

Introduction

Émilie BECK SAIELLO

LE PALAIS MANCINI, SIÈGE DE L'ACADÉMIE DE FRANCE À ROME DE 1725 À 1804

■ Le XVIII^e siècle a été pour l'Académie de France à Rome une période à la fois brillante, novatrice et mouvementée¹. Non pas le début de ce siècle, marqué par les difficultés de la France de Louis XIV et les menaces de fermeture de son institution romaine, mais la période qui s'ouvre en 1725 lorsque l'Académie s'installe au palais Mancini. Car la nomination du duc d'Antin en 1708 à la direction des Bâtiments du Roi va heureusement donner un nouvel élan à l'institution romaine. En 1720 il accorde aux architectes le bénéfice du séjour de formation et, quatre ans plus tard, nomme Nicolas Vleughels (1668-1737) à la tête de l'Académie. Ce dernier va prendre à cœur son rôle de directeur des études et d'intendant du palais et jouer en outre un rôle déterminant dans l'ouverture aux pensionnaires des collections privées romaines. « J'auray soin de chercher dans les cabinets, écrit-il à d'Antin le 27 juin 1724, des tableaux qui n'ayent point été coppiez, affin d'envoyer en France quelque chose d'excellent et de nouveau². » Vleughels se met aussi en quête d'une nouvelle situation qui réponde aux exigences de représentation et de sociabilité. Après s'être intéressé un temps à la Villa Farnésine, il signe le 31 mai 1725, avec l'accord du duc d'Antin, le bail de location du palais Mancini, qui sera acheté par Louis XV en 1737. Propriété de la famille Mancini depuis le XVI^e siècle, ce palais possède une situation privilégiée dans la ville de Rome, sur le Corso (l'ancienne via Lata), haut lieu de sociabilité et théâtre principal des festivités romaines. C'est ici que se déroulent chaque année la course des chevaux barbes et les défilés du carnaval. Placé entre la piazza del Popolo et la piazza Venezia, le palais de l'Académie va rester jusqu'à la Révolution l'éloquent témoignage de la magnificence du Roi de France, de la qualité des pensionnaires et de la valeur de leurs œuvres. C'est donc cette brillante période inaugurée par la signature du premier bail du palais en 1725 et close en 1792, que ce colloque a choisi d'étudier sous ses divers aspects.

Ce palais offre alors une distribution, des proportions et un décor parfaitement adaptés à son nouvel usage. Une gravure de Piranèse, réalisée vers 1760,

montre la via del Corso et la façade sur rue du palais Mancini, avec la foule des promeneurs (cf. *ill. 1, p. 60*). Dans la légende qu'il donne à son eau-forte, Piranèse a pris soin d'indiquer l'organisation intérieure du palais. On la retrouve également, avec quelques variations, dans les relevés réalisés peu après l'installation de l'Académie au palais Mancini (cf. *ill. 2, 3 et 4, p. 61-63*) ainsi que dans les plans de Jean-Augustin Renard (1744-1807) de 1776 (cf. *ill. 35 cahier couleur*) et de Joseph Subleyras (1745-1810) de 1787 (cf. *ill. 7, p. 68*). Le rez-de-chaussée, prévu pour recevoir les activités pédagogiques, présente une galerie de moulages destinée à familiariser les élèves avec les modèles académiques de la sculpture ; les deux salles voisines sont réservées à l'étude du modèle vivant, fondement de toute pratique académique. Le premier étage (le *piano nobile*) est destiné au logement du directeur et aux espaces de réception : l'appartement royal est orné de marbres et de copies d'antiques (que copient parfois les pensionnaires). Ces « modèles des plus rares statues et autres vestiges de la magnificence romaine », associés aux tapisseries des Gobelins (parmi lesquelles la somptueuse tapisserie des Indes, offerte par Louis XV, et que les directeurs exposent lors des festivités aux fenêtres du palais) et aux meubles précieux envoyés de Paris, font aussi de l'Académie de France un lieu de représentation du pouvoir royal. « Sans disputer le commandement – écrit d'Antin à Vleughels – je vous charge d'avoir l'œil à la décoration intérieure de notre Académie, et surtout de n'y point admettre de fretin ; si vous avez quelque chose de beau et de bon des études de nos élèves, faites-en parade ; mais le médiocre ne fait que déshonorer un lieu comme celui-là³. » Par conséquent les espaces dévolus aux pensionnaires sont un peu sacrifiés : ceux-ci logent au dernier étage et utilisent les combles comme espace de travail (cf. *ill. 8, p. 69*).

