

Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l’Ancien régime

Maël Tauziède-Espariat

► **To cite this version:**

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. Transversales, Université de Bourgogne, 2016, Dominants et dominés au travail, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dominants_domines/Mael_Tauziede_Espariat.html. hal-02059093

HAL Id: hal-02059093

<https://hal-univ-bourgogne.archives-ouvertes.fr/hal-02059093>

Submitted on 11 Dec 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.

Talent versus argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien régime

Maël Tauziède-Espariat

RÉSUMÉ

Un peu plus d'un siècle après la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), des artistes restés au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris engagent un procès pour dénoncer la domination exercée par les artisans au sein de cette institution (1765-1767). Bien que le rôle joué par les artistes soit valorisé par le développement d'une structure hybride connue sous l'appellation de Communauté et Académie parisienne de Saint-Luc, ils accèdent rarement à sa direction et les délibérations sont généralement dépourvues de considérations sur les beaux-arts. Les arguments publiés à l'occasion du procès légitiment le rapport de domination des artisans en raison de leur argent tandis que ceux des artistes défendent des prétentions fondées sur leur talent. Le conflit est réglé en interne, mais il aura pour conséquence un bouleversement du champ artistique parisien à la fin du XVIII^e siècle.

SOMMAIRE

I. Introduction

II. Faits occasionnant une situation de domination

- 1) *Topos historique : une structure hybride*
- 2) *La gestion de la Communauté et Académie de Saint-Luc au XVIII^e siècle*

III. Théorisation du rapport de domination

- 1) *Le sens artistique : le talent*
- 2) *Le sens des affaires : l'argent*

IV. Les conséquences du conflit entre les artistes et les artisans

- 1) *L'ambition politique du marquis de Paulmy*
- 2) *La liberté des arts*

V. Conclusion

TEXTE

I Introduction

Entre le Moyen Âge et la Révolution française, le travail des Parisiens est organisé au sein de communautés de métiers. Dans le domaine artistique, la fabrication et la commercialisation des objets sont réglementées par la *Communauté des maîtres peintres et sculpteurs*^[1]. L'étude de cette institution est essentielle pour la compréhension de l'histoire sociale de l'art sous l'Ancien régime à Paris. Outre son ancienneté et son assise juridique, le contrôle exercé sur la production et la diffusion des images, ainsi que l'étendue de son recrutement assurent à la Communauté des peintres et sculpteurs un rôle prédominant dans le champ artistique. La variété et le nombre des maîtres (plus de mille deux cents en 1764^[2], auxquels se rattachent des compagnons et des apprentis), la notoriété de certains d'entre eux (Simon Vouet, Jean-Baptiste-Siméon Chardin ou encore Élisabeth Vigée Le Brun) et les revenus perçus assurent le succès de l'institution. Pour autant, l'hétérogénéité du recrutement occasionne une opposition au sein de la structure de travail entre deux groupes de maîtres. La volonté de dominer l'autre se manifeste d'abord au milieu du XVII^e siècle, puis un siècle plus tard, et se fonde à chaque fois sur le même discours.

En effet, un discours induisant que tous les maîtres peintres et sculpteurs ne sont pas égaux vient ébranler la vieille institution parisienne au XVII^e siècle. Il s'agit de la théorie des arts libéraux et des arts mécaniques, selon laquelle les intellectuels exercent une activité libérale tandis que les manuels pratiquent une activité mécanique. Ce raisonnement a un impact sur le statut social des individus et devient notamment problématique pour ceux, comme les artistes, qui utilisent la « tête » pour conceptualiser des formes et la « main » pour les façonner. Dans les sources anciennes, le terme de « dessein » témoigne de cette ambivalence puisqu'il qualifie à la fois la forme pensée et la forme tracée (dessinée).

Depuis la Renaissance, les artistes ne se considèrent plus simplement comme des artisans. En 1648, un petit groupe d'artistes soutenus par des amateurs demandent la reconnaissance de la part intellectuelle de leur travail afin que celui-ci soit reconnu parmi les arts libéraux : ils obtiennent alors la fondation d'une Académie royale de peinture et de sculpture^[3]. Certains, comme Charles Le Brun, entrent alors à l'Académie royale tandis que d'autres, comme son adversaire Pierre Mignard, restent au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs avec des artisans et des marchands. Soutenue par la monarchie, l'Académie royale développe des activités libérales telles que l'enseignement du dessin d'après le modèle vivant, des discours sur l'art et des expositions publiques d'œuvres d'art. Dès lors, la Communauté veille exclusivement à la gestion et à la police du métier.

Cette division scinde le champ artistique parisien de l'Ancien régime autour de deux pôles. Les artistes les plus réputés entrent à l'Académie royale ; les autres sont tenus par la législation d'intégrer la Communauté des peintres et sculpteurs, se mêlant ainsi à des artisans de toutes sortes (peintres décorateurs ou en bâtiment, sculpteurs sur bois, stucateurs, marbriers, ornemanistes, doreurs, dessinateurs sur tissu, coloristes de gravures, vernisseurs ou encore marchands de tableaux). Un détracteur de la Communauté écrit qu'elle est « une fourmillère de peintres et de sculpteurs méprisables [...] à un écu^[4] ».

Plus d'un siècle après Charles Le Brun, entre 1765 et 1767, un petit groupe d'artistes entame un procès pour échapper à la domination des autres membres de la Communauté, dont le fonctionnement entraverait le développement de leur génie : « la contrainte porte le découragement dans les cœurs, avilit l'âme et dégrade [les] arts^[5] ». En d'autres termes, la soumission des artistes au sein de la Communauté nuirait au progrès des beaux-arts. Ceux-ci sollicitent le droit d'exercer leur art sans contrainte, ou tout au moins le droit de déterminer eux-mêmes les règles auxquelles ils souhaitent s'astreindre. Dans ce but, ils montrent combien leur sens artistique – c'est-à-dire le talent – est inconciliable avec le sens des affaires – autrement dit l'argent – des autres membres de la Communauté. Comment se matérialise le rapport de domination des artisans sur les artistes ? Comment sont pensés les processus de domination par les uns et comment sont-ils renégociés par les autres ? Comment ces rapports de domination sont-ils utilisés par les autres acteurs du champ artistique ?

Marginalisée par la création d'un autre lieu où s'affirme l'artiste à partir de 1648, la Communauté manifeste son existence en provoquant occasionnellement l'Académie royale : le manque d'intérêt, et peut-être le rejet du pouvoir royal, expliquent que ses archives n'aient pas été conservées au moment de sa suppression en 1776. En raison de cette lacune documentaire, l'historiographie n'a accordé à la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris qu'une place mineure. De plus, l'historiographie de l'Académie royale de peinture et de sculpture a occupé ce vide documentaire en produisant un discours négatif à l'égard de la Communauté. Grâce à des ressources financières beaucoup plus importantes, il semblerait pourtant que cette dernière ait obtenu davantage de succès que sa rivale dans l'enseignement de l'anatomie ou encore dans la conduite de ses affaires et de ses (nombreux) procès. En conséquence, les volumineux factums échangés par les artistes et les artisans ou marchands au cours des années 1760 sont une précieuse source endogène pour recomposer une partie de l'histoire de la Communauté parisienne^[6]. D'autant plus que les rédacteurs de ces documents judiciaires manifestent un certain intérêt pour ce qui a trait à l'art. L'avocat des artistes, Oudet, se réfère précisément à des théoriciens ayant écrit des ouvrages sur les beaux-arts^[7] et il semblerait qu'il se soit aussi fait portraiturer par Joseph-Siffrein Duplessis lorsque celui était membre de l'Académie de Saint-Luc^[8]. Le défenseur de la partie adverse, le procureur Moreau, est un amateur au sein de cette institution^[9].

