et délibérations de la Société des Beaux-Arts dans la ville de Montpellier*, séance du 5 octobre 1780.

10 Montpellier, Archives municipales, Ms 247, f° 35.

11 Marjorie Guillin, « L'anéantissement des arts en Province » ? *L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*, vol. 1, thèse inédite, Université de Toulouse, 2013, p. 409.

12 Pierre Stépanoff, « Abraham Fontanel (1744-1817). Portrait d'un homme zélé », dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 15-27.

13 Abraham Fontanel, *Explications des peintures, sculptures, desseins et autres ouvrages, exposés par ordre de MM Les Associés fondateurs et rangés par les soins de M. Fontanel [...]*, Montpellier 1784. Montpellier, médiathèque Emile-Zola, 31072 RES et Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, DD 234 ; Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 126 et suivantes et Elsa Trani, « Une histoire de la culture artistique montpelliéraine à la fin de l'Ancien Régime », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, p. 29-47, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/trani-2017-.pdf> [dernier accès : 16.02.2023].

Journet, professeur de l'école gratuite de dessin de la Société¹⁴. Le manque de références locales était compensé par les envois nombreux d'artistes associés : un de Pierre Jullien, et surtout onze de Jean-Antoine Houdon, dont l'empressement à « être agréable ¹⁵ » à l'assemblée était tout à fait explicite. Au dernier Salon de 1784-1785, une part toujours réduite fut réservée à la sculpture : sept (ou huit) articles sur les cent-quarante-huit présentés. Journet comptait parmi les artistes qui, en 1782, avaient démissionné de leur charge à l'arrivée du peintre Jacques Gamelin à la direction de l'école de dessin. Deux ans plus tard, en l'absence du sculpteur, aucun autre artiste local ne figurait au Salon. Les œuvres exposées étaient associées aux noms de François Du Quesnoy, Edme Bouchardon, Pierre II Legros, Corneille van Clève, Brillant, Edme-Étienne-François Gois et Houdon. Ces choix reflétaient le positionnement de Fontanel tel que le montrent les œuvres qu'il possédait et pour certaines qu'il proposait à la vente. Le marchand avait ainsi acquis des sculptures de Gois, Houdon, François Lemoyne, Clodion, qui restaient cependant en quantité très inférieure aux peintures, dessins et gravures qu'il détenait¹⁶. Les sculptures exposées devaient être accessibles aux collectionneurs, par le format, le sujet, la matière et la technique. En outre, le fait que la sculpture ait été associée à l'exaltation de sujets élevés, dans l'espace urbain, les édifices publics ou culturels, limitait l'adaptation de ces créations à des réductions pour le marché privé qui par ailleurs pouvait s'avérer modeste¹⁷.

L'exemple toulousain conduit à un constat similaire, en dépit de ses caractéristiques propres. Entre 1751 et 1791, les quarante et un Salons proposèrent une vitrine pour l'école palladienne qui privilégiait les professeurs et les élèves de l'institution et s'appuyait sur les discours théoriques d'amateurs associés¹⁸. Sur la base des choix opérés pour les expositions,

14 Ibid., p. 126.

15 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, D 233. Extrait de la lettre du sculpteur adressée au secrétaire de la Société le 26 février 1779, publiée par Jean Claparède, « Houdon et la Société des Beaux-arts de Montpellier (1779-1784) », dans *Études Héraultaises*, 1993, p. 41 et rééditée dans cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 200-201. *Le Buste du docteur Franklin* en terre cuite, de 1778, acheté par Fontanel est déposé au musée Fabre. Ibid., p. 148.

16 Alain Chevalier, « La collection Boussairrolles : goût et commerce à Montpellier sous le Consulat et l'Empire », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1994, 1995, p. 169-191. Sur les 46 articles rassemblés dans le catalogue, 7 concernent des sculptures, dont deux candélabres de Clodion et Louis Félix de la Rue, ainsi que le projet de tombeau commandé par Fontanel pour son épouse à Charles Alexandre Renaud. Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 170-188. Sur les collections de la Société : Pierre Stepanoff, « Les collections de l'École de dessin de Montpellier (1779-1825) », dans *In Situ* 43, 2021, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/29088> [dernier accès : 16.02.2023].

