HAL
open science

Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille

Magali Théron

To cite this version:

Magali Théron. Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. Rives Méditérranéennes, 2018, L'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille 1753 1793, 56, p. 147-173. 10.4000/rives.5430 . hal-01991928

HAL Id: hal-01991928

https://amu.hal.science/hal-01991928v1

Submitted on 4 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux en Provence en marge de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille

Magali Théron
Aix-Marseille Univ., CNRS, TELEMMe, Aix-en-Provence, France

Résumé : Ce fut l'une des ambitions formulées dès 1755 par la future Académie de Marseille, de former des artistes et des dessinateurs pour les arsenaux de Marine. Se proposant de pallier le manque de peintres et de sculpteurs pour l'ornementation des vaisseaux, elle ambitionnait en outre d'enseigner « les éléments des arts du dessin » à un public plus élargi rassemblant l'ensemble du personnel maritime. Ces effets d'annonce de l'institution tendent toutefois à occulter cette réalité : que les arsenaux étaient déjà pourvus depuis le XVIIe siècle d'un ensemble de structures d'apprentissage du dessin. Quel a donc pu être l'apport de l'Académie phocéenne à l'arsenal de Toulon ? Pour y répondre, cet article se propose de revenir en amont, sur la genèse de l'apprentissage du dessin dans les arsenaux comme sur la délicate question du dessin d'après le modèle vivant, qui constituait, depuis 1655, le privilège de l'enseignement académique.

Abstract: To form artists and illustrators for the naval dockyards was one of the ambitions formulated in 1755 by the future Académie de Marseille. Proposing itself to palliate the lack of painters and sculptors for the ornamentation of the ships, the former Academy proposed moreover to teach « the elements of the drawing arts » to an audience expanded to the whole naval staff. Nevertheless, those announcement effects from the institution tend to conceal this truth: the arsenals were already furnished, since the 17th century, with an ensemble of structures devoted to the teaching of drawing. Therefore, what could be the contribution of the Phocéene Academy to Toulon's arsenal ? To answer that question, the article proposes to look back at the genesis of drawing apprenticeship in arsenals as well as the delicate question of live model drawing, which constituted, since 1655, the privilege of the academic education.

Mots-clés : Arsenal de Marseille, arsenal de Toulon, sculpture navale, enseignement du dessin, Pierre Puget, Jean-Baptiste de La Rose, Académie de Marseille, dessin d'académie, fonds d'atelier.
Keywords: Arsenal of Marseille, Arsenal of Toulon, naval sculpture, drawing teaching, Pierre Puget, Jean-Baptiste de La Rose, Marseille Academy, Academy drawing, workshop fund.

> « Il a presque toujours manqué de peintres et de sculpteurs pour les ornements que l'on fait à Toulon, ayant été obligé d'en faire venir des provinces voisines et du comtat d'Avignon. L'Académie de Marseille est en état d'en former et d'en entretenir un nombre suffisant, ainsi que plusieurs autres artistes nécessaires à ces mêmes ornements[1] ».

Ce fut l'une des ambitions formulées par l'Académie de Marseille, de former des artistes et des dessinateurs pour les arsenaux de Marine. Dans leur mémoire du 5 mai 1755, envoyé au contrôleur général et au Duc de Villars[2], les membres de la nouvelle « Ecole académique gratuite des arts du dessin » fondée en 1752, soulignaient le rôle que cette institution pourrait jouer « pour le bien du service du Roi » et « pour les arsenaux de la Provence ». En se proposant de « former » et « d'entretenir » un nombre suffisant d'artistes, l'école devait pallier le manque récurrent « de peintres et de sculpteurs pour les ornements[3] » dans les arsenaux. Mais plus largement, elle souhaitait enseigner « les éléments des arts du dessin […] aux ouvriers destinés à la construction des bâtiments de mer, à ceux qui composent et construisent les machines » et « aux pilotes », auxquels « ils étaient indispensables pour marquer et dessiner avec exactitude la vue des différentes côtes maritimes[4] ». Cet intérêt pour la Marine qui affleure dès les premiers textes fondateurs sera gravé dans le marbre en 1780 par les lettres patentes qui octroyèrent à l'institution phocéenne le titre « d'Académie de peinture, sculpture, et architecture civile et navale de Marseille ».

Comme l'a déjà souligné Olivier Bonfait, ces articles concernant la Marine furent sans doute ajoutés dans ce mémoire de 1755 à la demande des édiles locaux[5]. Face au désir des artistes de fonder une école consacrée au genre noble de l'histoire, les édiles plus pragmatiques avaient vraisemblablement préféré l'orienter vers des finalités plus pratiques, ouvertes sur l'industrie et le commerce. Un compromis, qui permettait de concilier prétentions artistiques et artisanales

1 Mémoire de l'école Académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie […] pour l'établissement dans la ville de Marseille d'une école Académique gratuite des arts du dessin […], le 5 mai 1755, art. 2, publ. par Etienne PARROCEL, *Histoire documentaire de l'Académie de Peinture et de Sculpture de Marseille*, 2 vol., Paris, 1889-1890, vol. 1, 1889, p. 14.

2 *Ibidem* ; Olivier BONFAIT, « École de dessin, Académie, Académies. L' «Académie de peinture &c. de Marseille» dans l'espace des lumières », *Marseille au XVIIIe siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, Luc GEORGET (dir.), Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris, Somogy Editions d'art, 2016, p. 79 ; Émilie ROFFIDAL, « L'union des arts et du commerce », *Marseille au XVIIIe siècle*…, cat. exp. Marseille, 2016, *op. cit.*, p. 193.

3 *Ibidem*, art. 2, voir PARROCEL, *Histoire documentaire*…, 1889, *op. cit.*, vol. 1, p. 14.

4 *Ibidem*, art. 5, voir PARROCEL, *Ibidem*, p. 15.

5 Olivier BONFAIT, « École de dessin… », cat. exp., 2016, *op. cit.*, p. 79.

et qui faisait écho à ces écoles gratuites de dessin en faveur des métiers, qui avaient commencé à fleurir en province, notamment celle de Jean-Baptiste Descamps (1714-1791) à Rouen (1746) ou encore celle d'Antoine Ferrand de Monthelon (1686-1752) à Reims (1748)[6]. Dans ces attendus pour la Marine tout au moins, cette pression de « l'utilité » n'avait toutefois guère dû déranger les membres fondateurs. Nombreux étaient ceux, en effet, qui avaient déjà travaillé dans les arsenaux, à Marseille et à Toulon. C'est le cas notamment des peintres Jean-Joseph Kappeler (1706-1790) et François-Michel Dandré-Bardon (1700-1783), du sculpteur Jean-Michel Verdiguier (1706-1796), ou encore de l'ingénieur Garavaque que nous proposons d'identifier à Joseph Garavaque[7]. Mais ce fut peut-être aussi celui de l'énigmatique peintre Jean-César Fenouil[8] que nous serions tentés de lier au cercle de l'ancien maître peintre des galères Michel Serre (1658-1733)[9]. En outre, et nous y reviendrons, c'est au sein même de l'arsenal que des peintres avaient déjà par le passé, caressé le rêve de fonder des écoles académiques de dessin. Car derrière ces effets d'annonce de la toute jeune école académique de Marseille, on en oublierait presque cette réalité, que les arsenaux étaient déjà pourvus depuis le XVIIe siècle d'un ensemble de structures d'apprentissage du dessin et qu'ils s'étaient imposés comme des foyers artistiques capables d'attirer des talents venus de tous les horizons. À la tête de ces ateliers de peinture et de sculpture royaux, les artistes en charge d'une maistrance, brevetés et pourvus d'un entretien royal, portaient le titre envié et assez similaire finalement, à celui que pouvait

6 Sur la question des écoles gratuites de dessin voir notamment Vincent BOUVIER D'YVOIRE, « Les écoles gratuites de dessin au XVIIIe siècle », *Sources-Travaux historiques*, n°26, 1991, p. 3-12 ; Renaud D'ENFERT, *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003 ; Agnès LAHALLE, *Les Ecoles de dessin au XVIIIe siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; Et surtout Aude HENRY-GOBET, *Une sociabilité du dessin au XVIIIe siècle. Artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps 1715-1791*, thèse inédite, Paris I, 2007.

7 Frère cadet du maître sculpteur Jean, Joseph Garavaque fut inspecteur de la menuiserie au port de Marseille de 1709 à 1738, inspecteur des bois de 1738 à 1748, enfin ingénieur de la Marine.

8 Sur cet artiste voir, Luc GEORGET, *Marseille au XVIIIe siècle...*, cat. exp. 2016, *op. cit.*, p. 91, cat. 30.

9 On le pense en effet sans doute apparenté à Jacques Fenouil, époux d'Anne Lombardon, dont l'une des filles, Françoise, épousa paroisse Saint-Ferréol, le 22 août 1719, Jean-Baptiste Serre (1683- après 1751), le fils du peintre Michel Serre. Jean César Fenouil que l'on sait à Paris, en 1740, où il est agréé à l'Académie, est sans doute de retour à Marseille avant 1747 et non fin 1751 ou 1752 comme on le pensait jusque-là, puisque le 25 août 1747, son épouse baptise paroisse Saint-Ferréol, en son absence, sa fille Anne. Et le 8 novembre 1750 se présentant comme « Académicien de Paris et bourgeois de cette ville », il baptise un garçon, Pierre Bernard Joseph Fenouil.

conférer l'Académie royale, de peintres ou sculpteurs du Roi[10]. Enfin, le parc de l'arsenal était un lieu libre, échappant à l'emprise des corporations qui permettait l'intégration de la main d'œuvre étrangère dans le tissu local. Faut-il y voir une simple coïncidence, l'Académie phocéenne fut justement créée dans le sillage du déménagement de l'arsenal des galères pour Toulon. Quel a donc pu être l'apport de l'Académie marseillaise aux écoles de dessin des arsenaux ? L'arsenal de Toulon avait-il réellement besoin d'elle ? Pour interroger cet apport, il nous semblait toutefois pertinent de revenir, en amont, sur la genèse de l'apprentissage du dessin dans les arsenaux comme sur la délicate question du dessin d'après le modèle vivant, qui constituait, depuis 1676, le privilège de l'enseignement académique.