Outre l'ouvrage fondamental de J. Guiffrey^[10] qui relate certains enjeux généraux de ces « dissensions intestines », K. Scott^[11] et C. Guichard^[12] ont recouru à l'étude des factums pour analyser le contexte institutionnel parisien et la libéralisation du statut de l'artiste dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il convient à présent d'examiner ces mémoires judiciaires, en les confrontant aux autres sources disponibles, afin de comprendre comment des rapports internes de domination à la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris ont bouleversé l'intégralité du système artistique français au XVIII^e siècle.

II Faits occasionnant une situation de domination

L'ancienne Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris réunit initialement tous les créateurs d'images de la capitale. La fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture au milieu du XVII^e siècle entérine une différence de statut entre l'artisan et l'artiste, et la prive d'une partie de ces derniers.

1) Topos historique : une structure hybride

Jalouse du prestige de la nouvelle institution royale, l'ancienne Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris se transforme en une structure hybride composée d'artistes et d'artisans : en cherchant à se valoriser, la Communauté réunit deux groupes dont les statuts différents induisent un rapport de domination.

a) L'enjeu académique

Avec la fondation de l'Académie royale en 1648, le système académique devient un enjeu de pouvoir dans le domaine des arts. Afin de conserver une place significative dans le champ artistique, la Communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris s'efforce d'incorporer des artistes capables d'enseigner le dessin à partir d'un modèle vivant. À travers plusieurs manœuvres, la Communauté tente de se donner une dimension académique, mais le monopole octroyé à l'Académie royale au milieu du siècle est clairement réaffirmé en 1663^[13]. Après cette date, la Communauté est confrontée à un dilemme : elle est tenue de recruter des peintres et des sculpteurs de qualité^[14], mais elle est privée d'une structure académique propre à satisfaire les ambitions professionnelles de ceux-ci. On observe alors une migration des maîtres réputés vers l'Académie royale, comme en témoignent les exemples notables du sculpteur Martin Desjardins en 1671^[15] ou du peintre Louis de Boullogne en 1681^[16]. En dépit de ce contexte défavorable à la conservation des artistes, la Communauté s'enrichit fortement dans la seconde moitié du XVII^e siècle, notamment grâce à l'intégration d'artisans et de marchands. Profitant des difficultés financières de la monarchie, elle négocie et obtient en 1705 la réouverture d'une académie de dessin réservée aux maîtres et à leurs commensaux^[17].

b) Académisation de la Communauté

Cet établissement privé répond imparfaitement aux prétentions artistiques de la Communauté et, en son sein, au souci de distinction souhaité par certains maîtres plus talentueux que les autres. Dès 1706, la Communauté adopte la titulature honorifique d'Académie de Saint-Luc^[18] et se dote progressivement d'une structure à même d'attirer, de former et de retenir des artistes. Profitant de l'attentisme de l'administration royale, la Communauté ouvre tout d'abord les portes de son école de dessin au public. Invoquant ensuite le coût de cette école publique dont elle finance seule les exercices, elle obtient diverses exemptions fiscales. Si elle demeure une corporation, l'acquisition d'un statut juridique qui la soulage des impôts ordinairement payés par les autres communautés de métier donne lieu à une validation indirecte de sa dimension académique et brouille la frontière établie par l'Académie royale entre la sphère de l'art et celle de l'artisanat^[19]. En pourparlers depuis le début du siècle pour refondre leurs « Statuts » du début du XVII^e siècle, les maîtres obtiennent de nouveaux « Statuts » en 1738^[20]. Cette longue procédure homologue l'apparition d'une institution hybride, à la fois corporative et académique, fondée sur l'utilité sociale d'un groupe d'artistes.

La création de l'École royale gratuite de dessin en 1766 met fin à un quasi-monopole de l'Académie de Saint-Luc qui forme jusque-là les artisans et les ouvriers aux rudiments du dessin dans Paris, capitale européenne des arts décoratifs^[21]. Il est possible que l'administration royale soutienne cette nouvelle école afin de ruiner l'Académie de Saint-

Luc. Dans tous les cas, cet événement correspond au moment où les artistes intentent un procès aux autres membres de la Communauté. Il apparaît alors que cet intérêt de l'État pour l'enseignement du dessin ait encouragé les artistes de Saint-Luc à revendiquer un rôle plus important au sein de leur institution (d'autant qu'ils enseignent bénévolement).

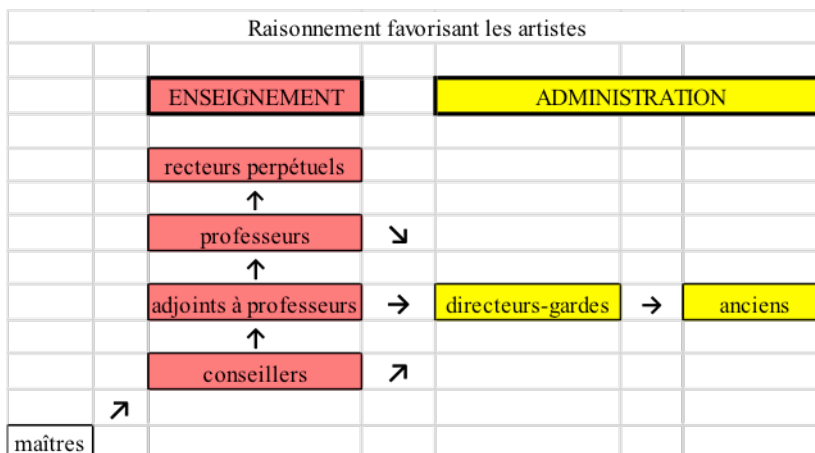
2) La gestion de la Communauté et Académie de Saint-Luc au XVIII^e siècle

Cette ambition aurait pu se concrétiser grâce aux « Statuts » de 1738, mais la pratique corporatiste n'a pas permis aux artistes de prendre en mains la direction de la Communauté et Académie de Saint-Luc.

a) Une direction sans artistes

Les mémoires judiciaires des années 1760 révèlent que les « Statuts » de 1738 manquent de précisions concernant l'accès à la direction de la Communauté et qu'ils sont susceptibles de deux interprétations. L'élection à la fonction de directeur-garde confère prestige, argent et mainmise politique sur la structure de travail. Pour chacun des deux groupes présents au sein de la Communauté, l'interprétation des conditions d'accès à cette fonction est donc décisive pour la défense de ses intérêts.