17 La disparité est évidemment sans commune mesure entre le contexte parisien des salons et celui des cas étudiés ici. Elle questionne cependant sur la situation des sculpteurs de l'Académie royale de Paris, indépendamment de celui des peintres. Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. La naissance de l'école française*, Genève 2012, p. 323.

18 Seuls les livrets des années 1757 et 1771 ont disparu. Robert Mesuret, *Les expositions de l'Académie royale de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse 1972. Les expositions toulousaines ont rassemblé 1083 artistes et près de 6700 œuvres proposées par 472 prêteurs : chiffres donnés par Marjorie Guillin, « L'Académie

le goût pour la sculpture paraît avoir été peu développé, alors que certaines œuvres étaient mises en vente lors de leur présentation par leur propriétaire ou leur créateur¹⁹. En moyenne, chaque année, les sculptures représentaient moins de dix numéros sur la centaine affichée. À l'exception des morceaux de réception des artistes associés étrangers, sur un demi-siècle les salons conservèrent une identité propre à la ville. Parmi les sculpteurs de l'académie qui contribuèrent sur le long terme à la vie des expositions toulousaines François Lucas fut le plus constant, comme il le fut de façon générale au sein de l'institution²⁰.

Les commandes publiques

Plusieurs sculpteurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris eurent l'opportunité d'investir de manière plus concrète encore le marché local grâce aux embellissements urbains d'envergure menés à Montpellier. Le programme engagé à partir de 1685 pour l'installation de la statue équestre de Louis XIV, confiée à Pierre Mazeline et Simon Hurtrelle trouva dans les années 1770 son cadre à peu près définitif sur la promenade du Peyrou, après de multiples projections et intervenants²¹. Dès les premiers desseins du XVII^e siècle une esplanade riche en métaphores avait été envisagée, ouverte sur les Cévennes, les Pyrénées et la Méditerranée. Pour délimiter cet espace surélevé et dégagé du tissu urbain, les architectes Jean-Antoine Giral et Jacques Donnat – futurs professeurs d'architecture de l'école de la Société des Beaux-Arts – imaginèrent une balustrade ponctuée de groupes sculptés, rappelant l'exemple contemporain de la place Louis XV par Jacques-Ange Gabriel, également située hors les murs²². Cependant, en 1776, le dessein

royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse : les statuts et règlements », dans *Les papiers d'ACA-RES*, actes, Paris, Centre allemand d'histoire de l'art, 2016, p. 4, accessible sur le site internet du programme ACA-RES, 2017, URL : <https://acares.hypotheses.org/files/2017/03/guillain-2017b-1.pdf> [dernier accès : 16.02.2023]. Martine Vasselin, *Vivre des arts du dessin. France XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 2007, p. 269-270.

- 19 Au Salon de 1753, sur 106 numéros, 4 correspondaient à des sculptures appartenant à des collectionneurs privés : un *Ecce homo* en bronze – à vendre, un vase antique, un bas-relief en bronze doré, un *Crucifix* en buis attribué à François Girardon. Régulièrement, plusieurs pièces pouvaient être associées à un même numéro.
- 20 En 1773, François Laurent Mortreuil (« Mortreuil cadet ») proposait la statue d'un *Écorché* qui remporta le grand prix de sculpture. En 1767, six œuvres de Loubeau étaient présentées, deux de Noubel et deux petits bustes de Marc Arcis appartenant au cabinet de Balard Dégalin. Mesuret, 1972 (note 18), p. 173, 176.
- 21 Jean Baumel, *Le Peyrou de Montpellier*, Montpellier 1979 ; *Projets et dessins pour la place royale du Peyrou à Montpellier* [1980], 2^e édition, éd. par Bernard Sournia, Ghislaine Fabre et Marie-Sylvie Grandjouan, cat. exp. Montpellier, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Montpellier 1983.
- 22 Outre les allégories de la Ville et de la Province sur le réservoir d'arrivée des eaux, gardé par *Minerve* et *Mars*, quatre groupes devaient accompagner la figure équestre de Louis XIV : *Apollon* et *Calliope piétinant*