L'Académie de France à Rome va dès lors bénéficier de la sollicitude constante de la Direction des Bâtiments du Roi, dont les commandes reprennent, comme en témoignent les sept cartons de tapisseries de *L'Histoire d'Esther*, exécutés par Jean-François de Troy (1679-1752) pour la manufacture royale des Gobelins. La dotation annuelle de l'Académie atteint en 1750 la somme de 33 000 livres. L'institution forme les peintres et les sculpteurs français du siècle des Lumières, mais s'impose aussi dans le milieu artistique romain par son utilité. En effet, ses classes d'étude d'après le modèle vivant, nu ou drapé, ouvertes aux pensionnaires et à tous les étudiants en art, en font un lieu d'étude et d'apprentissage incontournable. « Il y a (au rez-de-chaussée) – écrit Vleughels dans son *Mémoire sur le palais Mancini* – une très belle salle décorée de colonnes ; comme elle n'est pas fort claire, elle servira pour le modèle l'hiver. Comme il vient des étrangers, en assez grand nombre, qui profitent du modèle que le Roy entretient, il est bien que ce soit dans un endroit qui soit beau⁴. » L'Académie est initialement la seule institution à Rome à dispenser un enseignement public quotidien d'après le modèle vivant.

Le palais Mancini est de fait un endroit extrêmement perméable : lieu de passage, d'échanges, de sociabilité, ouvert sur Rome, Paris et l'Europe. Le contexte culturel du XVIII^e siècle lui est favorable. Bien que la France dispute à la Ville

éternelle la prééminence dans les arts, celle-ci continue d'attirer, surtout après 1730 et la trêve (en 1757) des guerres européennes, un flux croissant de visiteurs : *grand tourists*, diplomates, artistes, antiquaires et marchands, amateurs tels le chancelier Kaunitz ou le prince Youssouпов, voyageurs curieux et éclairés comme le président de Brosses. L'élite européenne a pris conscience de l'intérêt philosophique de se former le goût au contact direct des monuments et des œuvres d'art, et pour elle, l'Académie, ses ateliers et ses collections sont un rendez-vous incontournable. Les directeurs, en effet, ont aussi pour mission de faire rayonner le génie français dans une Europe qui parle la langue de Voltaire et de Diderot. Le palais est donc ouvert aux visiteurs de marque, comme il l'est aussi à tous les jeunes artistes de passage à Rome, tels Joseph Vernet (1714-1789) ou Jacques-Germain Soufflot (1713-1780).

D'excellents directeurs se succèdent pendant cette période. Si Pierre de L'Estache (en 1737-1738) et Noël Hallé (en 1775) ne régissent l'Académie que pendant une courte période, en revanche les autres ont le temps d'imprimer leur marque et de prendre des initiatives. Ce sont tout d'abord Jean-François de Troy (brillant ambassadeur de la culture française à Rome et pédagogue attentif), puis Charles-Joseph Natoire. Le laxisme de ce dernier lui sera souvent reproché, mais il a formé une génération d'artistes talentueux et novateurs. Joseph-Marie Vien (1775-1781) dirige l'institution de 1775 à 1781 et se préoccupe de réformer l'enseignement. Il est l'un des acteurs du retour à l'antique. La responsabilité en incombe ensuite à Jean-Louis François Lagrenée (1781-1787), qui doit contenir la fougue de pensionnaires gagnés par la contestation révolutionnaire. Son successeur François-Guillaume Ménageot (1787-1792) s'efforce de tempérer l'indiscipline qui règne dans son établissement et de prévenir l'hostilité croissante des Romains :

« je n'ai été occupé qu'à tâcher de dissiper et détruire les soupçons que l'on avoit sur cette maison ici – écrit-il le 13 juillet 1791 – qui, depuis quelque temps, causoit beaucoup d'ombrage et me donnoient les plus cruelles inquiétudes [...]. Mais si ceux qui sont les plus intéressés au soutien de cet établissement, les pensionnaires du Roi, ne se persuadent pas que ce n'est ici ni le moment, ni le lieu, de faire éclater leur opinion, quelque effort que je fasse, je ne pourrai plus rien, et nous risquons de perdre ici le plus bel établissement pour les arts auquel nous devons la prééminence de notre École⁵ ».