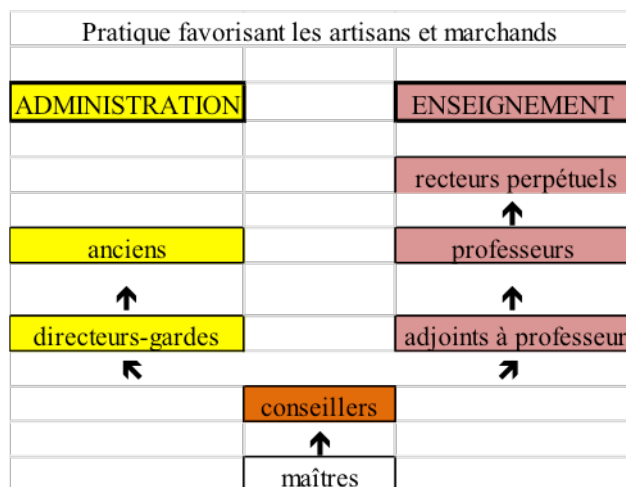
Les « Statuts » de 1738 ont été rédigés au cours de l'académisation de la Communauté : dans un système de valeurs qui favorise le progrès des arts et l'enseignement du dessin, l'esprit du texte serait de mettre en avant l'artiste au détriment de l'artisan ou du marchand. Selon cette hypothèse, seul un artiste est apte à enseigner le dessin académique, et seul un enseignant peut devenir administrateur de la Communauté et Académie de Saint-Luc. Ainsi, l'article XX des « Statuts » de 1738 hiérarchise les fonctions d'après le modèle de l'Académie royale de peinture et de sculpture : les maîtres dont la compétence académique est avérée peuvent être élus aux fonctions pédagogiques de conseiller, ensuite d'adjoint à professeur, puis de professeur. La qualité d'enseignant leur permet enfin de parvenir aux fonctions administratives de directeur-garde, puis d'ancien (**schéma ci-dessous**).



Cette progression hiérarchique n'est pas respectée au sein de la Communauté et Académie de Saint-Luc. À la différence de l'Académie royale où des écarts avec le règlement ont pu entraîner des rivalités personnelles, l'adaptation des « Statuts » engendre ici un conflit entre deux groupes socio-professionnels. Selon le groupe des artisans et des marchands, si

les « Statuts » rattachent effectivement la fonction de conseiller au corps des enseignants, elle n'est pas liée à une mission académique spécifique. Ainsi, le conseiller n'aurait pas à enseigner le dessin (contrairement à l'adjoint, au professeur ou au recteur perpétuel dont les missions sont clairement établies par les « Statuts »). Comme l'indique le schéma ci-dessous, les artisans et les marchands qui ne savent pas dessiner peuvent devenir conseillers et, de là, accéder à la direction administrative de la Communauté. Quoique l'enjeu soit différent, il convient de relever qu'un certain flou entoure également le titre de conseiller à l'Académie royale de peinture et de sculpture^[22].

La pratique a favorisé le second schéma – celui qui avantage les artisans et les marchands – aux dépens du premier. Sur les soixante-dix directeurs-gardes en charge entre 1730 et 1765, soixante-huit ont été élus parmi les conseillers et seulement deux parmi les adjoints à professeur^[23]. En d'autres termes, la Communauté est dirigée à deux reprises par un artiste (enseignant) et encore celui-ci est-il minoritaire puisqu'il doit partager le pouvoir directionnel avec trois artisans ou marchands. Cette éviction s'explique par le fait que la Communauté ne comprend que 15 % d'artistes^[24] : lors des élections, la majorité d'artisans et de marchands se réserve les charges de conseiller et de directeur.



Le système de cooptation académique est ici détruit par l'hybridité de la Communauté au profit d'une représentativité démocratique. Outre l'absence de pouvoir politique, la domination des artisans suscite la contestation des artistes parce qu'elle ne correspond pas au système de valeurs intellectuelles défendu par la société et incarné par l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Dans ce contexte, la minorité d'artistes a peu de chance de faire élire ses représentants parmi les administrateurs de la Communauté. Ils sont tenus à l'écart de la direction, et donc de la prise des décisions.

b) Des délibérations sans art

Après deux années de charge, le directorat conduit automatiquement à une sorte d'honorariat (les « anciens » directeurs-gardes) : il s'agit de la seule fonction viagère de la Communauté et Académie de Saint-Luc. Les sources primaires font état de quarante à cinquante « anciens » suivant les périodes. Étant donné que le directorat est généralement

occupé par des artisans et des marchands, le vote des « anciens » favorise ce groupe aux dépens des artistes.

Partisans des artistes	Intermédiaires	Partisans des artisans et marchands
3 professeurs	3 conseillers	45 anciens (en 1766)
3 adjoints à professeur	1 conseiller vétérân	4 directeurs-gardes
1 professeur vétérân		28 maîtres modernes
1 adjoint vétérân		
total: 8	total: 4	total: 77

Sources : articles XXII « Statuts » de 1738 ; AN, AD/VIII/1 n° 12, *factum des directeurs-gardes de la Communauté* (1766), p. 56 et suiv. + n° 1, *factum des officiers de l'Académie* (1766), p. 16, 44, 47.

Le schéma ci-dessus offre une illustration des forces en présence dans les délibérations en 1766. Il apparaît que le groupe des artistes a huit voix (bleu) alors que celui des artisans et des marchands en a soixante-dix-sept (vert) ; les voix des conseillers qui se répartissent probablement entre les deux groupes précédents ne permettent pas, loin s'en faut, aux artistes de peser dans la prise de décision. Ainsi, la Communauté et Académie de Saint-Luc, qui se veut un pôle artistique dans le Paris des Lumières, n'est pas administrée par des artistes mais par des individus qui seraient incapables de « s'entretenir dans les assemblées sur le fait et raisonnement de la peinture et sculpture, [d'] en approfondir et résoudre les difficultés, [de] communiquer [leurs] découvertes, [et leurs] talents sur ces beaux arts^[25] ».

La soumission des artistes a pour conséquence de limiter l'offre culturelle de la Communauté et Académie de Saint-Luc auprès du public parisien. Ainsi, les expositions de peinture sont irrégulières^[26] ; quant aux conférences sur les arts, elles n'ont laissé aucune trace, ce qui suggère qu'elles n'ont pas été organisées ou bien seulement auprès d'un public restreint.

Un siècle après le coup de force du groupe réunit autour de Charles Le Brun, des artistes comme le sculpteur franc-comtois Claude-François Attiret entament un procès contre les autres membres de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris parce qu'ils « ne s'accoutument point à l'esclavage et au joug que des artisans leur imposent^[27] ». Les factums échangés par les parties illustrent la façon dont le rapport de domination est perçu d'une part et comment il pourrait être rééquilibré d'autre part.

III Théorisation du rapport de domination

Le rapport de force favorise l'accession systématique au directorat des artisans et des marchands ; de là, ils deviennent « anciens » et contrôlent ainsi toutes les délibérations de la Communauté. Se fondant sur l'article XXIII des « Statuts » de 1738 qui prévoit que les directeurs doivent être « pris parmi les plus capables », les artistes suscitent un débat autour de la notion de « capacité ». En jouant sur la dialectique talent *versus* argent, ils cherchent à prouver que les artisans violent les « Statuts » : la capacité visée par cet article ne relèverait plus d'un sens des affaires mais d'un sens artistique.

1) *Le sens artistique : le talent*

Le dépouillement des factums échangés dans les années 1760 fait apparaître deux types de capacités – technique et intellectuelle – derrière la notion de « talent ».

a) *La capacité technique*

Sans les désigner précisément, le discours des artistes s'appuie sur l'article XIII des « Statuts » adoptés par l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1663^[28] et sur la hiérarchie des genres établie par André Félibien en 1668^[29]. Les artistes y recourent pour hiérarchiser les différents membres de la Communauté et Académie de Saint-Luc à partir d'un argumentaire traditionnel qui les privilégie :

« Le talent, l'art de la peinture et de la sculpture, se divise en deux classes, ou deux sortes d'artistes.

La première est composée de ceux qui font profession de la peinture dans toute son étendue et des sculpteurs. Les peintres de cette classe sont principalement les peintres d'histoire. Lorsqu'on dit sculpteurs, on ne parle ni des marbriers, ni des sculpteurs en bois, appelés à Rome *intaliatores*, ils ne sont que d'habiles menuisiers ; mais on parle de ceux qui font des statues en marbre ou en pierre, et que les Romains appellent, ainsi que nous, *sculptores*.