- 1 Augustin Pajou, *La Marine : Colbert et Duquesne*, 1786, terre cuite, 34 × 21 × 20 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. D56.1.1

arrêté par les États de la Province sur proposition du baron de Faugères révisa l'iconographie de la place royale afin de privilégier l'exaltation morale qu'offrait la représentation d'hommes illustres²³. Placé sous l'autorité de l'Académie royale d'architecture de Paris, cette entreprise suscita l'intérêt de sculpteurs tels que Jean-Baptiste Pigalle, Jean-Jacques Caffieri, Clodion, Pajou, Pierre Julien ou Jean-Guillaume Moitte. Sur une vingtaine d'an-

l'Ignorance et la Honte, La Justice et la Religion foulant la Discorde et l'Hérésie, La Gloire et l'Histoire foulant l'Envie enchaînée, enfin *La Victoire et la Paix victorieuses de Bellone et d'un captif enchaîné*. Cat. exp. Montpellier, 1983 (note 21), p. 36.

²³ Ibid., p. 63-71.



2 Jean-Guillaume Moitte, *La Religion : Bossuet et Fénelon*, vers 1784, terre cuite, 33,5 × 35 × 20 cm, Montpellier, musée Fabre, inv. 627.1

nées, le programme illustre les obstacles auxquels les statuaires pouvaient être confrontés, en termes d'attentes et d'investissements déçus, pour s'exprimer en « la figure et en l'histoire », compte tenu des coûts, du temps inhérent à la taille ainsi que des aléas politiques qui fragilisaient les commandes publiques. De la mise en scène grandiose projetée, composée de groupes de statues, de trophées et d'autres ornements, subsistent deux maquettes en terre cuite : le groupe de *Colbert et Duquesne* (fig. 1) par Pajou, allégorie du Génie de la navigation, et celui de Moitte représentant la Religion à travers les figures de *Bossuet et Fénelon*²⁴ (fig.2). Clodion exposa un modèle à échelle réelle in situ, avant de

24 Les deux modèles sont conservés au musée Fabre. Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 78-81. Jean

s'engager en 1780 à réaliser son groupe en trois ans, dans son atelier parisien. Un délai que l'artiste, devenu associé de l'école montpelliéraine, ne put tenir en raison de la réception tardive des blocs de marbre de Carrare, en 1786. Pajou, Julien et Moitte quant à eux devaient travailler sur place. La Révolution mit un terme à cette entreprise mais Pajou put à nouveau s'associer aux projets d'aménagement de la place après l'enlèvement du monument dédié à Louis XIV. Entre 1792 et 1794, alors qu'il venait de quitter sa charge de recteur de l'Académie parisienne, le sculpteur séjourna à Montpellier auprès de son épouse hospitalisée. Logé chez l'un des fondateurs de la Société des beaux-arts, le parfumeur Maurice Riban, Pajou s'investit dans un réseau local désormais familial. Il obtint plusieurs commandes de portraits et contribua à l'animation de l'Académie de Montpellier qui avait succédé à la Société des beaux-arts²⁵. En 1794, il reçut la commande de l'allégorie de la *Philosophie*, prévue devant le temple de la Raison qui devait être édifié sur la place du Peyrou, mais encore une fois, le projet n'eut pas de suite. À son retour à Paris, il maintint les liens qu'il avait tissés et nommé conservateur du Muséum central, il fut sollicité pour l'envoi d'œuvres destinées à l'Académie de Montpellier²⁶.