La déchéance de Louis XVI, le 10 août 1792, ravive l'animosité des Romains. Ménageot laisse la place à Joseph-Benoît Suvée, dont la nomination est suspendue le 21 novembre, l'Académie étant placée « sous la surveillance immédiate de l'agent de France », le plénipotentiaire Hugon de Bassville. Les provocations de ce dernier aboutissent le 13 janvier 1793 à une révolte populaire dans laquelle il trouve la mort. Le palais Mancini est pillé et les pensionnaires se dispersent. Le calme revient après le 9 thermidor an II (27 juillet 1794). Suvée est rétabli dans ses fonctions et permet à l'Académie de conserver une existence institutionnelle. En 1804 le premier Consul, Napoléon Bonaparte, échange le palais Mancini contre la villa Médicis.

Tout au long du XVIII^e siècle, le palais Mancini voit défiler l'élite des artistes français venus parfaire une formation d'une durée de trois ans et parfois plus. Rares, parmi les grands artistes, sont ceux qui n'ont pas séjourné à l'Académie de France à Rome ; on compte néanmoins le peintre Chardin (1699-1779), les architectes Jacques François Blondel (1705-1774) ou Ledoux (1736-1806), le sculpteur Falconet (1716-1791). La première génération des pensionnaires est celle de François Boucher (1703-1770), Louis Joseph Le Lorrain (1715-1759), Pierre Subleyras (1699-1749), Michel-Ange Slodtz (1705-1764), Edme Bouchardon (1698-1762), qui travaillent dans le second quart du siècle, sous les directorats de Vleughels (1725-1737) et de Troy (1738-1751). La seconde celle d'Hubert Robert (1733-1808) (imposé au directeur par Marigny et le comte de Stainville, futur duc de Choiseul), de Charles Louis Clérisseau (1722-1820), de Jean Honoré Fragonard (1732-1806), des architectes Victor Louis (1731-1800) et Charles de Wailly (1730-1798) à l'époque de Natoire (1751-1775). Les élèves côtoient Winckelmann, Anton-Raphaël Mengs et Giovanni Battista Piranèse. Le dynamisme de cette nouvelle génération s'explique en partie par la fondation en juin 1748, à Paris, de l'École royale des élèves protégés, sur une idée de Charles Coypel. Elle accueillait en général pour trois années ramenées à une seule en 1771, les jeunes gens reçus au concours du grand prix de l'Académie. Elle ferma en 1775, après avoir formé plusieurs artistes de renom dont Jean Honoré Fragonard. Une fois parvenus à Rome, les pensionnaires étaient tenus de travailler pour le Roi, en exécutant notamment des copies des œuvres majeures conservées à Rome. Les pensionnaires se sont pliés au règlement et certains d'entre eux même ont gratifié l'Académie d'une œuvre devenue célèbre, comme Houdon avec son *Écorché*. Les contraintes imposées par l'Académie étaient parfois ressenties comme trop lourdes par des élèves déjà très bien formés. Leurs tentatives d'émancipation ne manquèrent pas d'être taxées par Natoire d'insubordination.

C'est sous le long directorat de ce dernier (qui s'achève peu après la mort de Louis XV) que, vers 1750-1760, Winckelmann se fait l'interprète d'une nouvelle esthétique, souvent qualifiée de néoclassique. « Cette révolution cosmopolite place l'Académie de France au centre d'une puissante tension entre renouvellement de l'inspiration et retour à l'ordre disciplinaire⁶. » Le Directeur des Bâtiments du Roi, d'Angiviller, enjoint en 1775 à Noël Hallé d'imposer aux pensionnaires le strict respect des règlements : « le commissaire du Roy – écrit-il – sait que la malheureuse jeunesse est devenue la victime des mœurs modernes, que les élèves [...] se sont laissés entraîner par l'exemple de la petite École de Paris, par la mollesse des derniers directeurs, par le goût de la dissipation et du luxe... En conséquence, il n'y a d'autres moyens de remettre les choses dans l'ordre pour sauver la jeunesse que de remettre en vigueur les règlements négligés ou oubliés, d'en faire de nouveaux suivant le besoin⁷... »