Les artistes des arsenaux

L'importance accordée par Colbert à l'ornementation des vaisseaux et sa volonté d'en faire un instrument de la magnificence royale avaient contribué à ouvrir dès la fin de la décennie des années 1660-1670 les portes des arsenaux aux peintres et aux sculpteurs. Afin de mener à bien les chantiers de décoration de la première Marine de Louis XIV, les ateliers de peinture et de sculpture furent en effet agrandis et remaniés. Si dans un premier temps plusieurs artistes du roi furent commissionnés pour organiser les chantiers, le recrutement de maîtres peintres et sculpteurs, choisis parmi des artistes réputés, tous brevetés et entretenus par le roi se généralisa. L'attrait de ces nouvelles structures est attesté par le nombre et la qualité des ouvriers qu'elles attirèrent. Entre 1670 et 1680 plus de quatre-vingts sculpteurs et cinquante-cinq peintres se côtoyèrent ainsi à l'arsenal de Toulon, faisant de la ville l'une des plus peuplées de France en nombre de peintres et sculpteurs par habitant[11]. Les chantiers de peinture et de sculpture des vaisseaux royaux se réalisant à l'intérieur du parc de l'arsenal, dans les ateliers du roi, en régie ou à l'entreprise, aucun « artiste » qui y œuvrait n'était tenu d'appartenir à une quelconque maîtrise pour travailler. Pour cette raison, les arsenaux se révéleront de véritables catalyseurs de talents venus de tout horizon. Suscitant des vocations comme en témoigne l'importance des contrats d'apprentissages passés auprès des artistes des arsenaux, ces ateliers attirèrent également des

10 Créées à partir de 1666, ces maistrances de peinture et de sculpture furent pérennes tout au long de l'ancien Régime. Les traitements des maîtres furent en revanche fluctuants, pour les sculpteurs Hormis Puget à 3600 livres les salaires furent généralement fixés à 1200 livres au XVIIe siècle et oscillèrent entre 1500 et 1800 livres au XVIIIe siècle. Les traitements des peintres varièrent également entre 800 livres et 1800 livres. À Marseille il fut de 1675 à 1752 établi à 900 livres.

11 Magali THÉRON, « La population des peintres et sculpteurs en Provence au XVIIe siècle. Aix, Marseille et Toulon ». *Artistes, musées et collections, un hommage à Antoine Schnapper*, Véronique GÉRARD POWELL (dir.), Paris, PUPS, 2016, p. 93-102.

artistes provinciaux et étrangers venus essentiellement des Flandres et d'Italie[12]. Loin d'être exclusivement limités à la stricte ornementation des vaisseaux, ils étaient polyvalents[13]. Les sculpteurs y travaillaient aussi bien le bois, que la pierre, le stuc, et le bronze, quand les pinceaux des peintres s'attachaient à la peinture décorative, comme aux tableaux de chevalet. La frontière séparant commandes royales et privées était particulièrement ténue, comme en attestent plusieurs libelles dénonçant l'importance des ouvrages réalisés pour des particuliers aux dépens du roi dans les ateliers de Marseille et Toulon[14]. À côté de ces peintres et sculpteurs évoluaient des dessinateurs de ports dont les emplois n'étaient parfois que ponctuels, l'entretien aléatoire, et que les intendants recrutaient pour des ouvrages variés allant des relevés de côtes à la représentation de machineries nouvelles[15]. Ce pouvait être des peintres comme le Messinois Lucas Villamage (1651-1725), à l'arsenal de Marseille ou des architectes comme l'Arlésien Jacques Peitret (mort en 1703) et le Parisien Jean Cauchy sieur de Chaumont à Toulon (?-1721). Dès le XVIIe siècle, les arsenaux présentaient ainsi une population artistique riche de personnalités diverses, aux caractères réputés difficiles, n'étant pas « comme les autres ouvriers[16] », mais dont on ne pouvait faire l'économie. Trop rares étaient en effet ceux à savoir dessiner. Or l'art du trait apparaissait en ce milieu du siècle, comme un savoir indispensable au renouveau de la science maritime qui, au vu de l'attente de Colbert à son arrivée au secrétariat de la Marine, pouvait sembler d'un amateurisme décevant. Dans les années 1670, la construction navale ressortissait en effet le plus souvent à une création qui passait de l'idée à la main en négligeant cette étape primordiale du dessin, de l'esquisse, qui, fixant graphiquement le projet, permettait d'en établir de possibles développements comme d'en dégager des règles précises. D'autant qu'au-delà de la théorie du projet, le dessin était utile pour compiler tous les savoirs existants.

12 THÉRON, « La population des peintres… », 2016, *op. cit.*, p. 91-100.

13 Magali THÉRON, « Sur dix figures en cire disparues de Pierre Puget. Le fonds Arnoul des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art Français*, (2003), 2004, p. 153.

14 THÉRON, « La population des peintres…», 2016, *op. cit.*, p. 96.

15 Sur les ingénieurs militaires ou géographes que nous n'étudierons pas ici, voir notamment Henri BERTHAUT, *Les ingénieurs géographes militaires 1624-1831*, Impr. du service géographique, Paris, 1902 ; Anne BLANCHARD, *Les Ingénieurs du «Roy », de Louis XIV à Louis XVI. Etude du corps des fortifications*, Montpellier, Université Paul Valery, 1979 ; Anne BLANCHARD, *Dictionnaire des Ingénieurs Militaires*, 1691-1791, Montpellier, Université Paul Valery, 1981 ; Monique PELLETIER, « Formation et missions de l'ingénieur géographe militaire au XVIIIe siècle », dans *L'œil du cartographe et la représentation géographique du Moyen-Age à nos jours*, Catherine BOUSQUET-BRESSOLIER (dir.), Paris, CTHS, 1996, p. 73-92

16 Pierre MARGRY, « Documents sur Pierre Puget et sur les sculpteurs et peintres employés à l'arsenal de Toulon de 1662 à 1682, provenant des archives du ministère de la Marine », Archives de l'art Français, 1ere série, vol. 4, 1855-1856, p. 265.

De là, ces innombrables listes et mémoires demandés par Colbert à tous les acteurs des arsenaux, mais aussi ces multiples recueils dessinés parmi lesquels se rangent ces deux séries représentant « Tous les bâtiments de la Méditerranée » que Colbert commanda à Pierre Puget (1620-1694) et Jean-Baptiste De la Rose (1614-1687) en 1674, puis en 1678[17], ou encore ces albums de toutes les pièces nécessaires pour une galère ou un vaisseau que Seignelay n'eut de cesse de réclamer à l'intendant de Marseille Pierre Arnoul[18]. Ce rôle heuristique concédé aux œuvres graphiques ne pouvait toutefois être complet sans leur normalisation formelle. En 1674, Colbert de Seignelay s'était ainsi agacé que l'intendant Arnoul de Marseille ait pu lui envoyer des projets du maître sculpteur Jean Mathias (ca 1626-1706) pour la *Réale* « sans échelle » et n'indiquant « aucune mesure » et lui réclamait « un dessin juste marqué par pouces et par pieds[19] ». Hisser le dessin au rang d'instrument de la méthode analogique conduisait en effet à délaisser la représentation naturaliste ou perspective, telle que l'employait par exemple Pierre Puget dans ses dessins de décoration en 1668, au profit de représentations en géométral, telles qu'elles commençaient à se développer dans l'architecture civile et militaire[20], dessinés à la plume et au lavis d'encre de chine pour révéler les volumes par l'ombrage et montrant les façades de poupe du vaisseau de face et de profil. Une mise aux normes du dessin technique des décors dont l'intendant du Havre Habert de Montmort (1648-1720) tenta de donner en 1688 un échantillon du possible[21] avant que l'ornemaniste Jean Bérain (1640-1711) ne contribuât à en diffuser un modèle type, dès lors qu'il fut chargé de dessiner l'ensemble des décors sculptés des vaisseaux royaux. Les plans des vaisseaux connurent la même standardisation et si les peintres et sculpteurs furent, un temps, employés pour seconder les maîtres constructeurs dans l'élaboration de leur théorie[22], l'idée de former à l'art du trait l'ensemble du personnel maritime aussi bien technique que militaire s'imposa assez vite.

17 Pierre MARGRY, « Documents… », 1855-1856, *op. cit.*, p. 294, 297 ; Klaus HERDING, *Pierre Puget. Das Bildnerische Werk*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1970, lettres XXI, XXII et XXIII ; THÉRON, « Sur dix figures en cire… », 2004, *op. cit.*, p. 153-154.

18 Paris, BNF. Ms, Naf 21321, fol. 412, Lettre de Seignelay à Pierre Arnoul, le 14 octobre 1676.

19 Paris, BNF. Ms, Naf 21318, fol. 142, Lettre de Seignelay à Pierre Arnoul, le 8 octobre 1674.

20 voir notamment Joel SAKAROVITCH, *Epures d'architecture: De la coupe des pierres a la géométrie descriptive XVIe-XIXe siècle*, Basel, Birkhaüser, 1998 ; Jean-Michel SAVIGNAT, *Dessin et architecture du Moyen-Age au XVIIIe siècle*, Paris, Ensba, 1983.

21 Paris, AN., Fonds Marine, B3 55, fol. 350, Habert de Montmort, 31 décembre 1688. Voir aussi le *Registre des dessins de sculpture des vaisseaux construits au Havre.* Vincennes, S.H.M., G. 187, voir Magali Théron, *L'ornementation sculptée et peinte des vaisseaux du Roi*. Thèse inédite. Université de la Sorbonne Paris IV, 2003, vol. 1, p. 29.

22 Lors de la grande recherche sur les plan types de vaisseaux, ouverte en 1679-1681, plusieurs sculpteurs furent sollicités pour dessiner les projets des maîtres charpentiers, comme Pierre Puget par Duquesne, ou André Peillon par Jean Gerouard en 1681, Toulon, SHM, 1L255, fol. 19.

Les écoles de dessin des arsenaux

Les initiatives visant à créer de nouvelles structures d'enseignement du dessin furent en effet nombreuses dès le XVIIe siècle. Emanant des responsables des arsenaux ou de l'état, elles connurent toutefois des fortunes diverses. On pourrait ainsi citer ces premières tentatives d'écoles de construction destinées aux maîtres charpentiers comme celle de Toulon en 1679, où l'apprentissage du dessin offert aux deux fils des principaux maîtres charpentiers, confiés au soin des deux architectes dessinateurs Pétré et Chaumont avait vocation, selon l'intendant à les rendre « beaucoup plus habiles que leurs pères parce qu'ils auront, outre l'expérience, cette qualité que leurs pères n'ont pas[23]». Il fallut toutefois attendre le XVIIIe siècle pour que cet enseignement soit institutionnalisé avec la fondation en 1741 à l'initiative de Henri-Louis Duhamel du Monceau (1700-1782) de l'école des ingénieurs constructeurs au Louvre qui sera officialisée par l'ordonnance de 1765. Les écoles d'hydrographie composèrent un second lieu possible d'apprentissage du dessin, tourné cette fois plus précisément sur la cartographie et s'ouvrant alors au paysage et l'art d'après nature. Fondées pour les premières en 1666, elles furent normalisées par l'ordonnance du mois d'août 1681. « Les Professeurs d'hydrographie, précisait le texte, sauront dessiner, et l'enseigneront à leurs écoliers pour les rendre capables de figurer les ports, côtes, montagnes, arbres, tours et autres choses servant de marque aux havres et rades, et de faire les cartes des terres qu'ils découvriront[24] ». Leur importance pour la Marine fut toutefois assez modeste au XVIIe siècle, étant essentiellement destinées à un public civil. C'est *l'ordonnance du Roi concernant la Marine du 25 mars 1765* qui leur donna une dimension plus importante au sein des arsenaux en officialisant l'entretien par la marine de maîtres à dessiner spécialisés, recrutés le plus souvent parmi le personnel des écoles des gardes[25].