La seconde classe est pour les peintres qui n'excellent que dans quelque partie de leur art, comme à faire des portraits, des paysages, etc. Les artistes de cette classe sont nommés peintres de genre^[30] ».

Selon cet extrait, les peintres d'histoire et les statuaires appartiendraient à la *première classe*, tandis que les peintres pratiquant les autres genres relèveraient de la *seconde classe* : ce schéma correspond en fait à la distinction entre les genres majeurs et les genres mineurs qui conditionne en principe l'évolution de la carrière des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Les charges de recteur perpétuel, de directeur-garde et de professeur seraient réservées aux membres de la *première classe* et celles d'adjoint à professeur et de conseiller à ceux de la *seconde classe*. À noter cependant que l'Académie royale a pu prendre en compte d'autres critères que celui du genre dans lequel un artiste a été reçu pour favoriser son accès aux plus hautes fonctions^[31]. En raison de son recrutement plus médiocre, la Communauté et Académie de Saint-Luc fait preuve d'une souplesse plus importante encore pour remplir sa première classe. Ainsi, dans la dernière liste connue avant l'éclatement du conflit^[32], le corps des douze professeurs (six peintres et six sculpteurs) comprend plusieurs peintres d'histoire qui s'adonnent aussi à des genres mineurs (Pierre-Louis Dumesnil, Charles Eisen, Louis-Dominique Soldini) et même un portraitiste (Jean-Baptiste Lefèvre)^[33]. Cela trahit le fait que le groupe des artistes invoque moins les textes fondateurs de 1663 et 1668 pour défendre leur capacité technique et intellectuelle effective – une « hiérarchie des capacités » conditionnée à celle des objets représentés^[34] – que pour revendiquer une parenté avec l'Académie royale et exclure ainsi de la direction de la Communauté et Académie de Saint-Luc tout ce qui n'est pas académique :

« Le mot artisan n'est point dit pour mépriser les maîtres qui ne sont point académiciens! Ce mot, dans sa véritable signification, ne désigne que l'ouvrier qui est au-dessous de l'artiste, par exemple au-dessous du sculpteur et du peintre de la première et de la seconde classe^[35] ».

Le critère de la capacité technique organise une hiérarchie tripartite dans laquelle les artistes, quoique minoritaires, auraient un accès privilégié au pouvoir. Ainsi, la Communauté et Académie de Saint-Luc devrait être dirigée par les artistes qui savent « *peindre ou sculpter la figure*^[36] » ou bien, en d'autres termes, qui maîtrisent les genres les plus élevés de la hiérarchie définie par Félibien.

Dans leur réponse, les artisans ou marchands estiment que les hommes de talent attendus à la tête de la Communauté et Académie de Saint-Luc ne sauraient être des statuaires ou des peintres d'histoire, voire de genre. En effet, l'Académie royale ayant déjà vocation à réunir les artistes les plus talentueux, ceux qui ne sont pas académiciens sont suspectés de médiocrité. Au contraire, l'artisanat français n'a pas encore d'institution pour distinguer les meilleurs de ses membres. En opposant d'« excellens ornemanistes » tels que Gilles-Paul Cauvet, Pierre-Edme Babel ou Jean-Baptiste Boiston à des « figuristes médiocres »^[37], le discours renverse la valeur accordée à la notion de talent et donc la hiérarchie entre les artisans et les artistes au sein de la Communauté : le figuriste-démiurge (promu par la hiérarchie des genres) est éliminé au profit d'un savoir-faire *stricto sensu*. Ce discours remplace le savoir académique par la notion, mécanique, de savoir-faire.

Selon les artistes, l'appréciation de la capacité technique est proportionnelle à la quantité des savoirs théoriques et pratiques intégrés par un individu ; d'après leurs rivaux, celle-ci dépend davantage de la qualité du travail que de l'étendue des savoirs. Afin de défendre leur légitimité, les artistes prolongent ce raisonnement sur le plan intellectuel.

b) La capacité intellectuelle

Les factums des artistes placent le débat sur le plan du rayonnement culturel de la Communauté et Académie de Saint-Luc dans le territoire parisien et dans le champ artistique. Sans préciser le degré du savoir ou de l'imagination mis en œuvre collectivement, ils rappellent que la capacité intellectuelle des artistes garantit l'utilité sociale de l'institution (enseignement académique, production de discours et d'œuvres d'art). Si cette utilité sociale est reconnue publiquement par des exemptions fiscales^[38], elle est aussi décriée. Dans les années 1760, un adversaire constate ironiquement que les maîtres « ont obtenu que l'industrie, taxe payée par tous les métiers, serviroit à l'entretien de leur école... le bel employ d'une telle taxe, vu les fruits^[39] ! ». À l'inverse, d'autres ont pu regretter ensuite « l'anéantissement d'une école où se formèrent autrefois ces artistes fameux, l'honneur et l'élite des artistes françois [...], où le jeune artiste puisoit des lumières » et « l'extinction des moyens qui annonçoient leurs talents^[40] ». Les archives sont trop discrètes sur les pratiques intellectuelles des artistes : il est difficile d'apprécier leurs capacités sur ce point, variable d'un cas à l'autre, ni même les bienfaits de leur action collective comme en témoignent ces deux opinions discordantes.

Dans le domaine des représentations, les factums décrivent l'artiste comme un intellectuel désireux d'augmenter le progrès des arts, voire un « génie supérieur^[41] », et l'opposent à

des artisans qui seraient des « maîtres ignorants » dont « quelques uns ne savent point écrire, peut-être même pas lire^[42] ». La suspicion d'illettrisme des artisans les rendrait alors incapables d'assurer le rayonnement culturel de l'institution dont ils ont été élus chefs. Cette opposition entre l'artiste intellectuel et l'artisan illettré trahit la pénétration de la théorie des arts libéraux et des arts mécaniques dans la culture du XVIII^e siècle. En dénonçant « la vanité ridicule » des artistes dont « la modestie n'est pas [la] vertu dominante », ou encore l'« excès d'amour propre qui les enivre »^[43], la partie adverse confirme d'ailleurs de façon peu subtile que les artistes s'estiment en droit d'exprimer leur supériorité dans un système qui reconnaît leur talent.

Alors que les artistes sont présentés comme les garants du rayonnement extérieur de l'institution, les artisans appuient leur droit de gouvernance sur leur capacité à assurer le fonctionnement interne – administratif et financier – de la Communauté.

2) Le sens des affaires : l'argent

Les artisans et les marchands sont des brasseurs d'affaires. Les plus importants d'entre eux maîtrisent parfaitement les rouages administratifs, économiques et juridiques des métiers parisiens et se trouvent à la tête de véritables fortunes.

a) La capacité financière

Dans le système corporatiste, les aspirants à la charge de directeur sont contraints par le règlement de déboursier une importante somme d'argent pour rémunérer les maîtres appelés à voter. Sachant par exemple qu'il y a quatre-vingt-onze électeurs en 1766 et que le jeton de présence vaut 38 sols, les deux nouveaux directeurs ont dû déboursier plus de 4 500 livres. La comparaison avec les 275 livres qui constituent le salaire moyen annuel d'un manœuvre au XVIII^e siècle^[44] donne une idée de la capacité financière nécessaire pour briguer la direction de la Communauté et Académie de Saint-Luc. De plus, les aspirants au directorat doivent consigner la somme de 7 000 livres pour prouver qu'ils sont solvables car les chefs de la Communauté avancent parfois des dépenses avant de se rembourser en prélevant des droits d'entrée et des amendes.