La période voit arriver à Rome une troisième génération de pensionnaires dont font partie Louis Jean Desprez (1753-1804), Jacques Louis David (1748-

1825), Jean Germain Drouais (1763-1788), Anne Louis Girodet (1767-1824), Charles Percier (1764-1838), lesquels travaillent sous les directorats de Vien, Lagrenée l'aîné et Ménageot. Ces jeunes artistes supportent de plus en plus mal les contraintes académiques et manifestent parfois une franche hostilité aux obligations sociales ou religieuses qui leur sont faites. Lagrenée, assez compréhensif, tente de défendre ou d'excuser ses élèves auprès de d'Angiviller qui, pour sa part, est « déterminé à ne pas passer la plus légère faute⁸ » : « On ne commande point aux talents, répond le Directeur au Surintendant, vous le sçavez mieux que moi [...] les arts ont toujours été et seront toujours enfants de la liberté⁹. » Dans les années 1780 les pensionnaires importent dans la cité pontificale les idées des Philosophes, l'esprit réformiste des loges maçonniques, les aspirations libérales ou révolutionnaires des diverses sociétés de pensée de la fin de l'Ancien Régime. La Révolution française, dès 1789, a pour conséquence d'encourager leur contestation et de leur aliéner en retour la population romaine. Dans son article sur les artistes français en Italie pendant la période révolutionnaire, Olivier Michel a résumé avec concision le climat qui règne désormais :

« De 1789 à 1792, rien en apparence ne trouble l'ordre ni la sérénité de l'Académie de France à Rome. Les promotions se renouvellent régulièrement [...]. Ce mouvement d'horloge parfaitement rodé dure jusqu'à l'automne 1792. Le 24 novembre, le cardinal Secrétaire d'État adresse encore au gouverneur de Civitavecchia l'ordre de laisser passer les nouveaux pensionnaires [...]. Entre temps, la machine s'est grippée. François Guillaume Ménageot n'a plus d'argent pour l'entretien des élèves [...]. Les pensionnaires, solidaires de leur directeur, font part respectueusement à l'Académie royale de leur inquiétude devant le naufrage imminent. Les quatorze signataires sont les peintres Gounod, Garnier, Girodet, Meynier, Réattu, Lafitte et Fabre, les sculpteurs Dumont, Gérard, Lemot et Bridan, les architectes Tardieu et Lagardette¹⁰. »

Fin novembre 1792, le poste de directeur de l'Académie de France à Rome est supprimé, à la suite d'une intervention de David à la Convention Nationale. « L'Académie devient alors le point de ralliement de tous les Républicains français et comme telle, elle est la cible désignée du courroux populaire que l'on dit attisé en secret par les artistes romains¹¹. »

On connaît l'épilogue : l'assassinat du plénipotentiaire Hugon de Bassville, en charge de l'Académie, le sac du palais et la dispersion des pensionnaires.

« Bassville qui bravait la foule en arborant sur le Corso la cocarde tricolore, est assassiné le 13 janvier 1793. Dès le 8 janvier, sentant monter l'orage, il avait engagé les élèves, sous prétexte de travail, à rejoindre leurs camarades qui se trouvaient à Naples. Il ne restait plus ce dimanche 13 au Palais Mancini que les artistes qui achevaient de peindre les écussons [les armes de la République qui avaient remplacé les fleurs de lys] : quatre seulement, les plus engagés, Girodet, Lafitte, Mérimée et Péquignot. Dans le tumulte qui suivit l'attaque du palais, ils réussirent à s'enfuir¹². »

Certains pensionnaires, tel Réattu, regagnent la France, d'autres, comme Girodet, se réfugient à Naples, d'autres enfin, comme Meynier et Lafitte, à Florence.

Pendant un temps, les artistes français resteront dispersés en Italie. Et ce n'est qu'en 1796 que le Directoire entreprendra de restaurer le Palais Mancini¹³.