Enfin des cours de dessin furent également institués de façon plus structurée et pérenne dans les arsenaux pour le personnel militaire, dans ces nouvelles écoles des gardes de la Marine et des Gardes de l'étendard créées par Colbert et refondues par Seignelay en 1683. Instituées dans les quatre principaux ports : Toulon, Brest, Rochefort et Marseille, ces écoles devaient contribuer à former un corps homogène de gentilshommes officiers, instruits au fait de la marine et de la navigation[26]. L'enseignement du dessin dispensé aux gardes avait vocation à remplir une triple

23 Jean-Claude LEMINEUR, *Les vaisseaux du Roi soleil*, Nice, Omega, 1996, p. 56.

24 Liv. I, Titre, VIII, art. 1, voir René-Josué VALIN, *Nouveau commentaire sur l'ordonnance de la Marine*, La Rochelle, J. Légier et P. Mesnier, 1760, vol. 1, p. 209.

25 *Ordonnance du Roi concernant la Marine du 25 mars 1765*, Livre V, Titre XL, Des écoles d'hydrographie, DXI.

26 Sur ces écoles, voir l'étude fondatrice de Michel VERGÉ-FRANCESCHI, *Marine et Education sous l'Ancien Régime*, Paris, CNRS, 1991.

finalité : pédagogique, technique mais aussi servir l'habileté physique. Au même titre que les cours de danse, l'enseignement du dessin devait « contribuer à les rendre adroits[27] », selon l'ordonnance de 1689. Les cours dispensés à une centaine d'élèves, avaient lieu après la messe de six heures en été et celle de sept heures en hiver, durant ces deux heures réservées aux activités intellectuelles : l'écriture, les mathématiques, la fortification, l'hydrographie, professées pour la plupart par les jésuites. À Toulon, en 1685, l'ensemble des matières, dessin compris, était noté sur une échelle allant de 1 à 5, « 5 étant le plus haut chiffre qui marque le doctorat » et le commandant des gardes, le sieur de Sartoux s'était engagé à envoyer à Seignelay, « des copies » des dessins des meilleurs éléments[28].

Dans les ports du Levant comme du Ponant les cours de dessin des Gardes furent confiés le plus souvent en priorité à des peintres. À Toulon, la place de maître à dessiner des gardes devint en quelque sorte l'antichambre de la maistrance de peinture. De Pascal De la Rose (1661-1745), le fils du maître peintre Jean-Baptiste, choisi en 1685 de préférence à François Puget (1651-1707)[29], jusqu'à Joseph Antoine (1701-1771), quatre membres de la famille De la Rose se partagèrent le poste presque sans discontinuité avant l'obtention de leur brevet de maître peintre[30]. À Marseille, où la maistrance fut créée plus tardivement, en 1692, le choix du maître se porta en revanche d'emblée sur un artiste qui jouissait déjà d'une grande réputation : le peintre tarragonais Michel Serre[31] (1658-1733). La titulature ambigüe que porte son brevet royal de « Maître peintre des galères pour montrer à dessiner aux officiers et pilotes[32] » qui fut source de discorde avec le maître peintre en exercice Meiffren Comte (ca 1630-1705)[33], paraît souligner l'importance nouvelle conférée au caractère artistique du poste, même si l'on pressent à l'origine de cette nomination, comme au choix de la titulature, des considérations sans doute politiques, visant à lier à l'arsenal royal, l'un des

27 *Ordonnance pour les armées navales et arsenaux de Marine, 15 avril 1689*, livre 19 : « De l'instruction et exercice dans les ports, arsenaux et à la mer », Titre 1, article II. Sur la question de l'habilité physique voir Agnès LAHALLE, *Les écoles de dessin…*, 2006, *op. cit.*, p. 26.

28 AN. Fonds Marine, B3 49, fol. 88. Lettre de Sartoux à Seignelay, le 2 décembre 1685.

29 AN. Fonds Marine, B3 48, fol. 225, lettre de Vauvré à Seignelay le 15 mai 1685.

30 Pascal De la Rose fut maître à dessiner des gardes de 1685 à 1695 avec 600 livres par an, puis maître peintre de 1687 à 1731 ; son fils Jean-Baptiste II (1696-1740), maître de dessin de 1722 à 1731 à 600 livres puis maître peintre de 1731 à 1740 ; son second fils Joseph Antoine (1701-1771) maître à dessiner de 1731 à 1769, puis de 1770 à 1771 à 480 livres, 800 puis 1500 livres (1764) ; François (1746-1770), maître de dessin de 1769 à 1770 à 1200 livres par an.

31 Sur cet artiste voir : Marie-Claude HOMET, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987.

32 AN. Fonds Marine, C7 307, voir Anatole DE MONTAIGLON, « Michel Serre, son brevet de peintre des galères » *Archives de l'art Français*, 1851-1852, t. I, p. 333-336.

33 AN. Fonds Marine, B6 25, fol. 376, Lettre de Seignelay à Montmort, le 1er décembre 1693.

peintres les plus réputés de la ville et syndic de la toute nouvelle corporation[34]. À Serre succèdera en 1703, Pierre Bedeau (ca 1647-1707), un peintre parisien de l'Académie de saint Luc qui avait eu le privilège d'être pensionné un temps à l'Académie de France à Rome de 1686 à 1689, puis de 1691 à 1693 avant d'en être remercié et de gagner Marseille où il s'établit et épousa en seconde noce la fille du maître peintre Meffrein Comte. Jean-Baptiste Serre, le fils de Michel qui n'avait pas selon les témoignages le talent de son père en occupa le poste de 1728 à la fermeture de l'arsenal.

Aucune école officielle ne fut en revanche créée dans les ateliers de peinture et de sculpture des arsenaux avant les premières décennies du XVIIIe siècle. Dès l'année 1672, après son passage en Provence où il était venu pour lancer le chantier de décoration du vaisseau amiral le Royal Louis, le sculpteur François Girardon (1628-1715) avait fait envoyer dans les ports de Toulon, Marseille et Brest pour 948 livres de « modèles de plâtre, dessins et estampes[35] » afin, comme le stipula le *Règlement pour la police des arsenaux* du 6 octobre 1674 que « les sculpteurs et les peintres » puissent les étudier « dans leur heures perdues », « pour se rendre capable de bien servir[36] ». Si le règlement incitait à la formation, il n'instituait toutefois pas d'école au sens strict du terme. Le contrat d'apprentissage liant un élève à son maître restait officiellement au XVIIe siècle la base de la formation des sculpteurs et des peintres. Et si la Marine se montra soucieuse d'attirer une jeunesse nombreuse, ce fut moins en créant des écoles qu'en prenant le parti, rare, de rémunérer le travail des apprentis sur les chantiers. Aucun des contrats d'apprentissage que nous avons pu retrouver à Toulon n'évoque l'existence de cours de dessin, mais la plupart d'entre eux précisent en revanche les montants ou pourcentages que le maître envisageait de prendre sur les rétributions de son élève dans le parc[37]. Ce fut justement pour mettre fin à ces pratiques et « éviter qu'il ne soit […] rien exigé des apprentis », que le règlement de 1722 pour la police des ports qui instaura le système des classes, affirma pour la première fois le rôle formatif des ateliers et la gratuité de l'apprentissage. « Le maître et contremaître entretenus dans les ports » devaient « instruire » « le nombre [d'élèves] qu'il jugera nécessaire[38] ». Une décision reprise par l'Ordonnance de 1765, qui fixa par ailleurs le nombre d'élèves par atelier, et stipula la nécessité de privilégier les fils d'ouvriers ou de maîtres en service dans la Marine. Classés à 16 ans, les apprentis

34 AD. BdR. Marseille, 353 E 131, fol. 178. 211, 381.

35 Magali THÉRON, *L'Ornementation*…, 2003, *op. cit.*, T. 1, p. 81-83.

36 AN. Fonds Marine, B3 25, fol. 202-264 v., Règlement pour la police générale des arsenaux, de Marine du 6 octobre 1674, Titre treizième, art. 6.

37 AD, Var. 3 E4 101, fol. 301, apprentissage Le Touze, 3 E 4, 103, fol. 44v, Jacques Arnoux ; 3E4 104, François Baux… ; Magali Théron, *L'ornementation*..., 2003, *op. cit.*, T1, p.191, 239.

38 AN. Fonds Marine, A1 60, fol. 3.

entraient souvent plus jeunes dans les ateliers, entre 9 et 13 ans. De 9 à 16 ans, ils étaient appelés « garçons », leur paye variait entre 8 et 12 sols. À 16 ans ils devenaient « élèves », et leur salaire égalait ou dépassait la livre.

Pour autant, si la vocation pédagogique des ateliers de sculpture et de peinture ne fut affirmée de façon officielle qu'en 1722, l'enseignement du dessin y est attesté, çà et là, bien plus tôt. Au Havre, l'intendant Habert de Montmort avait ainsi confié dès 1688, aux maîtres sculpteurs entretenu, le romain Philippe Caffiéri (1634-1716) le soin de créer une école journalière et gratuite du dessin. Et anticipant les aspirations sociales et, si ce n'est philosophiques, du moins morales d'un Jean-Baptiste Descamps, il avait pris soin de mentionner, dans l'*Instruction pour le maître sculpteur dessignateur* qu'il rédigea à cette occasion, « que le plus grand service » que le maître sculpteur pourrait « rendre dans son employ, à sa Majesté », était « d'eslever quantité de jeunes gens à apprendre le dessin et à bien dessigner ». Pour ce faire, il incitait le maître à se rendre à l'hôpital général « pour savoir leurs petits garçons qui se trouveront […] avoir quelque lecture ou talent pour le dessin, auquel, disait-il, il apprendra cet art par charité et pour l'amour de Dieu[39]». Ce projet de règlement atteste que, bien avant le XVIIIe siècle, l'enseignement du dessin « utile » à la société avait été déjà pensé et promu, non pas seulement dans un système « artisan-industrie » mais déjà « artiste-société », et ce bien avant l'expérience dite inaugurale de l'école Rouennaise ou celle de Jean-Jacques Bachelier en 1785[40]. On ne sait pas qu'elle put être la résonnance de ce projet dans les autres arsenaux. La nomination de Montmort comme général des galères en 1688 à Marseille, puis intendant des armées navale à Toulon en 1710 a pu avoir une grande influence. Il nous paraît en effet difficile de croire que les jeunes sculpteurs et peintres n'aient pas pu bénéficier de cours de dessin analogues à ceux dispensés aux Gardes. La plupart des artistes formés à l'arsenal de Toulon à partir des années 1670 se révèleront d'ailleurs d'excellents dessinateurs comme Renaud Nevière (ca 1677-1722), Alexandre de France (1650-ap. 1728), ou encore François-Antoine Vassé (1681-1736). Et à Marseille, comme nous le verrons, aussi bien Michel Serre que Jean Mathias ou Jean Garavaque (1673-1754) affirmèrent très tôt leur souhait de transformer l'atelier en centre de formation.