Au début des années 1770, en marge des aménagements pour la place du Peyrou, fut lancé un autre grand chantier public. Situé hors des compétences des Bâtiments du roi et des États, il permit à des artistes provinciaux de faire valoir leur qualité de statuaires, à quelques années de la création de l'école de dessin de Montpellier et de l'école de sculpture de Chastel à Aix. L'aqueduc construit entre 1753 et 1764 par Henri Pitot, directeur des Travaux publics de la Province, permit ainsi de concevoir de nouveaux aménagements pour amener l'eau en divers points de la ville. Plusieurs fontaines projetées par les architectes Jean-Antoine Giral et Jacques Donnat furent ainsi attribuées en septembre 1773 à des sculpteurs légitimés par leurs titres académiques²⁷. Né près du Vigan, Jean-Louis Journet s'était installé à Montpellier en 1773, après un séjour de plus de quinze ans à Copenhague, comme collaborateur de Jacques Sally pour la réalisation du *Monument équestre de Frédéric V*, puis en tant que professeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture danoise²⁸. Journet reçut la commande de la fontaine de la place de l'Intendance, dont il s'acquitta dans les temps impartis, en 1776. Il n'en alla pas de même pour deux autres fontaines confiées au sculpteur carpentassien Étienne Dantoine. Disciple de Jean-Michel Verdiguier, Dantoine avait obtenu deux prix de sculpture à l'Académie de Marseille (1658 et 1659). Au retour de

Claparède, « Un groupe de Pajou pour la place du Peyrou de Montpellier au Musée de Montpellier », dans *La Revue des Arts* 3, 1957, p. 109-113. Baumel, 1979 (note 21), p. 73.

25 Ibid., p. 84-85. Alain Chevalier, « Pajou citoyen de Paris à Montpellier », dans Scherf, 1999 (note 4), p. 147-148.

26 Ibid., p. 149-150. Extrait d'une lettre du peintre Jean-Jacques Bestieu au ministre Jean-Antoine Chaptal, en 1801.

27 Dominique Massounie, *Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau, et fontaines dans la France du règne de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009, p. 61-66.

28 Christian Anatole, « De Copenhague à Montpellier, un sculpteur languedocien du XVIII^e siècle : J. Journet », dans *Ménestrel* 6, 1975, p. 18-22 ; Cat. exp. Montpellier, 2017 (note 6), p. 218.

- 3 Étienne Dantoine d'après Jacques Donnat, *statue des Trois Grâces*, 1777, marbre, Montpellier, Opéra Comédie, classé au titre des Monuments historiques



son séjour romain, entre 1766 et 1772, il s'employa à valoriser son expérience à Marseille, Montpellier ou Toulouse²⁹. Les deux contrats qu'il signa avec la ville de Montpellier, d'une valeur totale de 35 800 livres et sur une durée de dix-huit mois, concernaient la *Fontaine des Licornes* pour la place de l'hôtel de ville et la *Fontaine des Trois-Grâces* destinée à la place de la Canourgue (fig. 3). Si la première commande fut inaugurée à la date prévue, en 1776, la seconde fit l'objet d'un long contentieux qui barra par la suite à Dantoine toute possibilité d'obtenir de nouvelles charges ou commandes publiques à Montpellier, en dépit du soutien du baron de Puymaurin et du vicomte de Saint-Priest³⁰.