LES ENJEUX D'UN COLLOQUE

■ Passage obligé de la formation de la plupart des grands artistes des XVII^e et XVIII^e siècles, lieu de manifestation de la politique artistique royale et principal foyer de l'excellence française à l'étranger, l'Académie de France à Rome au siècle des Lumières n'a pas pour autant bénéficié, en tant qu'institution, d'une étude d'ensemble depuis près d'un siècle.

Entre 1887 et 1912, Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey avaient publié la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, source inépuisable de renseignements sur l'institution et son fonctionnement, sur la politique menée par les directeurs et les directeurs des Bâtiments du Roi, sur la formation des pensionnaires, et sur leurs rapports avec la vie culturelle romaine et parisienne¹⁴. La monographie d'Henry Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome*, publiée en 1924, qui dressait un tableau complet de l'histoire de l'Académie et de ses directeurs successifs, fait encore référence¹⁵.

Certes, notre connaissance de l'Académie de France à Rome s'est considérablement enrichie grâce aux études consacrées aux artistes pensionnaires, aux différents directeurs¹⁶ et à divers aspects de la vie et du fonctionnement de l'institution. En particulier l'ouvrage d'Olivier Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, publié en 1996, a non seulement permis d'apporter des informations inédites et des éclairages nouveaux sur l'institution, mais lui a aussi rendu la place qui était la sienne au sein de la vie artistique et culturelle romaine et italienne, ce qui en fait un ouvrage incontournable¹⁷. Plusieurs actes de colloques et catalogues d'expositions publiés par l'Académie de France à Rome, ou en collaboration avec elle, ont permis d'approfondir nos connaissances sur telle ou telle période ou aspect de la création, comme *Piranèse et les Français* (1976 et 1978), *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori et l'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles : entre tradition, modernité et création* (2002) ou *Maestà di Roma* (2003) et plus récemment, dans le domaine du discours théorique, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire* (2013)¹⁸. Mais il restait néanmoins une lacune à combler pour documenter l'activité et les échanges au sein du Palais Mancini dans la période 1725-1792. Comme l'a relevé par ailleurs Christophe Henry, « les travaux sur le thème avaient été nombreux, mais leur grande richesse documentaire n'avait d'égale que leur dispersion bibliographique. Une synthèse s'imposait donc¹⁹ ». Ce colloque se devait de renouveler à la fois les connaissances et l'approche du sujet, en faisant appel à des documents négligés et à des informations inédites. Et en posant des problématiques nouvelles et fertiles.

Les limites chronologiques du colloque ont été définies par le choix de son titre « Palazzo Mancini » qui se réfère à la période 1725-1792, pendant laquelle l'Académie a occupé l'un des plus prestigieux palais romains du Corso. Le choix du lieu comme siège de l'institution fut dicté par la volonté d'en faire un des

hauts lieux de sociabilité et de culture de la Rome pontificale, une vitrine de l'art français, et un foyer de rayonnement international. C'est sur cette dimension sociopolitique et culturelle que le colloque a eu pour ambition de mettre l'accent. En outre, comme l'ont montré à différents titres les communications, cette période fut sans doute l'une des plus riches et fertiles de l'histoire de l'Académie. Celle-ci fut le laboratoire du goût français en matière de décor et d'ameublement, mais aussi un lieu de réflexion sur la politique et la pratique artistiques (dont se font écho les règlements et les réformes) ; et enfin un foyer d'innovation marqué par le renouvellement des modèles, l'émergence de nouveaux genres ou encore par l'entrée des artistes sur la scène internationale.

PRÉSENTATION DU VOLUME

■ Le présent ouvrage, qui réunit vingt-deux contributions (soit la quasi-totalité des communications), fait état des avancées de ces dernières années et ouvre de nouvelles pistes de recherche. Trois aspects principaux ont été retenus afin de présenter une analyse aussi complète et transversale que possible de l'histoire et du fonctionnement de l'Académie de France au siècle des Lumières.