Les fonds d'atelier et l'étude par la copie

39 AN. Fonds Marine, B3 55, fol. 350, "Instructions pour le maistre-sculpteur dessignateur, chargé de dessigner tous les desseins de la sculpture des vaisseaux que sa Majesté fait construire au Havre de Grâce", le 31 décembre 1688.

40 Sur l'école de dessin gratuite de Jean-Jacques Bachelier voir LAHALLE, *Les écoles de dessin*…, 2006, *op. cit.*, p. 32-33 et HENRY-GOBET, *Une sociabilité*…, 2007, p. 22-23.

À défaut de documents précis sur le contenu et les modalités des enseignements, c'est sans doute d'abord par la copie de modèles dessinés ou de gravures puis d'après la bosse, c'est-à-dire des modèles sculptés ou des répliques, que s'acquéraient les rudiments du dessin dans les arsenaux. C'est en effet par la répétition de la forme et du geste que l'élève était censé faire ses gammes et acquérir une dextérité dans la maîtrise de l'art graphique. « Prescrite par l'usage[41] », cette méthode, suivie à l'Académie[42], fut largement détaillée dans les divers manuels d'apprentissage du dessin édités à l'époque moderne[43]. L'importance pédagogique accordée dès le XVIIe siècle par les maîtres des arsenaux aux modèles de leur propre fonds d'atelier paraît attester la diffusion de cet usage en Provence. Lorsqu'en 1673, malade et alité, le peintre Jean-Baptiste De la Rose rédigea son testament, il prit soin de demander à son épouse « de consigner soigneusement les estampes et desseins de peinture […] afin de les remettre à son fils en temps et lieu pour en tirer profit dans la pratique de la peinture[44] ». Christophe Veyrier (1637-1689), maître sculpteur de l'arsenal de 1686 à 1689, témoigna d'un souci analogue pour son matériel d'étude, dans le testament qu'il rédigea juste avant sa mort, le 5 mai 1689. S'il recommandait à sa femme de vendre la totalité de ses meubles et ouvrages en marbre, il lui demandait en revanche de faire exception des « dessins et modèles qui seront conservés pour servir à ses enfants masles en cas qu'ils veuillent apprendre l'art de la sculpture ou du moins la vante en sera differée jusqu'à ce qu'ils aient fait choix de la vocation qu'ils voudront embrasser[45] ».

Dans les arsenaux provençaux, les maîtres s'attachèrent de même à compléter, au fil des années, les premiers noyaux d'œuvres envoyées par Girardon. C'est d'ailleurs pour loger sa riche collection de modèles que le maître sculpteur de Marseille Jean Garavaque[46] négocia en 1713 un logement à l'arsenal. Lui servant d'habitation, ce local devait en également lui permettre d'entreposer

41 Henri WATELET, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1754, tome IV, article « dessein », p. 889 ; Voir Marianne ROLAND-MICHEL, *Le dessin français au XVIIIe siècle*, Paris, Editions Vilo, p. 47- 73.

42 Pour l'Académie, voir Henry TESTELIN, *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, mis en tables de préceptes*, Paris, 1680

43 Jacques-François BLONDEL, *Discours sur la nécessité de l'étude de l'Architecture*, Paris, Jombert, 1754 ; Charles Antoine JOMBERT, *Méthode pour apprendre le Dessein*, Paris, C.-A. Jombert, 1755 ; Gérard de Lairesse, *les principes du dessin ou méthode courte et facile pour apprendre cet art en peu de temps*, Amsterdam, 1719.

44 AD. Var, 3E3 197, fol. 693, Testament de Jean-Baptiste De la Rose, le 16 juillet 1673.

45 Klaus HERDING, « Les Veyrier, une famille de sculpteurs provençaux à l'époque de Louis XIV », *Archives de l'art Français*, 1989, t. 30, p. 89.

46 Fils du menuisier Jean-Baptiste Carravaque et de Claire Puget, fille de Gaspard Puget, il est le neveu de François Carravaque. Il changea son nom en Garavaque une fois nommé maître sculpteur à l'arsenal le 19 décembre 1706. Il occupa la maistrance jusqu'en 1758 au salaire de 2000 livres par an et exerça parallèlement à partir du 1713 la commission royale d'Inspecteur des marbres en Provence ».

tout un ensemble de vieilles sculptures de galère, « de bons ouvrages » qu'il souhaitait restaurer, mais en outre d'aménager « un petit cabinet à pouvoir étudier », pourvu d'une « grande quantité de modelles tant en cire, qu'en terre et en plâtre[47] ». C'est là, que dut désormais se presser, cette dizaine ou plus de sculpteurs qui, déjà en 1703, sous la maistrance du maître sculpteur Jean Mathias, travaillait « à l'atelier, alors même qu'il n'y avait plus rien à y faire […] pendant 10 mois au moins de l'année » dont un « dessinateur » et un « sculpteur sur pierre[48] » qui n'était autre sans doute que Garavaque. Lors de la fermeture de l'arsenal de Marseille, en 1753, ces œuvres furent déménagées à Toulon[49]. Elles vinrent enrichir la collection de modèles de l'atelier de sculpture qui était déjà assez fournie. Car là aussi une salle des modèles avait été organisée très tôt. En 1724, le maître sculpteur Bernard Turreau dit Toro (1661-1731) avait ainsi sollicité la permission d'acheter divers « dessins » et « modèles en plâtre et en cire » pour le prix de 274 livres, provenant de l'atelier « d'un habile sculpteur d'Avignon » qui venait de mourir, et qu'il estimait « être nécessaire pour l'instruction des élèves et apprentis qui travaillent pour lui[50] ». Si le secrétaire d'état à la Marine avait refusé l'achat des dessins ne voyant ni « la nécessité, ni l'utilité[51] » qu'ils pouvaient avoir, il avait consenti à l'achat des modèles. Un ensemble de quatre-vingt-deux « pièces de sculpture pour modèles », en cire ou en plâtre provenant de l'atelier de Jean Péru (1650-1723), le fils de Michel Péru, chez lequel Toro avait fait son apprentissage fut ainsi livré à l'arsenal le 16 avril 1725[52]. La liste jointe mentionne vingt-neuf copies d'antiques parmi les plus célèbres : le *Laocoon*, l'*Hercule* et la *Flore Farnèse*, le *Faune Borghèse*, la *Vénus Médicis* et des suites de têtes d'empereurs[53]. Le reste est constitué d'œuvres modernes en majorité Italiennes[54]. Aucune

47 AN. Fonds Marine, C7 114, fol. 2.

48 AN. Fonds Marine, B6 92. Mémoire des Espargnes qui se pourraient faire pour la dépense des galères, oct. 1703.

49 AN. Fonds Marine, B3 517, fol. 266, lettre de M de Sinety, Marseille le 12 mars 1753.

50 AN. Fonds Marine, B2 274, fol. 331, Lettre de Maurepas à M. Mithon, 5 juillet 1724.

51 *Ibidem*.

52 Toulon, S.H.M., 1L. 416B, Registre de Monsieur Florent de Selle en exercice en 1725. Achat de Marchandise, sans fol. A la date du 16 avril : au Sieur Perrus.

53 On recense pour les antiques : « un *Laoocon* (12 l.) ; « L'*Hercule pharneze* (*Farnèse*) en cire » (6 l.), « La *Flore pharneze* (*Farnèse*) en cire » (6 l), le *Faune tenant un enfant entre ses bras de la vigne Borguaize* (*Borghèse*) (6 l) ; La *Vénus Médicis* (4 l), Un *faune jouant de la flute* à 4 (l) ; *Deux groupes de lutteurs* à 11 livres pièce ; « Le Timballier » (6 l), « un Hercule » (6 l), « L'Antin » (5l) ; « six testes antiques » (9l), « douze bustes antiques de 9 pouces de haut » (21l).

54 Pour les modernes : « l'*écorché* de Michel Ange (5 l.), Le grand Christ de l'Algarde (6 l), le petit du même (4l), la Magdeleine du même (24l), Quatre groupe de cire du même (6 l) ; la Charité du même (5 l.), une vierge du même (5 l), une Conception du même (2l) ; Les quatre esclaves de Livourne (20 l), le Neptune d'Anguier (7l), les douze bustes d'Apôtres de Sarazin (42 l) »

sculpture du Bernin, mais l'*Écorché* dit de Michel-Ange, qui témoigne vraisemblablement de l'intérêt porté à l'anatomie par Péru et Toro, les « quatre esclaves de Livourne » réalisés en 1615 par Pietro Tacca pour orner le socle de la sculpture de Ferdinand Ier de Médicis et puis des reproductions d'œuvres du XVIIe. Vingt-deux répliques d'après l'Algarde[55], dont le grand et le petit christ, une Magdeleine « couchée et longue de 27 pouces » soit près de 70 cm qui était peut-être une copie de la *Madeleine* de Saint-Maximin[56], une *Charité* sans doute sur le modèle du bronze du Victoria et Albert de Londres[57], quatre groupes de cire comprenant peut-être l'*Adone mort entre les bras de Vénus* dont il existe plusieurs copies et versions[58] mais aussi douze « enfants » qui, joints aux douze autres « enfants de François », c'est-à-dire de François Du Quesnoy (1597-1643) constituaient une belle collection de modèles d'étude pour les éros et putti. La liste s'achève sur quelques réductions d'œuvres françaises : les « douze apôtres » de Jacques Sarazin (1592-1660) réalisés sans doute d'après sa série de terres cuites de Versailles et un « Neptune » de Michel Anguier, auquel il faut vraisemblablement attribuer la « Cérès » qui suit, probablement issue comme la précédente de la suite des six dieux, sculptée par Anguier en 1652[59]. En somme, quatre-vingt-deux réductions de sculptures, que Michel Péru ou son père Jean avaient soit pour partie achetées ou entièrement modelées eux-mêmes d'après des petits bronzes et qui composaient, exception faite peut-être des œuvres d'après Sarazin et Anguier, un exemple assez classique du type de modèles d'études que l'on pouvait trouver dans tout bon atelier. Marion Boudon-Machuel a déjà mis en lumière cet incroyable engouement que ces enfants ou « putti à la moderne » de Du Quesnoy suscitèrent chez les peintres et sculpteurs aux XVIIe et XVIIIe siècles[60]. Des œuvres propices à l'apprentissage du dessin d'après la bosse, qui se révélaient en outre utiles comme répertoire de modèles.