29 Alexandre Maral, « Les sculpteurs de l'Académie de Marseille », dans *Marseille au XVIII^e siècle : les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, éd. par Claude Badet, Émilie Beck Saiello, Sylvain Bédard et al., cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, Paris 2016, p. 241-244. Émilie Roffidal, « Correspondance romaine d'une académie de province : l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille (seconde moitié du XVIII^e siècle) », dans *Il carteggio d'artista. Fonti, questioni, ricerca tra XVII e XIX secolo*, éd. par Serenella Rolfi Ožvalde, Carla Mazzarelli et Maria-Pia Donato, actes, Rome, 2015, Cinisello Balsamo 2019, p. 188-199. Un an après avoir signé le contrat pour les deux fontaines publiques de Montpellier, Dantoine présentait son morceau de réception à l'Académie de Toulouse, le modèle de *Pluton* en terre cuite (musée des Augustins). *Cent ans de sculpture (1750-1850). La collection du musée des Augustins*, éd. par Alain Daguerre de Hureauux et Charlotte Riou, cat. exp. Toulouse, musée des Augustins, Toulouse 2002, p. 44-46.

30 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1095, n° 182, p. 21. En 1775, Dantoine achevait sa requête adressée au vicomte de Saint-Priest, intendant de Languedoc, par un rappel à son protec-

Le marché et les sous-traitances

Ce conflit témoigne d'un autre aspect des stratégies mises en place dans l'exercice difficile de la sculpture libérale. Sur plusieurs années, en s'appuyant sur les clauses de l'acte signé avec lui le 4 septembre 1773, les consuls attaquèrent Dantoine, l'accusant de malversation et malfaçon. En conséquence, la *Fontaine des Trois Grâces*, bien qu'achevée en 1776 ne fut installée place de La Comédie qu'en 1791 (fig. 4). Parmi d'autres, les doléances de la ville portaient sur la gestion de la sous-traitance à Carrare de la taille des deux fontaines que Dantoine s'était pourtant engagé à réaliser lui-même à Montpellier, ainsi que sur le profit indu réalisé sur le transport des marbres³¹. L'accusation, qui s'estimait trompée par l'expérience du sculpteur, imputait les défauts constatés lors de la réception des fontaines au manque d'élaboration et de suivi de chaque projet, en l'absence de modèles à échelle réelle. Au cours de ce conflit, des « experts statuaires » furent nommés : Dantoine fit appel au lyonnais Blaise Barthélémy, rencontré à Rome et la ville à Jean-Pancrace Chastel. Le rapport remis par les deux experts le 29 septembre 1777 soutenait le sculpteur incriminé, non sans quelques ellipses, en rejetant les défauts d'échelle sur les exécutants carrarais³². Désormais directeur de l'école de sculpture d'Aix, plus que le « ciseau statuaire » Chastel défendit un praticien formé à Marseille qui se compromettait en entrepreneur mal avisé. En 1778, un nouvel expert fut requis dans cette affaire, le nîmois Pierre-Hubert Larchevêque, honoré par ses titres de premier sculpteur du roi de Suède et de directeur de l'Académie royale des arts de Stockholm. Désormais très diminué, il mourut à Montpellier en septembre de la même année peu après avoir exprimé son avis.

Ce conflit témoigne particulièrement de la part fondamentale qu'a représenté pour les sculpteurs exerçant en Provence et en Languedoc la question de la sous-traitance et du commerce des marbres transalpins³³. Face à ses détracteurs montpelliérains, Étienne

teur : « J'ose ajouter que ma gloire, comme Artiste, se trouve en quelque façon inséparable de la vôtre, Monsieur, dans l'érection de ce monument. Cette considération serait bien capable de vous porter à me rendre justice, et à vous tenir en défiance contre les ressorts que mes envieux peuvent avoir fait jouer ; si vous voulez bien ajouter à cela qu'après vingt ans d'étude, et six ans de séjour à Rome, je n'ai d'autre désir que d'acquérir une réputation à laquelle vos bontés m'ont mis à portée de travailler ».