Au XVIII^e siècle, en raison du rayonnement en Europe de l'esprit et du goût français, l'Académie de France à Rome est une institution et un foyer d'échanges. Les directeurs y reçoivent la bonne société romaine et européenne et les voyageurs du Grand Tour et nouent des contacts avec les milieux ecclésiastiques, politiques, culturels. Ils font ainsi de l'Académie une vitrine de l'art et du savoir-faire français. L'enseignement qu'on y dispense est une préoccupation constante des directeurs de l'Académie et des Bâtiments du Roi. Particulièrement attentifs, ils n'hésitent pas à l'adapter à l'évolution des pratiques et du goût, et des besoins des artistes. Ce qui ne se fait pas toujours sans réticence ou résistance. Mais comme Rome n'est pas Paris et que la ville et les arts y sont largement ouverts à toutes les influences internationales, artistes et directeurs du Palais Mancini y jouissent d'une plus grande liberté d'action. Si certains sujets ont déjà fait l'objet d'études approfondies, de nombreux aspects restent toutefois à étudier, par l'analyse des données historiques ou par des approches transversales et méthodologiques.

Les actes de ce colloque s'attachent donc en premier lieu, à présenter le palais Mancini au sein d'une géographie française de Rome (le palais dans le contexte architectural et urbanistique romain ; l'Académie et la constellation française de Rome). Ensuite à étudier l'institution et son fonctionnement (la politique des Bâtiments du Roi et sa mise en œuvre par les directeurs du palais Mancini) ; la formation dispensée ; les pensionnaires ; les inflexions de l'enseignement et l'ouverture aux petits genres. Enfin à évaluer le rayonnement européen de l'institution, et à définir les rapports de l'Académie de France à Rome avec les académies des provinces françaises, le milieu artistique romain et le marché, les réseaux de sociabilité et en particulier celui des voyageurs du Grand Tour, et les académies étrangères.

La situation du palais Mancini au sein d'une géographie française de la Rome pontificale tient naturellement une large place dans les présentes contributions.

En premier lieu, le palais et sa position dans le contexte urbain de la via del Corso font l'objet des études de Giada Lepri et Manolo Guerci.

Giada Lepri retrace l'évolution historique de la via del Corso, située sur le tracé de l'antique via Lata, qui subit à partir de la seconde moitié du XV^e siècle d'importantes transformations sur le plan urbanistique et architectural. Ces dernières contribuèrent à en faire l'une des principales artères de la ville et le lieu de résidence privilégié de l'aristocratie et du haut clergé. L'année 1466 est déterminante pour le développement du quartier : Paul II Barbo décide de déplacer les fêtes populaires du Testaccio et les Palio qui se déroulaient sur l'axe Campo dei Fiori-Vatican, vers ce qui allait désormais devenir le « Corso ». De nombreux cardinaux commencent alors à y installer leur résidence et l'on y trouve au XVI^e siècle la famille Mancini. C'est sous Alexandre VII Chigi, que la via del Corso acquiert un lustre particulier, avec l'élargissement de la rue, l'expropriation et la destruction en 1660 de nombreux édifices et la pression exercée sur les propriétaires pour construire des résidences de prestige. À la fin du siècle, la via del Corso est devenue la « più bella strada di Roma » et le « lieu où se promènent les gens de qualité dans leurs carrosses ». Au XVIII^e siècle, le palais Mancini voisine et rivalise ainsi avec le palais Chigi – devenu Odescalchi – et le palais Doria Pamphilj, et devient par sa position et la présence de son grand balcon, l'un des observatoires privilégiés de la vie romaine.

L'intervention de Manolo Guerci porte sur le palais Mancini entre 1725 et 1804. Après les nombreux déménagements auxquels s'est prêtée l'institution depuis sa création, le palais Mancini, situé de manière stratégique sur la via del Corso, semble tout d'abord répondre aussi bien aux besoins de l'Académie qu'aux exigences de représentation de la monarchie française. Du moins jusqu'à ce que celle-ci trouve en 1769 un lieu plus approprié, au palais De Carolis, choisi pour abriter l'ambassade à l'époque du cardinal de Bernis. L'auteur retrace, avec de nombreux documents manuscrits et graphiques à l'appui, l'histoire du palais et des transformations qui ont permis de l'adapter à ses nouvelles fonctions. Sous le directorat de Vleughels et la surintendance du duc d'Antin, l'édifice, bien qu'en location jusqu'en 1737 (date de son acquisition par la monarchie française), fait l'objet d'importants aménagements visant à en faire un lieu de prestige. Rapidement néanmoins, le palais apparut relativement exigu et peu adapté aux besoins des pensionnaires à la fois en matière de logements et d'espaces dévolus à l'étude ; nombre d'entre eux travaillent alors dans les combles. Les directorats de de Troy et de Natoire s'attacheront davantage aux appartements et ateliers des pensionnaires et un « grand laboratoire », composé de deux salles communicantes, sera construit en 1769, sur les plans de l'architecte pensionnaire Jean-François Heurtier (1739-1822).