À ces divers achats, devaient également s'ajouter, les projets dessinés ou modelés des décors de vaisseaux réalisés par les différents maîtres des ateliers au fils des années. Les dessins d'ornementation conçus par Puget ou Jean Bérain

55 Sur Alessandro Algardi, voir Jennifer MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

56 Alessandro Algardi, *Saint Marie-Madeleine*, bronze doré, H. 55cm, 1634, Basilique de Sainte Marie, Saint Maximin.

57 Alessandro Algardi, « Charité », bronze, H. 7, 5 cm, Londres, victoria and Albert Museum.

58 Voir sur cette œuvre, Jennifer MONTAGU, *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, cat. exp., Rome, 1999, p. 102, cat. 4.

59 Sur les deux œuvres de cette série, voir Geneviève BRESC-BAUTIER, Guilhem SCHERF (éd), *Bronzes français de la Renaissance au Siècle des lumières*, cat. exp. Paris, Musée du Louvre, 2008, p. 204-5 et p. 210-211.

60 Marion BOUDON MACHUEL, *François Du Quesnoy*, 1597-1643, Paris, Arthena, 2005, p. 192 -212.

composèrent sans doute, des feuilles privilégiées, qui passèrent de mains en mains. L'inventaire après décès de François Antoine Vassé, formé à l'arsenal de Toulon, mentionne plusieurs dessins de Renaud Nevière (ca 1677-1722) et Puget, auxquels s'ajoutait une copie d'après une composition de Puget[61]. Dépassant les strictes limites du parc de l'arsenal, les projets de décors de Bérain ont pu également avoir une influence considérable en diffusant très tôt en Provence les motifs des grotesques qui trouveront dans les décors intérieurs et les arts décoratifs, la céramique notamment, un vaste champ d'application. Mais l'éventail des modèles étudiés à l'arsenal a pu être bien plus large encore et inclure par exemple ces fameuses suites gravées de différents ornements à prétention pédagogique inventées par Bernard Toro bien avant son arrivée à l'arsenal[62], tant les frontières entre les productions royales et privées au sein de l'arsenal semblent avoir été poreuses. L'ornementation des vaisseaux réclamait d'ailleurs cette variété des modèles. Pour les décors sculptés, il fallait former les élèves aux bas-reliefs historiés, aux figures mais aussi à une grande palette d'ornements. Et pour la peinture à une diversité plus grande encore. Aux premiers décors ambitieux mêlant savamment selon les chambres, peinture d'histoire ou de mythologie, paysages et scènes de bataille ou de genre comme pour le premier *Royal Louis* de 1668, avaient succédé à partir des années 1680-1690, des décors privilégiant la représentation de paysages ou de vues topographiques, portés par des figures, avant que les décors « à la chinoise » n'envahissent peu à peu tous les murs disponibles, au tournant du XVIIIe siècle. Des devis et dessins témoignent à quel point par exemple les gravures de combats ou de paysages topographiques d'après Van der Meulen ou Cotelle furent utilisées comme modèles à l'arsenal de Toulon[63]. Certes la réduction drastique des décors dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et l'abandon notamment des grands décors peints pour l'intérieur des vaisseaux avaient dû changer la donne. Mais la peinture d'histoire resta sans doute encore l'objet d'étude de ces ateliers.

Parce qu'ils étaient enseignés par des peintres des arsenaux, les cours dispensés aux gardes de la Marine portèrent longtemps sur des genres tout aussi divers, allant de la peinture d'histoire à l'ornement. Dans un rapport rédigé en 1692 sur l'école

61 AN. MC CXIII, 339, Inventaire après décès de François Antoine Vassé, 6 février 1736 : « Item, 74 : 3 dessins de Monsieur Nevière », prisés 60 livres, n° 75, « 3 grands dessins de Marine de Monsieur Puget », prisé 30 livres ; « un dessin de composition de Monsieur Puget », 6 livres

62 Voir notamment le *Livre de tables de diverses formes qui par la nouveauté, l'intelligence et le bon goût des compositions, et par la richesse des ornements n'est pas moins utile à ceux qui commencent à s'appliquer aux desseins qu'à ceux que leur profession oblige journellement d'en faire usage. Inventé par J.B. Toro et mis au jour par les soins du sieur C.N. Le Pas du Buisson l'aîné, architecte du roi*. C'est par ailleurs, exactement le même titre que reprendra en 1730 Thomas Lainé.

63 Magali THÉRON, « Jean-Baptiste et Pascal De la Rose », *Neptunia*, 1998, n° 202, p. 74-75.

de Brest, le père jésuite CL. J. Thoubeau s'inquiétait que le maître à dessiner fasse travailler les aspirants « à des figures humaines, d'animaux, à des fleurs et autres choses inutiles », en somme à des sujets proprement artistiques, au lieu de « leur enseigner méthodiquement ce qu'il y a d'utile dans le dessein », c'est à dire « à tirer toute sorte de lignes et tracer toute sorte de figures, mais régulièrement avec propreté et justesse, à laver et donner les couleurs et les ombres et à hacher ». Et il insistait, il convenait de ne pas « leur donner les dessins à copier, qu'ils n'aient bien appris les trois choses qui ont été marquées les premières » arguant que « l'on ne viendra jamais à la figure humaine, aux fleurs et aux autres bagatelles, que quand il n'y aura plus rien d'utile qu'ils ne sachent en perfection[64]». Une gravure de 1695 du jeune garde de la Marine, Malet de Noiziel représentant un combat inspiré d'une gravure sur le chant XX de la *Jérusalem délivrée* du Tasse de Tempesta[65] [Ill.1], illustre par son sujet l'ouverture artistique de cette formation destinée aux Gardes. Formé au dessin des figures, et à la peinture d'histoire, Malet de Noiziel se révéla toutefois moins talentueux dans les relevés topographiques qu'il exécuta quatre ans plus tard lors d'un voyage au Canada[66]. À cet égard, les cahiers gravés « pour la compagnie des gardes de la Marine », que publia à Paris le brestois Nicolas-Marie Ozanne (1728-1811) au milieu du XVIIIe siècle, inspirés du modèle imaginé par Sébastien I Leclerc (1637-1714)[67] se voulaient eux exemplaires par le choix de leurs sujets : des marines et des vues de côtes pour l'essentiel. Le tout premier cahier qui parut en 1750, expliquait en introduction l'intention de l'auteur et sa démarche pédagogique. Le cahier était dit volontairement « abrégé afin d'engager les personnes qui s'en serviront à copier plusieurs fois chaque leçon et à ne les changer que lorsque les copies approcheront bien l'original. Ce qui est essentiel si l'on veut faire des progrès[68] ». Et chaque parution de nouveau livret permettait d'acquérir une maîtrise progressive des formes et des techniques. Aux représentations linéaires des vues épurées des premiers cahiers succédaient ainsi des représentations de paysages plus ambitieuses faisant intervenir de multiples détails et délaissant l'ombrage par la hachure au profit

64 François DE DAINVILLE, « L'instruction des gardes de la Marine à Brest en 1692 », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1956, t. 9, n°4, p. 330-331 ; Martine VASSELIN, *Vivre des arts du dessin. France XVIe –XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 231-232.

65 Antonio Tempesta (1555-1630), « Bataille contre les turcs », gravure au burin, 13,3 x 18,0, coll. Particulière. Œuvre identifiée par Benjamin Couilleaux.

66 Malet de Noiziel, « Plan à veue d'oyseau du Mont-Louis nouvelle colonie en Canada/par Malet de Noiziel garde de la marine », 0,48 x 0, 81 cm, 1699, BNF., département Cartes et plans, GE SH 18 PF 127 DIV 3 P 1.

67 Sébastien I Leclerc, *Dix-huit petites pièces de paysages, Inventées et gravées par Sébastien Leclerc*, Paris, Roguié, sd. (1669)

68 Magali THÉRON, « Les frères Ozanne. Dessinateurs brestois », *Neptunia*, 1996, n° 202, p. 30-31.

de la technique plus complexe du lavis. Une méthode reprenant celle usuelle de l'initiation « aux principes élémentaires des formes » mais adaptée spécifiquement au paysage. Ces cahiers furent-ils utilisés dans les autres arsenaux ? Ce que l'on sait c'est qu'à l'instar des maîtres sculpteurs ou peintre, certains maîtres de dessin des Gardes s'étaient attachés à constituer des collections de modèles. À Toulon, en 1773, Jean-Baptiste Levasseur (1736-1787), venu de Rochefort, obtenait la somme conséquente de 1300 livres pour débuter une « collection de dessin qui puisse piquer l'émulation[69]», mais aussi la manne d'une promesse de 100 livres supplémentaires, afin de l'enrichir, chaque année suivante. Des achats qui furent effectués au moins jusqu'en 1780, puisque Laurent Julien (1740-1820) percevait encore à cette date cent livres pour son « remboursement des frais d'une collection de dessins choisis [pour] l'instruction[70] » des gardes.

Le dessin d'académie

Ce n'est qu'après avoir appris à dessiner d'après le modèle dessiné ou gravé et d'après la bosse que les élèves des académies pouvaient s'exercer à l'étude d'après le modèle vivant. En France, poser le modèle était, depuis 1676, le privilège de l'Académie. Pour autant, et Sauval le précisait, dès le début du XVIIe siècle de nombreux peintres employaient le service de modèles dans l'intimité de leur atelier[71]. Qu'en fut-il dans les arsenaux ? Comme Marie-Claude Homet l'a découvert, Michel Serre fut le premier qui soumit en 1705 aux académiciens parisiens, un projet « d'école académique » pour l'arsenal de Marseille, juste après son séjour parisien et sa réception à l'Académie comme peintre d'histoire[72]. Dandré Bardon formulera une proposition analogue presque cinquante ans plus tard en octobre 1750 mais cette fois pour l'arsenal de Toulon[73], où il venait d'être affecté[74]. Pensée à l'instar de l'Académie de Marseille, comme une filiale de l'Académie parisienne, son école devait être toute entière organisée autour de

69 Toulon, SHM, 1L 404, fol. 1065.

70 *Ibidem*.