Il apparaît ainsi que l'accession au directorat est réservée aux maîtres ayant près de 10 000 livres à leur disposition ! Dans les factums les artistes indiquent que les plus habiles d'entre eux sont ordinairement infortunés^[45]. Cette pauvreté relative résulterait de la longueur de leur formation^[46] et de l'application que nécessite leur activité artistique^[47]. Au contraire, les archives notariales de Paris indiquent que les administrateurs de la Communauté sont à la tête d'entreprises prospères. Ces entrepreneurs justifient d'ailleurs leur prépondérance au sein de la Communauté en raison de leur capacité financière à embaucher des artistes pour travailler sur leurs chantiers. Ainsi, les artistes sont soumis au pouvoir économique des entrepreneurs lors de leur travail, et à leur pouvoir politique au sein de la Communauté.

La soumission des artistes serait alors justifiée par le fait qu'ils ne sont pas assez riches pour assurer le fonctionnement de la corporation. Cet argument n'est pas dénué de fondement car les deux « artistes » élus au directorat complètent effectivement leurs revenus avec une activité d'ornemaniste (Dominique Pineau) ou de commerce de tableaux (Nicolas-François-Jacques Boileau)^[48].

b) La capacité de gouvernance

Compte tenu de leur expérience à la tête d'entreprises, les artisans ou marchands considèrent qu'ils détiennent une « intelligence supérieure » pour gérer les affaires judiciaires, la police et la trésorerie d'un organisme, ce qui les rendrait particulièrement capables de diriger la Communauté^[49].

Chaque année, deux nouveaux directeurs-gardes sont élus (article XIX) : ils s'exercent à la gestion communautaire en administrant uniquement la confrérie de Saint-Luc. Avec une comptabilité distincte, ils s'emploient à recouvrir l'argent nécessaire à l'entretien et à la décoration de la chapelle, à l'organisation de cérémonies et du service divin (article XXIV). Ce n'est qu'au cours de la seconde année du mandat qu'ils prennent la direction administrative de toute la Communauté. Ils assurent alors le fonctionnement de la Communauté dans son ensemble (réception des maîtres, délivrance des brevets d'apprentissage, participation aux délibérations) avec l'aide d'un secrétaire et de clercs qui tiennent les registres et font l'activité quotidienne du bureau de la Communauté. De plus, ils sont chargés de faire respecter les règlements par les maîtres peintres ou sculpteurs et leurs employés, ainsi que par les tiers qui fabriquent ou vendent des œuvres d'art, tout en tenant compte de régimes dérogatoires, notamment vis-à-vis de l'Académie royale (articles VII et suivants). Dans ce but, les directeurs-gardes font des visites régulières chez les individus pour vérifier qu'ils exercent licitement leur métier et que leur production répond à des impératifs de qualité et de décence (articles XXIX et XXXI). Le droit d'ester en justice et celui de mettre des amendes aux contrevenants sont des moyens de pression pour remplir leur tâche administrative.

La fonction de directeur-garde est attractive. Sur le plan symbolique, elle permet à un entrepreneur parisien de prendre la tête de ses pairs, c'est-à-dire de diriger plus d'un millier de maîtres, et trois fois plus de travailleurs en comptant les compagnons et apprentis (aucune entreprise n'a de tels effectifs). De plus, la fonction offre des moyens de coercition judiciaires et pécuniaires intégrés aux rouages politiques de l'Ancien régime. Outre les pots-de-vin, les directeurs-gardes s'enrichissent légalement en touchant une part des droits que reçoit la Communauté (article XXXV), ainsi que le produit des amendes qu'ils distribuent. Les qualités symboliques, politiques et financières de la fonction de directeur-garde, ainsi que sa mobilité (quatre élus chaque année), justifient l'intérêt porté par les maîtres ainsi que les enjeux entourant la capacité de gouvernance.

En forme de bilan, la divergence d'intérêts due à l'hybridité de la Communauté et Académie de Saint-Luc, ainsi que la recherche d'une différenciation statutaire de l'artiste vis-à-vis de l'artisan conduisent à la théorisation d'un rapport de domination fondé sur l'opposition entre talent et argent. Dans les années 1760, les parties au procès défendent chacune une voie (celle du talent ou au contraire de l'argent) afin d'obtenir le contrôle de la structure professionnelle et d'y impulser des orientations politiques particulières. Il est possible de relever quatre types de capacités parmi les arguments invoqués pour éclairer le texte de 1738 au cours de ce procès. La capacité technique prévaut-elle dans une structure réunissant des producteurs d'artéfacts ? La capacité intellectuelle importe-t-elle dès lors que les dimensions pédagogiques et culturelles de l'institution ont été reconnues publiquement ? La capacité financière est-elle déterminante pour gérer les deniers d'une

communauté de métiers ? La capacité administrative est-elle essentielle pour assurer le fonctionnement d'une corporation ? Aucune de ces questions ne l'emporte sur les autres : il est probable que l'article XXIII des « Statuts » de 1738 ait été rédigé de façon assez vague pour permettre aux maîtres d'élire un directeur-garde ayant une capacité reconnue dans le panel présenté précédemment suivant les besoins de la Communauté.

Si les artistes parviennent à convaincre de leur légitimité à la tête de la Communauté et Académie de Saint-Luc, cela conduit définitivement à la reconnaissance de sa forme académique. En d'autres termes, le conflit interne à la Communauté menace le monopole de l'Académie royale de peinture et de sculpture : la politique s'immisce alors dans la revendication des artistes et crée un bouleversement du champ artistique parisien à la fin de l'Ancien régime.

IV Les conséquences du conflit entre les artistes et les artisans

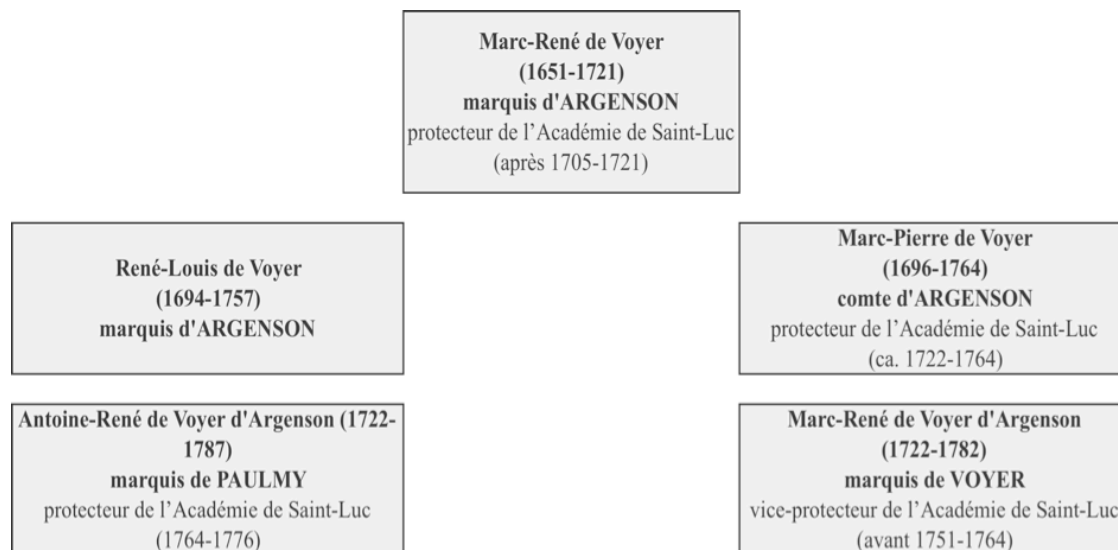
Le marquis de Paulmy, protecteur de l'Académie parisienne de Saint-Luc, exploite la dissension entre les artistes et les artisans pour jouer un rôle politique.