- 31 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 5. Le mémoire récapitulatif, imprimé à Montpellier date du 9 juillet 1778, porte les noms de trois administrateurs, Albisson, Gautier et Tesses. Le document, comme d'autres qui ponctuèrent ce conflit ont été en partie exploités par Dominique Massounié, *Les Monuments de l'eau. Aqueducs, châteaux d'eau et fontaines dans la France urbaine, du règne de Louis XIV à la Révolution*, Paris 2009. Le litige portait aussi sur les sommes que le sculpteur était accusé d'avoir perçues en profitant de l'estimation du transport des blocs de marbre en 1773, surévaluée par rapport au poids réel des blocs livrés au port de Sète.
- 32 Parmi les critiques de la ville, étaient mentionnés le manque de reliefs et le défaut de proportions du panneau de *La Bataille de Clostercamp* qui ornait le piédestal de la *Fontaine des Licornes*. Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 18.
- 33 Brigitte Féret, *Marbriers tessinois installés en Provence et Comtat Vénaisin au XVIII^e siècle*, thèse inédite,

- 4 Étienne Dantoine d'après Jacques Donnat, *Fontaine des Licornes*, 1776, marbre, (Montpellier), place de la Canourgue, inscrit au titre des Monuments historiques



Dantoine invoqua pour sa défense l'exemple du sculpteur du roi Charles-Antoine Bridan, alors en charge à Aix-en-Provence du *Mausolée de Jean-Baptiste Boyer, marquis d'Argens*, dont il indiquait qu'avaient été ébauchés à Carrare « les beaux ouvrages qu'il a fait pour

Université de Provence, 1993 ; Id., « Les sculpteurs marseillais et la commande religieuse baroque », dans *Provence historique* 34, 1984, p. 277-291. Joseph Billioud, « Marbriers Provençaux du XVIII^e siècle. Les Fossati », dans *Provence historique*, 1954, fascicule 15, p. 41-55. Émilie Roffidal, « Marbriers et marbres italiens », dans Jean Boutier et Stéphane Mourlane (éd.), *Marseille l'italienne. Histoires d'une passion séculaire*, Arles 2021, p. 52-59. Denis Nepipvoda, « Des Madones Genovesi aux Vierges languedociennes, un ensemble de marbres méconnu », dans *Patrimoines du sud* 7, 2018, URL : <https://journals.openedition.org/pds/576> [dernier accès : 16.02.2023].

Chartres³⁴ » ainsi que son morceau de réception à l'Académie royale de Paris. Parmi les marbriers transalpins, intermédiaires privilégiés dans le négoce avec l'Italie, Dominique Fossati joua un rôle majeur dans l'établissement et le développement de réseaux pérennes³⁵. Sans cesse à la recherche de nouveaux appuis, marchés et ressources dans une vaste zone d'influence, Dominique Fossati ne négligea pas la nécessaire reconnaissance des établissements officiels. Il reçut un prix de sculpture en 1763 à l'Académie de Marseille, tandis que ce patronyme est indiqué dans les comptes de la société des peintres et sculpteurs d'Aix dans les années 1775-1777³⁶. En 1778, alors que le recours contre Dantoine n'était pas encore réglé, Fossati fit réaliser à Carrare les sculptures de la fontaine de la place de la Tour à Marseille, pour laquelle il reprit deux groupes d'enfants de la fontaine des Trois-Grâces de Montpellier³⁷.

Tandis que Dantoine, en parallèle de son engagement montpelliérain, se rapprochait de l'académie royale de Toulouse, un texte anonyme rédigé lors du Salon toulousain de 1775 exploitait le doute que jetaient les sous-traitances sur la valeur de statuaires ambitieux. La *Lettre d'un semi-amateur à son ami*, stigmatisait – sans le nommer – le sculpteur François Lucas et l'une de ses œuvres présentées au Salon, une statuette d'*Apollon ou Apolline* (musée des Augustins) :

[Louis] Parant qui garde encore une vieille haine ne pouvait, disait-il, sans indignation voir une statue de marbre copiée d'après l'antique dont l'original est à Rome que l'on dit ébauchée à Carrare et finie à Toulouse. Il disait que c'était se moquer du public que d'écrire une pareille sottise, que l'auteur n'avait ni la vue assez fine ni la réminiscence assez vive pour copier de si loin³⁸.