71 Henri SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 2 vol.., Paris, Charles Moette, 1724, vol. II, p. 500, voir Isabelle RICHEFORT, *Peindre à Paris au XVIIe siècle*, Paris, Imago, 1998, p. 28 ; Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 131.

72 HOMET, *Michel Serre*…, 1987, *op. cit.*, p. 21, 46.

73 AN. Fonds Marine, G. 86, fol. 79, « Projet d'Etablissement d'une école Académique de dessin dans le port » ; THÉRON, *L'Ornementation*…*op. cit.*, 2003, T. I, p. 85-86 ; Laetitia 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 », in *Marseille au XVIIIe siècle*…, cat. exp., 2016, *op. cit.*, p. 141-142.

74 Voir sur son affectation AN., FM, C1 267, fol. 94. Il démissionne de la Marine en 1752 et perçoit 450 livres sur les Invalides. AN. Fonds Marine., B3 512 fol. 280 et C2 10 fol. 36.

séances de pose quotidiennes qu'il souhaitait ouvertes à un public élargi : peintres, sculpteurs, dessinateurs, architectes, constructeurs et se tenir « à l'heure où les ouvriers quittent ordinairement les ouvrages, ce à l'usage de Paris ». Par-delà l'apprentissage des principes du dessin, qu'il percevait acquis et comme « la base de tous les ouvrages mécaniques », ce qu'il ambitionnait surtout était de former le goût des ouvriers. « Quelques habiles qu'ils soient », ces derniers ne pouvaient « que gagner infiniment à étudier la belle nature[75] ». Et l'étude d'après nature était pour lui «, la seule source du goût et, du grand, du bon, du vrai art. Sans cette étude, non seulement, il ne se forme point de bons artistes, mais les plus habiles dégénèrent insensiblement en ouvriers très communs[76] ». Ses propos font écho à la désaffection grandissante que connaît à compter de la seconde moitié du XVIIIe siècle l'apprentissage par la copie et l'imitation des maîtres suspectée de conduire les élèves à la *manière* c'est-à-dire à un art défectueux n'ayant plus le vrai et la nature pour modèle[77]. Selon Dandré-Bardon peu de moyens étaient nécessaire pour constituer cette école : un logement, quelques tables et bougies et un « homme bien proportionné » que l'on pourrait choisir parmi les forçats. C'était du reste au sein même de cette population que les académiciens parisiens avaient choisi deux de leurs modèles en 1668[78]. Ces deux propositions d'ouvrir les portes de l'art à l'industrie par le biais de l'étude du modèle qui préfiguraient par leurs aspirations le projet de la future Académie marseillaise ne verront pas le jour. Reste que nous ne savons pas si elles visaient à officialiser une pratique déjà en usage dans les arsenaux, ou simplement à la créer. Pierre Puget, par exemple aurait selon la tradition dessiné plusieurs nus académiques. L'inventaire après décès de François-Antoine Vassé de 1736 fait état d'« une Académie de M. Puget », prisée 3 livres[79]. Le catalogue de vente de la collection de Dezallier d'Argenville mentionne « une très belle académie d'homme dessinée à la sanguine, & rehaussée d'un peu de blanc[80] ». Le sculpteur Antoine Gibert (1716- ca 1790), affilié par le remariage de sa mère avec l'ingénieur Joseph Garavaque et de ce fait apparenté, bien que de façon lointaine, à la famille de Puget en possédait deux

75 AN. Fonds Marine, G. 86, fol. 79.

76 *Ibidem*.

77 Voir sur cette question, Christian MICHEL « Manière, goût, Faire, Style, les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIIIe siècle », in *Rhétorique et discours critiques*, Paris, ENS, 1989, p. 154-157 ; Christian MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Ecole Française de Rome, Palais Farnèse, 1993, p. 279-295 ; HENRY-GOBET, *Une sociabilité du dessin,…* 2007, *op. cit.*, p. 228-230.

78 Anatole DE MONTAIGLON, Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale, Paris, Pierre Jannet, 1851, T. 1, p. 328.

79 AN. MC CXIII, 339, Inventaire après décès de François-Antoine Vassé, 6 février 1736, Item n° 92.

80 Pierre REMY, *Catalogue d'une collection de dessins choisis des maîtres célèbres[…]de feu M .d'Argenville*, Paris, 1779, p. 52 n° 352.

autres. L'une, celle du Musée des Beaux-Arts de Marseille, qu'il offrit à l'Académie phocéenne en 1754[81] [Ill. 2] ; l'autre, « une académie couchée » qu'il se proposait à nouveau de donner à l'institution en 1766[82]. Plusieurs études à la sanguine portant la mention de Pierre Puget ou d'école de Pierre Puget[83] tendraient ainsi à confirmer l'intérêt de ce dernier pour l'étude du modèle vivant. Pour autant, comme le souligne prudemment Klaus Herding[84], les historiens de l'art n'ont eu de cesse d'être partagés à leurs sujets. Plusieurs éléments en effet posent question. C'est d'abord l'usage de la sanguine, extrêmement rare au sein des ateliers des arsenaux avant le XVIIIe siècle[85]. On connait ensuite la réticence de Puget à réaliser des dessins d'études ou préparatoires lorsqu'il était à l'arsenal. A compter de l'année 1671, il ne souhaitait plus exécuter autre chose que des modèles en cire et s'agaça en 1677 de devoir envoyer des dessins à Colbert sur un groupe qu'il ambitionnait de sculpter car selon Pierre Arnoul, « il fut obligé, d'en faire de nouveaux modèles avant que d'en faire les dessins[86] ». Une pratique privilégiant les *bozetti* aux dessins que poursuivra Christophe Veyrier lors de sa maistrance à l'atelier. Puget enfin ne laissa guère dans la mémoire collective le souvenir d'un artiste soucieux d'avoir des élèves. « Il aurait été charmé d'enseigner », écrivait le sculpteur Adrien-François D'Huez (1691-1753), « mais ses manières brusques et chagrines étaient incompatibles avec l'esprit des jeunes gens qui veulent être montrés avec douceur, aussi n'a t'il fait qu'un disciple qui était le grand Verrier[87] ». Si Puget s'exerça au dessin d'académie, nous pensons que ce ne fut sans doute qu'après qu'il eut quitté l'arsenal de Toulon en 1676 et peut-être au contact du sculpteur François Carravaque (1658-1698). Ce dernier qui avait fait son apprentissage à Paris dans l'atelier de Girardon[88], avait été élève de l'Académie Royale et avait donc été particulièrement bien formé au dessin d'Académie. À son retour en Provence, il deviendra un proche de Pierre Puget et de son frère

81 Sur ce dessin voir GEORGET, *Marseille au XVIIIe siècle*…, cat. exp. Marseille, 2016, *op. cit.*, p. 164, cat. 77.

82 PARROCEL, *Histoire documentaire…op. cit.,* T. I, 1890, p. 255 et Sylvain BÉDARD, « Modèles parisiens, un lot de figures académiques pour Marseille », *Marseille au XVIIIe siècle*…, cat. exp., Marseille, 2016, *op. cit.*, p. 173.

83 Marie-Paule VIAL (éd), *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts, RMN, 1994, p. 200.

84 Klaus HERDING, « Puget dessinateur », in *Pierre Puget*, cat. exp. Marseille, 1994, *op. cit.,* p. 174.

85 Sur les inventaires, la ligne reste vide en 1678 pour l'ensemble des stocks comme pour les prévisions d'achat quand dans le même temps, on trouvait 6542 mines de plombs (AN. FM, B3 30, fol. 253).

86 BNF. Ms, Naf, 21324, fol. 486, voir THÉRON, « Sur dix figures en cire… », 2004, *op. cit.*, p. 158, 165.

87 Aline MAGNIEN, « Le sculpteur A.-Fr. D'Huez, biographe de Pierre Puget et Pierre II Legros », *Revue de l'art*, n° 127, 2000-1, p. 41.

88 AD. BdR, (Marseille), 380 E 167, fol. 873.

Gaspard[89]. Un document révèle qu'en 1697, il employait dans l'atelier formant boutique qu'il possédait rue de Rome, les services d'un forçat, Jean Perrier. Si l'on aimerait à penser que ce dernier ait pu lui servir de modèle, rien n'exclut qu'il ne l'ait pas surtout employé comme aide sculpteur[90]. C'est plutôt vraisemblablement au XVIIIe siècle, que la pose du modèle a pu se généraliser au sein des ateliers des arsenaux. La découverte par Charles Ginoux de plusieurs « académies au crayon rouge, des dessins d'anatomie, ainsi que des figures dessinées d'après nature[91] » signés par des élèves du maître peintre de l'arsenal, Gaspard Doumet (1720-1795), qui dirigea l'atelier de 1767 à 1789, tendrait à le confirmer. En 1774, celui-ci affirmait diriger personnellement « une école d'élève peintres », destinée « à former des sujets pour le service du Roy[92] ». Et c'est sous son directorat que la sanguine, jusque-là peu employée, s'imposa comme nouveau médium et le « dessin d'académie » comme un modèle formel qui supplanta le dessin technique usuel exécuté à la pierre noire puis au crayon et à l'encre de chine. Deux feuilles du Musée des Beaux-Arts de Toulon, la première de Gaspard Doumet, esquissant un lion à la manière des dessins d'académie [Ill. 3] et la seconde de son fils Zacharie Félix Doumet[93] (1761-1818) représentant un centaure à la sanguine[94] [Ill. 4] à mi-chemin donc entre le dessin d'invention et le dessin d'après nature attestent selon nous de cette nouvelle orientation. Il est délicat toutefois de savoir, si Doumet faisait poser un modèle ou s'il se contentait de faire travailler ses élèves à partir de ces nombreux recueils gravés d'académies qui avaient été diffusés à des fins didactiques à compter du premier tiers du XVIIIe siècle[95].

De fait, bien avant le dessin d'après le modèle vivant, l'étude d'après nature concerna dans les arsenaux d'abord le paysage. L'évolution de la science cartographique et du relevé topographique l'imposait et les peintres eux-mêmes s'en étaient très tôt fait une spécialité. Certains dessins de Puget ou tableaux de Jean-Baptiste

89 Le mariage de son frère Jean-Baptiste avec l'une des nièces de Puget avait sans doute contribué à consolider ces liens.