1) L'ambition politique du marquis de Paulmy

Alors que Paulmy souhaite étendre le prestige de la corporation dont il est le chef, il la conduit à son anéantissement.

a) L'Académie parisienne de Saint-Luc et la famille d'Argenson

Au XVIII^e siècle, les membres de la famille d'Argenson occupent *de facto* la fonction de protecteur de la Communauté et Académie de Saint-Luc (**schéma ci-dessous**)^[50].



L'origine de ce lien tient au fait que le marquis d'Argenson et son fils, le comte d'Argenson, ont tous deux occupé la charge de lieutenant général de police. À défaut d'un document officiel, il existe au moins trois raisons expliquant le rapport noué entre le marquis d'Argenson et l'Académie de Saint-Luc. En 1705, l'institution rouvre son école de dessin ; selon ses attributions, le lieutenant général de police de Paris doit veiller à ce que la pose du

modèle ait lieu « à huit clos [sic] et avec toute la descendance possible^[51] ». Or, le magistrat en charge de cette fonction est alors le marquis d'Argenson. En outre, le lieutenant général de police est le « protecteur né des communautés^[52] » et passe donc pour le défenseur légitime de la Communauté des peintres et sculpteurs. Enfin, le fils aîné du premier marquis d'Argenson écrit dans ses *Mémoires* que le lieutenant général de police est même le « protecteur né des sciences et des beaux-arts^[53] ». Après deux générations, la charge de protéger la Communauté et Académie de Saint-Luc est attachée de façon héréditaire à la famille d'Argenson. La relation semble avoir profité à l'institution, qui obtient des privilèges symboliques et des exemptions fiscales par le truchement de son protecteur, ainsi qu'à ce dernier, qui jouit ainsi d'une position analogue à celle du monarque vis-à-vis de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Alors que leur autorité sur la corporation parisienne ne cesse de croître, les Argenson entrent en conflit avec la famille de Madame de Pompadour, qui domine alors les arts. Cette rivalité, qui éclate au moins à trois reprises, révèle les ambitions et les déceptions politiques de la famille d'Argenson. Les hostilités commencent probablement autour de 1753, lorsque le marquis de Voyer est pressenti pour remplacer le marquis de Marigny (frère de Madame de Pompadour) à la direction des Bâtiments du Roi, mais le projet n'aboutit pas^[54]. Candidat déçu au ministère, il voit ensuite son père, secrétaire d'État au département de la Guerre, tomber en disgrâce en 1757 à la demande de Madame de Pompadour. À la mort de son père en 1764, le marquis de Voyer renonce à la fonction de protecteur de l'Académie de Saint-Luc en faveur de son cousin Paulmy. Le conflit entre les artistes et les artisans réapparaît au moment où Voyer cède sa place à Paulmy, après un siècle sans mésentente interne. Il est possible que le marquis de Paulmy ait encouragé les tensions entre les deux groupes^[55], non seulement pour déstabiliser le ministère du marquis de Marigny, mais aussi pour se présenter comme un acteur essentiel du champ artistique.

b) Paulmy et l'exercice d'un rôle politique

En dehors de l'implication personnelle de Paulmy, il est à noter que son avocat, Oudet, est aussi celui des artistes de l'Académie de Saint-Luc. Le projet de Paulmy consiste initialement à séparer la Communauté de l'Académie de Saint-Luc pour dissoudre le rapport de domination entre les artistes et les artisans ou marchands. Ce plan reconnaîtrait à ces deux groupes une légitimité à la tête de leurs institutions respectives, et conforterait Paulmy dans sa position de protecteur d'une seconde académie de peinture et de sculpture dans Paris.

Alors que Paulmy est à Venise, une transaction est homologuée au mois de novembre 1767 afin de mettre un terme au procès intenté en 1765 : les artistes obtiennent l'égalité des voix dans les délibérations nécessitant l'éclairage de leur talent et laissent aux artisans ou marchands la gestion de ce qui a trait à l'argent^[56]. Ainsi, après avoir encouragé les artistes à former une académie, Paulmy accepte un compromis qui préserve le monopole de l'Académie royale de peinture et de sculpture.

Dans un troisième temps, tout en œuvrant pour la reconnaissance de l'Académie de Saint-Luc, Paulmy étudie aussi le projet de rendre la liberté aux arts. S'adressant au marquis de Marigny, Cochin rend compte avec perplexité du comportement de Paulmy, avec qui il vient d'avoir une entrevue :

« Ce qui surtout me paroît difficile à expliquer, c'est qu'en même temps qu'il médite sous le secret un projet pour la destruction totale de la prétendue académie de Saint-Luc, il suit toujours son premier projet de solliciter des lettres-patentes pour ériger en forme académique plus régulière le petit corps d'artistes qu'il trouve à Saint-Luc [...]. Il est vray qu'il a ajouté que, si le second projet pouvoit s'arranger, il abandonnerait le premier, en quelque position qu'il l'eût mis »^[57].

Il apparaît dans la suite de cette lettre que Paulmy va aussi rédiger un plan à l'attention de Cochin afin de lui expliquer comment empêcher les maîtres de s'opposer au projet tendant à la liberté des arts. La confiance de Cochin est très claire : elle fait de Paulmy l'un des instigateurs principaux de la libéralisation des artistes en 1777.

Esprit curieux et administrateur consciencieux, Paulmy s'initie à l'art par le truchement des estampes (il en possède plusieurs milliers). Comme Marigny dans sa jeunesse, il entreprend un voyage en Italie pour compléter ses connaissances en vue de briguer une place d'amateur à l'Académie royale qu'il n'obtiendra jamais^[58]. Le parcours de ce personnage, peut-être plus sensible à la politique de l'art qu'à son esthétique, suscite une interrogation : ses revirements à la tête de l'Académie de Saint-Luc et le dénouement du conflit en faveur de l'administration royale ne sont-ils pas un moyen pour Paulmy de se placer au premier rang des candidats à la succession d'un directeur des Bâtiments du Roi sur le point de démissionner au début des années 1770 ?

2) La liberté des arts

En 1776-1777, la libéralisation de la pratique artistique résout non seulement la perte progressive de son monopole par l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais aussi le conflit entre les artistes et les artisans^[59].

a) La suppression des maîtrises et jurandes (1776)

Au début de l'année 1776, des réformes de Turgot suppriment les maîtrises et jurandes : la Communauté et Académie de Saint-Luc disperse ses collections et ferme ses portes. Les corporations sont rétablies quelques mois plus tard. À cette occasion, l'Édit de confirmation du 23 août 1776 distingue l'exercice libéral de l'art (article II) de son exercice mécanique (article III). La Communauté des maîtres peintres et sculpteurs se maintient ensuite jusqu'à la Révolution française. En revanche, l'Académie de Saint-Luc, qui tente probablement de se relever au même moment, est aussitôt ruinée par la *Déclaration sur la liberté des arts*.

b) La Déclaration sur la liberté des arts (1777)

Le 15 mars 1777, Louis XVI proclame une *Déclaration* établissant la liberté des arts^[60]. Cette proclamation ne réserve aucune place à l'Académie de Saint-Luc. Au contraire, elle affirme la suprématie de l'Académie royale (article IV) qui devient « mère » des académies de province (article VI) et recouvre le monopole de l'enseignement des arts (article VII). Dorénavant, les artistes exercent librement leur profession, c'est-à-dire hors d'une institution, à l'exception des meilleurs d'entre eux qui peuvent solliciter leur réception au sein de l'Académie royale.