Quelques années plus tard, en 1801, en écho à cette satire, Lucas rappelait le continuuel combat mené par les statuaires pour maintenir leur activité, dans une lettre adressée au maire de Toulouse. Cette missive avait pour objet la défense de sa place de pédagogue autant que celle de praticien reconnu. Lucas « professant gratis à l'école Centrale des arts du département » se proclamait, de façon quelque peu abusive « premier toulousain qui ait fait des travaux de marbre dans la ville de Toulouse et pays environnant³⁹ ».

34 Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 19.

35 Féret, 1993 (note 33); Motte-Roffidal, 2008 (note 33), p. 122-123.

36 Maral, 2016 (note 29), p. 239 ; ADA : HH 102, f° 14, 19. Le registre de la société ne mentionne pas les comptes des années 1771 à 1774. Peut-être s'agit-il de Fossati, peintre, rappelé à l'ordre le 26 octobre 1775 pour manquement aux cotisations dues par les membres de la société. Fossati se présentait comme étranger, suisse domicilié à Pertuis, ADA : HH 103, f° 145.

37 Billioud, 1954 (note 33), p. 50. La fontaine commandée à Fossati a été transférée en 1863 place des Capucines.

38 AMT : GG 931, n° 10, f° 3-4. L'orthographe du passage cité a été modernisée. Le pamphlet, qui fustigeait plus particulièrement le peintre Jacques Gamelin et son protecteur influent, le baron de Puymaurin, est mentionné par Mesuret, 1972 (note 18), p. 281 ; Cat. exp. Toulouse, 2002 (note 29), p. 23.

39 Toulouse, Archives départementales de Haute-Garonne : 1L 1018, n° 13. Brigitte Bonnin-Flint, « Un inventaire des œuvres en marbre du sculpteur toulousain François Lucas (1736-1813) », dans *Annales*

Cette revendication illustre, parmi d'autres, la situation des sculpteurs provinciaux : formés aux vertus intemporelles du statuaire, confrontés à une clientèle modeste et des commandes publiques qui, réclamant la distinction académique du « beau faire »⁴⁰, masquaient bien des écueils pour le maintien d'arts libéraux « nobles et honnestes »⁴¹.

-
- du Midi* 106/205, 1994, p. 73-78. Dans l'énumération de ses ouvrages Lucas mentionnait « une statue d'Apolline d'après l'antique fait en Italie ». En 1784, Jean-Panrace Chastel utilisait des mots semblables à ceux de Lucas lorsque, souhaitant convaincre les Consuls de Toulon de lui attribuer des statues de marbre, il leur indiquait qu'en dehors de lui « il n'y a personne en Provence qui fut capable de l'exécuter ». Serge Conard, *Jean I Chastel*, mémoire de master inédite, Université d'Aix-en-Provence, 1973, p. 27.
- 40 Extrait de l'article du 15 septembre 1777 du *Journal des Sciences et des Beaux-Arts* à propos de Pajou (retenu dans le même temps pour le projet du Peyrou) cité par les détracteurs de Dantoine : « 'Le beau faire' disent les Journalistes des Sciences et des beaux Arts, en rendant compte dans le cahier du 15 Septembre 1777, de la Statue de Descartes par M. Pajou, exige la finesse et la grâce, et ces deux qualités ne brillent pas dans son ouvrage. On aime mieux croire que M. Pajou s'est un peu négligé, en exécutant son marbre d'après un petit modèle, TOUJOURS INSUFFISANT, que d'avoir à regretter que son talent dégénère ». Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, C 1109, p. 9.
- 41 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel (...)*, La Haye, Rotterdam 1690, « Arts libéraux, sont ceux qui sont nobles & honnestes, comme la Poésie, la Musique, la Peinture, l'Art Militaire, l'Architecture, la Marine. »



Lacina Sculp.