90 AD. BdR, (Marseille), 364 E 300, fol, 650, promesse pour sa Majesté contre François Carravaque.

91 Ginoux, 1880, p. 395

92 AN. Fonds Marine, C7 88, fol. 5, Mémoire de Gaspard Doumet, 4 septembre 1774.

93 Spécialisé dans la peinture de Marine, il émigra en Corse pendant la révolution où il resta trois ans avant de s'installer un temps à Lisbonne ; Il revint à Toulon en 1806.

94 Charles GINOUX, *Musée Bibliothèque de Toulon. Notice des tableaux, sculptures et autres objets d'art exposés dans les galeries*. Toulon, Imp. Régionale, R. Liauteaud, 1900, p. 111, cat. 292.

95 Voir *Livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel, par Edme Bouchardon sculpteur du Roy*, Paris, Huquier, 1738 ; *Second livre de diverses figures d'académies dessinées d'après le naturel*, Paris, Huquier, 1739 ; Second livre de figures d'académies gravées en partie par les professeurs de l'Académie Royale (ca. 1745) ; *Livres d'Académies dessinées d'après le naturel par François Boucher peintre du Roy*, Parisuquier, (ca 1640).

De la Rose, comme ses vues des ports de Toulon et de Marseille paraissent avoir été exécutés directement d'après le motif[96]. On le sait par des témoignages, Pascal De la Rose qui avait fait le voyage à Rome, savait parfaitement dessiner des vues d'après nature. Bien avant Joseph Vernet ou les élèves de l'Académie de France à Rome sous les directorats de Nicolas Vleughels (1725-1737) ou de Charles Joseph Natoire (1700-1777) qui instituèrent ces séances d'études en plein air[97], il n'hésitait pas à fouler la campagne, comme avant lui Nicolas Poussin (1594-1665) ou Claude le Lorrain (1600-1682). En 1699, il dessinait ainsi pour Cabart de Villermont une marine dans le genre de Puget, mais aussi une vue panoramique, prise depuis « une montagne à un quart de lieu de cette ville[98] », le Faron sans doute. Et il se proposait d'exécuter pour lui « quelque chose de peint au naturel[99] ». L'année suivante, il s'engageait cette fois à « aller dessigner ce que [Cabart demandait] de la vue de Toulon et de celle de la Seine et de Six fours, au premier beau temps serein qui fera[100]». De cette aptitude à saisir la ressemblance des peintres des arsenaux de Toulon et des De la Rose en particulier, Raymond Lafage (1656-1684) fera une fameuse caricature montrant Jean-Baptiste juché sur un âne, cependant que le diable pointe les détails d'un paysage [Ill. 5]. Mais c'est justement cette aptitude à saisir les panoramas qui incitera le marquis de Marigny à recommander en 1753 l'examen des tableaux de De la Rose à Vernet pour sa série des ports de France[101]. Ce goût et cette pratique expliquent en grande partie l'incroyable développement de ce genre de peinture en Provence, que l'on observe chez les Julien, Van Loo, Volaire. À compter de 1786, l'étude directe du paysage s'imposera même comme l'une des matières privilégiées de l'enseignement du dessin des Gardes de la Marine. Rejetant les « bagatelles » vilipendées par le

96 THÉRON, « Jean-Baptiste … », 1998, *op. cit.*, p. 68.

97 Sur cette question voir ROLAND-MICHEL, *Le dessin français*…, 1987, *op. cit.*, p. 233-242 ; Mariane ROLAND-MICHEL, « le paysage au XVIIIe siècle : théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique », Catherine LOISEL-LEGRAND, Jean-François MÉJANÈS, Emmanuel STARCKY, *Le paysage en Europe du XVIe siècle au XVIIIe siècle. Actes du colloque, Musée du Louvre*, 1990, RMN, 1995, p. 211-229 ; D'ENFERT, *L'Enseignement*.., 2003, *op. cit.*, p. 72-73 ; Emmanuelle BRUGEROLLES, « La pratique du plein air dans l'enseignement Académique », *Dessiner en plein air . Variation du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, BNF, 2017, p. 51-59 ; Emilie BECK-SAIELLO, « Le sieur Vleughels fait fort bien de promener les élèves : ce serait un bon coup s'il pouvait leur donner le bon goût du paysage », *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des lumières (1725-1792)*, Marc BAYARD, Emilie BECK SAIELLO et Aude GOBET (éd.), Paris, INHA, 2016, collection arts et société, p.323-336.

98 BN. Ms, FR. 22807, fol. 12.

99 BN. Ms, FR. 22807, fol. 74.

100 BN. Ms, FR. 22808, fol. 212. Voir THÉRON, « Jean-Baptiste… », 1998, *op. cit.*, p. 73.

101 Léon LAGRANGE et Anatole DE MONTAIGLON, « Joseph Vernet. Pièces et notes pour servir à l'histoire de ses ports de France », *Revue de l'art Français*, t. IV, 1855, p. 141.

père Thoubeau, un siècle plus tôt, l'ordonnance de 1786 enjoignait en effet au maître de dessin d'instruire « particulièrement ceux des élèves qui paroitront les plus susceptibles de ce genre d'instruction et leur montrera surtout à dessiner les vues de côtes, et les mènera sur le terrain pour les exercer à dessiner d'après nature[102] ». Plusieurs dessins de Laurent Julien qui enseigna aux gardes de 1775 à 1793, comme cette feuille d'un « Paysage champêtre » du Musée de Toulon[103], témoignent de son incroyable talent pour saisir toutes les aspérités de la nature et pour donner corps à la densité de la lumière, en jouant sur les effets de contraste par un simple rehaut de lavis que n'oublieront ni un Jean-Jacques François Taurel (1757-1832), ni un Pierre Letuaire (1798- 1885).

L'apport de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille à l'arsenal de Toulon

Au terme de trois années seulement d'existence, les membres de l'école académique phocéenne se félicitaient, dans leur mémoire de 1755, d'avoir su former des élèves venus de toute l'étendue de la Provence : « les élèves de Marseille n'ont pas été les seuls qui ont eu part au prix. Ils ont été partagés avec les élèves des villes de Toulon et d'Arles qui sont venus profiter de nos études[104] ». L'absence de liste d'élèves de l'institution rend délicat toutefois tout essai d'évaluation du rôle réel que l'institution a pu jouer dans la formation des sculpteurs et peintres des arsenaux. Mais, selon nous, l'enthousiasme de ses fondateurs mérite sans doute d'être nuancé. S'il est possible par exemple qu'à la fermeture de l'arsenal de Marseille, les élèves entretenus à l'atelier de sculpture suivirent pour certains les cours à l'école académique aucun des quatre mentionnés par les documents en 1748 : Pierre-Paul-Marie Garavaque, Jean Bosq, Joseph Deidier, ou encore Jean-Claude Gastinel[105], ne poursuivra par la suite une carrière comme sculpteur de la Marine. Plus troublant encore, un Jacques Gastinel, âgé de quinze ans, originaire de Marseille, peut-être parent de Jean-Claude, intégrait comme élève en 1763, l'atelier de sculpture de Toulon, témoignant d'une attractivité inverse à celle attendue.

Rares sont d'ailleurs les artistes de l'arsenal de Toulon que nous pouvons lier de façon certaine à l'Académie. Certes, comme l'a découvert ici Emilie Beck, on peut citer le nom des Toulonnais Jacques-Auguste Volaire, agréé en 1784 et qui devint adjoint à Professeur, ou encore de Simon Julien, le frère de Laurent, élève à

102 *Ordonnance du Roi qui supprime les compagnie des Gardes […] créée celle des élèves de la Marine, 1er janvier 1786*, Paris, Impr. Royale, Article 44.

103 Laurent Julien, « Paysage champêtre », dessin au lavis gris 0,15 x 0,21, 1819, signé, Musée des Beaux-Arts de Toulon, inv. 978. 10. 222.

104 Mémoire de l'école Académique, 1755, art. 7, voir PARROCEL, *Histoire documentaire*..., 1889, *op. cit.*, T. I, p. 15-16.

105 AN. Fonds Marine, C1 267, fol. 102.

Marseille de 1752 à 1755, qui gagna peu après l'Académie Royale de Paris. Tous deux toutefois avaient quitté l'arsenal depuis longtemps lorsqu'ils intégrèrent l'institution marseillaise et n'y travailleront plus par la suite. Pour éclairer ces liens, la personnalité d'Antoine Gibert nommé membre associé en 1755 suite à son fameux don du « dessin d'académie de Puget » nous paraît plus précieuse. Beaux-fils de l'ingénieur Joseph Garavaque, membre fondateur de l'Académie, formé à l'atelier de sculpture sous la direction de son oncle Jean Garavaque, son intérêt pour l'institution était sans doute réel dès sa création, mais son transfert comme « second sculpteur » à l'atelier de sculpture de Toulon, en novembre 1750, lui avait empêché toute participation active. Pour l'essentiel, les relations qu'il noua avec l'Académie furent épistolaires, devenant l'interlocuteur privilégié des académiciens marseillais mais aussi parisiens pour tout ce qui concernait Puget, recherche de buste ou de portrait[106]. Elles nous semblent toutefois intéressantes en ce qu'elles incitèrent Gibert à se poser des questions purement théoriques portant sur les proportions et sur la question du vrai en sculpture[107]. C'est sans doute encore Gibert, qui incita par la suite deux élèves de l'arsenal à gagner l'Académie phocéenne. Le dessinateur nommé « De la Rose » sur les archives de l'Académie de Marseille, qui remporta un 3e prix en 1765[108] et qu'il convient d'identifier à François De la Rose (1746-1770)[109], et Jean-Louis Panisse (1750-1842), le fils d'un peintre toulonnais qui gagna le second prix de dessin de l'Académie en 1771[110]. Tous deux n'auront toutefois que des carrières courtes ou modestes par la suite à l'arsenal. Nommé le 2 août 1769 maître à dessiner des gardes de la Marine, François meurt six mois plus tard en janvier 1770. Panisse travaillera lui essentiellement et épisodiquement comme dessinateur à l'arsenal[111]. Il s'illustrera en revanche dans la société civile et religieuse toulonnaise, réalisant des expertises

106 Voir Philippe MABILLY, « le portrait de Puget, Musée de Marseille », *RSBAD*, p. 794.

107 En 1764 les Académiciens parisiens lui demandèrent ainsi de réfléchir à ce défaut de proportion qu'ils avaient remarqué sur une reproduction en plâtre de l'un des termes du balcon de l'hôtel de ville de Puget. S'étant appliqué à faire « mesurer au compas bien correctement » le marbre, Gibert confirma la disproportion mais l'imputa pour l'essentiel à une « intention » de Puget à « l'égard des caractères de tête ». Ce défaut volontaire de la part de l'artiste servait selon lui à enlaidir le portrait à charge de cet édile. Sur cet échange épistolaire voir PARROCEL, *Histoire documentaire*..., *op. cit.*, 1890, T.II, p. 254-255.