V. Conclusion

Depuis le milieu du XVII^e siècle, seuls les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture jouissent d'un statut particulier en tant qu'artistes. Le conflit qui oppose les différents membres de la Communauté et Académie de Saint-Luc permet au processus d'émancipation d'aboutir en 1776-1777 : dès lors, tous les artistes – même ceux établis hors de l'Académie royale – jouissent d'un statut juridique qui leur permet d'exercer librement leur art, c'est-à-dire sans dépendre d'aucune structure corporative.

Cette évolution importante dans la sociologie de l'artiste n'aurait sans doute pas vu le jour sans le procès intenté entre 1765 et 1767 par certains membres de la Communauté et Académie de Saint-Luc contre d'autres maîtres accusés de dominer illégitimement le cadre du travail. De même, le soutien de la famille d'Argenson, en particulier celui du marquis de Paulmy qui a porté cette revendication dans la sphère politique, contribue à la reconnaissance d'un statut universel pour les artistes.

Au-delà de ses aspects juridiques, le procès entre les artistes et les artisans prouve que le statut social n'enferme pas l'individu dans un groupe. Il faut ici souligner la « réalité plurielle^[61] » des mondes de l'art. Comme cela a été indiqué précédemment, les deux « artistes » élus au directorat effectuent par ailleurs des tâches artisanales ou mercantiles^[62]. De la même façon, des artistes comme le sculpteur Bernardin Murat rallient le camp des « artisans » tandis que des artisans se joignent aux revendications des « artistes^[63] ». En conséquence, le rapport de domination institutionnel au sein de la Communauté et Académie de Saint-Luc fait aussi apparaître des enjeux personnels dont l'histoire reste à écrire.

Je remercie le professeur O. Bonfait pour les suggestions enrichissantes qu'il a apportées à cet article et A. Tauziède-Espariat pour ses relectures attentives. Je dédie cet article à mes parents en témoignage d'affection.

NOTES

[1] René de Lespinasse, François Bonardot, *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIII^e siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, Paris, 1879, p.127-130 ; René de Lespinasse, *Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIV^e-XVIII^e siècles. Orfèvrerie, sculpture, mercerie, ouvriers en métaux, bâtiment et ameublement*, tome 2, Paris, 1892, p. 187-223. Voir aussi : Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard.

[2] Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art [désormais BINHA], 12 Res 853 : *Liste générale des noms et surnoms de tous les maîtres peintres-sculpteurs, marbriers, doreurs, étoffeurs et enlumineurs de cette ville et faubourgs de Paris, tant anciens que modernes, et leurs demeures, suivant l'ordre de leur réception par devant M. le procureur du Roi au Châtelet*, Paris, Le Breton, 1764.

[3] Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.

[4] Archives nationales [désormais AN], O/1/1927, dossier XII, *Réponse à l'extrait d'une lettre sur l'École de la maîtrise de Saint-Luc*, sans date (1777 ?).

[5] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12, p. 20.

[6] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12 à 16.

- [7] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, *Mémoire signifié pour les officiers de l'Académie de Saint-Luc, appelants et demandeurs, contre les prétendus directeurs-gardes et maîtres de la Communauté et Académie de Saint-Luc, intimés et défenseurs*, Paris, D'Houry, 1766, p. 37 : mentions de Dufresnoy, l'abbé de Marsy et Watelet.
- [8] Jules Guiffrey, *Livret des expositions de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, 1872 : exposition de 1764, lot 89.
- [9] Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, 2008, p. 55-56.
- [10] Jules Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'Art Français*, 1915, tome 9, 516 p.
- [11] Katie Scott, « Hierarchy, Liberty and Order : Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776) », *Oxford Art Journal*, 1989, vol. XII, n° 2, p. 59-70.
- [12] Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, 2002/3, p. 54-68.
- [13] Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École Française*, Genève, Droz, 2012, p. 22-54.
- [14] Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1880, p. 238-239 et 241 : « Brevet du Roy » du 28 décembre 1654 et « Lettres patentes » de janvier 1655 ; le tout enregistré au Parlement le 23 juin 1655. Il s'agit d'une dispense des lettres de maîtrise dans la Communauté des peintres « pour empêcher que personne n'y puisse estre admis à l'avenir que par la seule capacité et suffisance ».
- [15] Bibliothèque nationale de France [désormais BnF], F-13233 : *Statuts, ordonnances et règlements de la Communauté des maîtres de l'art de peinture et sculpture, graveure et enlumineure de cette ville et fauxbourgs de Paris (...)*, Paris, P. Bouillerot, 1672, dernier cahier du recueil : « Liste générale des noms et surnoms de tous les maistres (...) », p. 5, il avait été reçu à la Maîtrise en 1661.
- [16] BINHA, 12 RES 1503, *Statuts, ordonnances et reglements de la Communauté des maistres és arts de peinture, sculpture, gravure et enluminure de cette ville et fauxbourgs de Paris [...]*, Paris, C. Chesnault, 1682, « Liste des noms et surnoms des maistres, suivant l'ordre de leurs réceptions », p. 62, il avait été reçu à la Maîtrise en 1672.
- [17] Antoine Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 2004, p. 95-96.
- [18] *Mercuré Galant*, mai 1706, numéro 408, p. 319-320 : la « Communauté des arts de peinture et sculpture [est] à present connue sous le titre d'Academie de S[aint] Luc ». Cet hommage au saint patron des peintres rappelle aussi l'expérience menée à Paris dès 1648 par Simon Vouet, ancien « principe dell'Accademia di San Luca » à Rome. L'organisation hybride de l'Académie romaine de Saint-Luc n'est pas sans rappeler celle de l'entité qui se développe alors sous le nom d'Académie de Saint-Luc à Paris.
- [19] Charlotte Guichard, *op. cit.*, 2002, p. 57.
- [20] AN, AD/VIII/1, n° 10, *Mémoire pour les directeurs, corps et communauté de l'Académie de Saint-Luc des arts de peinture, sculpture, gravure, etc., demandeurs et défenseurs, contre Simon Bezançon (...)*, Paris, J.-B. Lamesle, s. d. (ca. 1731-1738), p. 2.
- [21] Ulrich Leben, *L'école royale gratuite de dessin de Paris*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot, 2004.

[22] Antoine Schnapper, « Le portrait à l'Académie au temps de Louis XIV », *XVII^e siècle*, tome XXXV, n° 138, janvier-mars 1983, p. 97-123.

[23] AN (CARAN), AD/VIII/1, n°13, p. 15 et 34.

[24] Estimation réalisée d'après les listes conservées des maîtres peintres et sculpteurs de la Communauté et les placards des officiers de l'Académie de Saint-Luc (1672, 1682, 1697, 1728, 1734, 1764).

[25] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 14, *Réponse pour les officiers (membres réels) de l'Académie de Saint-Luc contre les quarante-sept jures gardes (seulement réputés membres) soi-disant directeurs chefs de la même Académie, au mémoire imprimé et signifié le 12 novembre 1766 sous le nom de l'Académie et Communauté de Saint-Luc, par les jurés-gardes de cette Communauté*, Paris, D'Houry, 1767, p. 116.

[26] Jules Guiffrey, *Livrets des expositions de l'Académie de Saint-Luc à Paris pendant les années 1751, 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774*, Paris, 1872.

[27] AN (CARAN), AD/VIII/1, n°13, p. 12.