108 PARROCEL, *Histoire documentaire*…, 1890, *op. cit.*, TII, p. 156.

109 Fils de Joseph-Antoine, il entre à l'atelier de sculpture à 10 ans et percevait en 1756, 20 sols par jour « pour montrer le dessein dans la salle des gardes de la marine » sous la direction de son père (Toulon, SHM., 2G1 2, fol. 118.).

110 Etienne PARROCEL, « VIII. Discours préliminaire sur l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », *RSBAD*, avril 1885, p. 158 et Parrocel, *Histoire documentaire*…, 1890, *op. cit.*, TII, p. 295.

111 Il se dit en 1773 « dessinateur de la direction des fortifications », puis après un séjour en Italie, dessinateur du Génie de 1778 à 1781.

et recevant des commandes de tableaux pour les congrégations. En 1790 il sera chargé de rédiger « l'Etat descriptif des ouvrages en peinture que renferment les églises du district de Toulon[112] ». Enfin le dernier artiste que nous pouvons citer est le sculpteur flamand Nicolas Joseph Valette. Dit « né à Namur », selon les archives de l'Académie de Marseille, il remporta en 1777 le second prix de dessin[113]. Dès l'année suivante, il est à Toulon où il soumissionne à des marchés de sculpture et entreprend seul ou associé à Jean-Baptiste Allemand (1724-1815), plusieurs chantiers jusqu'en 1781[114]. Toutefois, contrairement à ce dernier, il n'obtiendra aucune maistrance à l'arsenal par la suite.

De fait, si l'Académie de Marseille a pu être « un acteur fondamental de l'accroissement quantitatif et qualitatif des fabriques de faïence ou de toiles peintes à Marseille » comme l'a démontré avec pertinence Émilie Roffidal[115], son influence sur la population des arsenaux mérite sans doute d'être relativisée. Plusieurs raisons expliquent cela. L'éloignement d'abord, a dû jouer un rôle considérable ; soixante kilomètres séparent en effet Toulon de Marseille. Impossible donc pour les ouvriers de Toulon de suivre les cours du soir à l'Académie comme pouvaient le faire les faïenciers de Marseille ; et lorsqu'ils sont classés, les ouvriers ne peuvent quitter l'arsenal sans autorisation. Le contexte artistique dans les arsenaux avait par ailleurs fortement évolué dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. La réduction drastique des décors sculptés et peints pour des raisons techniques, celui d'alléger le poids des vaisseaux, mais également pour des raisons économiques, avait limité de fait le besoin de la Marine en sculpteurs et plus encore en peintres. Nul besoin, pour le peu qu'il y avait à faire d'aller chercher des artistes réputés dans les « provinces voisines » comme cela avait été le cas au tournant du siècle, avec les sculpteurs Toro ou Jean Lange. Le système des classes, mis en place en 1725, qui favorisait fortement l'endogamie, avait permis de sédentariser une population particulièrement bien formée aux attendus des arsenaux. D'autant qu'au XVIIIe siècle, les passe-droits et recommandations étaient encore très actifs. En 1789, c'est ainsi grâce à la recommandation appuyée du Duc de Chartres que Joseph Michel devra sa nomination comme maître peintre et sculpteur de l'arsenal de Toulon[116].

112 AD. Var, L917.

113 PARROCEL, « Discours…», 1885, *op. cit.*, p. 158 et Parrocel, *Histoire documentaire*…, 1890, *op. cit.*, TII, p. 320.

114 Toulon, SHM, T., 5E 182, fol. 84 et 94 Il gagne ainsi l'adjudication du marché de sculpture de deux frégates la *Magicienne et la Précieuse* en 1778 pour 950 livres et en 1780, associé au sculpteur Jean-Baptiste Allemand le marché du décor de sculpture du vaisseau le *Majestueux*, pour lequel ils reçoivent 1500 livres le 29 mars 1781 (Toulon, SHM, 1L405, fol. 221).

115 ROFFIDAL, « L'union des arts… », 2006, *op. cit.*, p. 193-209.

116 AN. Fonds Marine, C230, fol. 103, lettre de à Monseigneur le duc de Chartres du 9 octobre 1784 et à M le Chevalier de Fabry et Malouel.

Si l'on ne saurait comparer qualitativement les écoles de formation des arsenaux à l'Académie phocéenne, qui comptait une quinzaine de professeurs[117], leur gratuité et plus encore, l'usage de rétribuer le travail des élèves, constituaient un argument économique considérable qui conduira par ailleurs à un accroissement significatif du nombre d'apprentis sous la Révolution. Par leur pluridisciplinarité, les arsenaux pouvaient offrir des possibilités étendues de formation : des salles d'anatomie, ou de mathématique. En outre pour enrichir leur formation, plus que Marseille et son académie, c'est l'Italie qui fascinait les élèves toulonnais. Nombreux avaient été les peintres et sculpteurs à faire le voyage outre-monts dès le XVIIe siècle et cet appel de l'Italie se poursuivra tout au long du XVIIIe. Après Pascal De la Rose, c'est Jean-Baptiste II qui gagna Rome en 1726 pour deux ans, puis Laurent Julien partit rejoindre son frère Simon en 1764. Et alors que les intendants de Brest et de Rochefort sollicitaient du secrétaire d'Etat à la Marine des bourses pour que leurs meilleurs éléments puissent suivre des cours à l'Académie Royale de Paris ou à l'Académie de Saint Luc[118], à Toulon, les intendants prenaient leur plume pour réclamer un séjour romain. En 1784, le jeune sculpteur Jacques Félix Brun [119] (1763-1831) reçut ainsi la permission de séjourner trois ans à Rome avec une pension de 20 sols par jour « pour protéger et encourager ses talents précoces et extraordinaires » et pour « se perfectionner d'après les monuments antiques[120] ». Le même accommodement fut accordé l'année suivante à Barralier, pour « étudier d'après les grands maîtres[121] ». On ne trouve en revanche aucune demande d'aide pour intégrer l'Académie marseillaise. Ce n'est qu'en 1795, que le décret sur *Les maîtres entretenus de toutes professions, et les ouvriers employés aux travaux des ports des arsenaux de la Marine*, normalisa ces formations complémentaires, en stipulant que « les jeunes gens de 15 à 18 ans qui, s'étant destinés à la sculpture des vaisseaux, annonceront des dispositions particulières pour cet art, pourront être entretenus pendant deux ans, aux frais de l'État, dans des Écoles publiques pour se perfectionner[122] ».

Entre Rome et Marseille, les ateliers de peinture et de sculpture de Toulon surent ainsi préserver un certain attrait en dépit de la réduction drastique des décors et l'exil des grands artistes réputés. C'est de ces ateliers que sortiront les principaux maîtres sculpteurs de l'ensemble des arsenaux dans le premier tiers du XIXe siècle : Jacques Félix Brun, qui fut actif à Rochefort et à Toulon ; Pierre-

117 Gérard FABRE, « De l'école Académique de dessin à l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille », *Marseille au XVIIIe siècle*…, *op. cit.*, 2016, p. 101.

118 THÉRON, *L'ornementation*…, 2003, *op. cit.*, T.1, p. 86-88 ; t. II, p. 568.

119 SHM. Vincennes, CC7 352, fol.7

120 AN. Fonds Marine, C2 30, année 1784, fol. 83.

121 *Ibidem*, année 1785, fol. 94 et Toulon, SHM., 1A1 237, fol. 47.

122 Titre I, art. 1, 2 et 3. *Recueil des Lois*, T. VI, p. 75.

Guillaume Allemand (1777-1842), à Rochefort et Cherbourg, Joseph-Louis Hubac (1776-1830) à Venise, Lorient, Toulon, ou encore Seurre, à Brest[123]. Face à un désamour assez général en France des artistes du XVIIIe siècle pour les provinces, les arsenaux restaient de rares enclos où l'on pouvait encore être assuré de revenus réguliers et ces considérations économiques n'étaient sans doute pas négligeables à l'heure où les marchés d'ouvrages civils et religieux se faisaient plus rares. Plus qu'un contingent d'artistes, le principal apport de l'Académie marseillaise à la Marine est sans doute à chercher du côté de l'émulation qu'elle a pu susciter chez les peintres et les sculpteurs des arsenaux. Cette rivalité que pouvait représenter ce nouveau centre artistique dut inciter les peintres et sculpteurs de Toulon, à l'image de Gaspard Doumet (1720-1795), à appliquer dans leurs ateliers les techniques de l'enseignement académique. Comme l'écrivait Gabriel Allegrain (1733-1787) en 1777, « il est impossible à un artiste de Province qui n'est pas comme dans la capitale continuellement en concurrence de pouvoir exceller dans son art[124] ». Les prétentions royales de l'Académie de Marseille ont pu jouer ce rôle moteur de la concurrence, incitant au dépassement les maîtres royaux « des sciences et arts » des arsenaux. Mais si l'on devait toutefois prendre à rebours le fil de la chronologie, cette « fille aînée de l'Académie royale » comme ses membres se plaisaient à la nommer, ne pourrait-elle pas être aussi dite « fille de la Marine ». Car si l'Académie phocéenne s'inscrit bien dans le contexte de cette vaste floraison des écoles de dessins et des académies de Provinces du XVIIIe siècle, serait-elle née cependant si l'arsenal des galères et ses ateliers de sculpture et de peinture n'avaient pas déménagé en 1750 ?

123 Sur ces différents artistes voir Charles Ginoux, « Les arts du dessin et de l'école de Puget à Toulon », Toulon, 1881.

124 AN, Fonds Marine, C2 4 fol. 7.

Ill. 1 : Malet de Noizel, *Scène de combat*, Gravure, 16,2 x 24 m. signée, Maler de Noiziel, garde Marine, 1695, Collection particulière.

© Magali Théron.

Ill. 2 : Pierre *Puget Académie d'homme assis*, sanguine. 0, 49 x 0, 39 m
Musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. D.49.

© Musée des Beaux-Arts de Marseille.

Ill. 3 : Gaspard Doumet, *Lion pour modèle de poulaine*, dessin à la sanguine, 0,50 x 0,38 m.

© Musée des Beaux-Arts de Toulon.

Ill. 4 : Félix Zacharie Doumet, *Figure d'étude ou d'Académie* , dessin à la sanguine, 0,50 x 0, 38 m.

© Musée des Beaux-Arts de Toulon.

Ill. 5 : Raymond La Fage, *Jean-Baptiste de la Rose, peintre de Marine et les peintres d'Aix*, gravure sur cuivre, 22,5 x 31 cm. Galerie Laurencin, Lyon.

© Galerie Laurencin, Lyon.