[28] *Statuts et réglemens de l'Académie royale de peinture et de sculpture établie par le Roy, faits par l'ordre de sa Majesté et qu'elle veut estre exécutez. Du 24 décembre 1663* (reproduit dans : Ludovic Vitet, *op. cit.*, 1880, p. 265). « Article XIII : Que nulle personne ne sera reçue en ladite charge de professeur qu'il n'ait esté nommé ajoint, et nul ne sera nommé ajoint qu'il n'ait fait connoistre sa capacité en la figure et en l'histoire, soit en peinture ou en sculpture (...) ».

[29] André Félibien, « Préface », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, 1668, p. 14-16.

[30] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 38.

[31] Antoine Schnapper, « Le portrait à l'Académie au temps de Louis XIV », *XVII^e siècle*, tome XXXV, n° 138, janvier-mars 1983, p. 97-123.

[32] BINHA, 12 Res 853 : *Liste générale des noms et surnoms de tous les maistres peintres-sculpteurs, marbriers, doreurs, étoffeurs et enlumineurs de cette ville et faubourgs de Paris, tant anciens que modernes, et leurs demeures, suivant l'ordre de leur réception par devant M. le procureur du Roi au Châtelet*, Paris, Le Breton, 1764.

[33] Parmi ces douze professeurs, dix se manifesteront lors du conflit avec les artisans et les marchands pour défendre les intérêts des « artistes ».

[34] René Démoris, « La Hiérarchie des genres en peinture de Félibien aux Lumières », *Fabula / Les colloques, Littérature et arts à l'âge classique 1 : Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot*, par René Démoris, disponible sur : <http://www.fabula.org/colloques/document613.php>, page consultée le 6 janvier 2016.

[35] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 11.

[36] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 14, p. 116.

[37] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12, *Mémoire pour les directeurs-gardes anciens et actuels, recteurs, corps et communauté des maîtres peintres et sculpteurs de la ville de Paris, sous le titre d'Académie de Saint-Luc, intimes et défenseurs, contre les sieurs Attiret et consors, au nombre de trente-sept, tous maîtres de ladite communauté, appelans et demandeurs*, Paris : C.-E. Chesnault, 1766, p. 45.

- [38] Charlotte Guichard, *op. cit.*, 2002, p.57-58. Voir aussi BnF (Arsenal), Ms. 10295 (lieutenance de police, 7^e bureau Sciences et arts libéraux), pièces non reliées relatives à la « la défunte académie et communauté de St Luc » (première moitié XVIII^e siècle), folios 8-25.
- [39] BINHA, Ms. 1016, Réponse à l'extrait d'une lettre sur l'École de la maîtrise de Saint-Luc, sans date (1777 ?), p. 77 ; copie de AN, O/1/1927/12.
- [40] Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Paris, Veuve Duchesne, 1777, p. 93.
- [41] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 2.
- [42] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 15, *Sommaire signifié pour les officiers (membres réels) de l'Académie de Saint-Luc contre les quarante-sept jures gardes (seulement réputés membres) soi-disant directeurs chefs de la même Académie*, Paris, D'Houry, 1767, p. 3, voir aussi p. 10.
- [43] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12, p. 2, 19 et 20.
- [44] Daniel Roche, *Le peuple de Paris*, Paris, Fayard, 1998, p. 118.
- [45] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 4 et 60.
- [46] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 4.
- [47] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 13, p. 29 : Les directeurs-gardes « s'imaginoient donc qu'un bon tableau, qu'un groupe est fait avec la même célérité, et dans un temps aussi bref que celui nécessaire pour blanchir élégamment [sic] un plafond, noircir avec adresse un jeu de paume, dorer un cadre, enluminer des armoiries. S'ils savaient cette différence, leur proposition [d'organiser une exposition d'œuvre d'art dans un délai très court] étoit une mauvaise plaisanterie, ou bien s'ils avoient envie de ne faire garnir leur salon que des ouvrages de leurs protégés (il y en a quelques uns qui ont du talent), et le surplus avec les ouvrages mécaniques, dont les Gardes sont capables dans leur genre ».
- [48] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12, p. 62.
- [49] BINHA, NUM 8 D 3146, *Nouveaux réglemens accordez aux directeurs, corps et communauté de l'Académie de Saint-Luc, des arts de peinture, sculpture, gravûre, dorure, marbrerie, desseins lavez de coloris sur toutes sortes de papiers, toiles, canevas et autres choses sur lesquelles le pinceau peut et doit employer de la couleur, soit en huile ou en détrempe, dans l'étendue de la ville, fauxbourgs et banlieue de Paris*, Paris, J.-B. Lamesle, 1738, articles 25 et suivants.
- [50] Georges Martin, *Histoire et généalogie de la famille de Voyer de Paulmy d'Argenson*, La Ricamarie, 1997.
- [51] Rappel de l'article III de la Déclaration de 1705, retranscrit dans Jules Guiffrey, *op. cit.*, 1915, appendice C, p. 505.
- [52] Marc Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin (première partie) », *Revue de l'Art français ancien et moderne, troisième série*, Paris, 1903, tome XIX, p. 79, lettre 536, 18 octobre 1766 (Cochin à Marigny).
- [53] Cité dans Marc Chassaing, *La lieutenance générale de police de Paris*, Paris, 1906, p. 122.
- [54] *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, tome VIII, Paris, Edmé-Jacques-Benoît Rathery (éditeur), 1859-1867, p.7 : le 4 mai 1753, « L'on projette de disgracier M. de Vandières [Marigny] et de lui ôter la direction des bâtiments, lui donnant pour successeur M. de Voyer, mon neveu, qui a montré tant de goût pour ces sortes d'arts, et qui en donne un grand échantillon à sa maison d'Asnières ».

[55] Marc Furcy-Raynaud, *op. cit.*, 1903, p. 343, lettre 432, 22 novembre 1764 : Cochin écrit à Marigny que l'ambition académique des *maîtres* « *paroist être l'effet de ce premier zèle qui peut échauffer Mr le marquis de Paulmy, nouvellement élevé à la dignité de protecteur, dignité dont cependant M. de Voyer, qui les connoissoit plus qu'il n'en faisoit semblant, a été charmé de se débarasser* » .

[56] AN, E/1429/A/91, arrêt du Conseil d'État sur requête, en date du 03/11/1767.

[57] Marc Furcy-Raynaud, *op. cit.*, 1903, p. 98-99, lettre 552, 29 décembre 1766.

[58] Membre de l'Académie française (1748), de l'Académie de Besançon (1756), de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, et de l'Académie des Sciences (1764), il n'entre pas à l'Académie royale en dépit des négociations entamées avec Cochin.

[59] Charlotte Guichard, *op. cit.*, 2002, p. 54-68.

[60] AN (CARAN), O/1/1925/A : fonds de la Maison du Roi dans lequel se trouvent différents projets de cette Déclaration, ainsi que la proclamation finale en douze articles.

[61] Olivier Bonfait, « Compte rendu de lecture : Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste ; artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993, 302 p. », *Revue de l'Art*, 1994, vol.103, n° 1, p. 84-85.

[62] AN (CARAN), AD/VIII/1, n° 12, p. 62.

[63] AN (CARAN), MC/ET/CXV/781, minutes Vanin, octobre à décembre 1766 [liasse non reliée] : Dépôt d'un projet de requête par le marquis de Paulmy, contenant un plan de règlement pour fixer l'administration respective des membres de la communauté et des officiers de l'Académie de Saint-Luc et mettre fin aux discussions qui s'élèvent entre eux, en date du 26 novembre 1766. Le document est signé par les partisans des « artistes ».