Patrick Michel, Gilles Montègre et Olivier Michel ont étudié les foyers de rayonnement de la Rome artistique française et les stratégies de la politique culturelle définies par ses principaux acteurs.

Patrick Michel s'est attaché à reconstruire l'une des périodes fastes de l'Académie de France à Rome, celle de son emménagement au palais Mancini en 1725 et des travaux d'aménagement et d'ameublement menés par le duc d'Antin et Nicolas Vleughels. Afin de « rétablir l'Académie dans son ancien lustre », et faire du palais « une véritable ambassade du goût français dans la Rome pontificale », les deux hommes ne ménagèrent ni les dépenses ni l'énergie, privilégiant les espaces de représentation – les six pièces de l'appartement royal, au bel étage, et donnant sur le Corso – et la grande salle du rez-de-chaussée, affectée à la pose du modèle vivant et accessible au public. Les pièces, somptueusement aménagées selon la mode et les usages français, accueillirent les portraits du roi et de la reine, des tentures des Gobelins, une collection de copies des plus célèbres antiques – sans doute l'une des plus complètes de Rome –, de grands trumeaux de glace et des tables de marbre, qui provoquèrent l'admiration des Romains et des voyageurs français et étrangers, et suscitèrent l'émulation. Mais alors que cette magnificence faisait « honneur à la nation », pour reprendre les mots de Vleughels, les espaces dévolus à la formation et au logement des pensionnaires et les conditions de travail des élèves au sein du palais furent un peu négligés, comme le firent remarquer plusieurs observateurs. Néanmoins l'art et le bon goût allaient continuer à rayonner dans cette vitrine de la culture française jusqu'à ce qu'en 1769 le cardinal de Bernis, nouveau « roi de Rome », fasse du siège de l'ambassade de France auprès du Souverain Pontife, le lieu sans doute le plus fastueux de la ville.

Gilles Montègre s'est intéressé à la géographie française de Rome entre 1769 et 1791 à l'époque de l'installation du cardinal de Bernis au palais De Carolis. Comme le rappelle l'auteur, Rome est alors le carrefour culturel et artistique de l'Europe et l'espace urbain constitue un enjeu symbolique pour les ambassadeurs qui y sont dépêchés. Les deux palais de l'Académie et de l'ambassade sont d'abord concurrents, avant que ne s'instaure une « complémentarité cérémonielle » qui se manifeste à partir de 1781 avec l'exposition publique annuelle des travaux des pensionnaires le jour de la Saint-Louis, véritable auto-célébration de la nation française face à ses rivales étrangères. La « complémentarité artistique » s'exprime dans le soutien de Bernis à la politique menée par Vien et D'Angiviller (respect du nouveau règlement de 1775 et défense de la grande manière picturale et du retour à l'antique), mais également dans l'organisation des expositions publiques dans les deux palais : présentation officielle des tableaux d'histoire réalisés par les pensionnaires au palais Mancini, et expositions plus informelles de tableaux de petits genres, réalisés par des artistes français indépendants, au palais De Carolis. Ces années voient donc l'émergence d'un quartier culturel français à Rome, dans lequel la librairie Bouchard et Gravier occupe une place déterminante dans la diffusion des œuvres littéraires et artistiques françaises en Italie. Comme permet de le préciser cette étude de G. Montègre, cet espace français ne se structure donc plus autour d'une église nationale (Saint-Louis des Français), mais « autour d'un double pôle de nature diplomatique et artistique, signe de la sécularisation des formes de la vie culturelle romaine ».

Olivier Michel a choisi d'étudier une figure éminente du milieu français de Rome, l'abbé de Canillac, et de s'intéresser à son rôle de mécène et de collectionneur. Auditeur de Rote (juge au tribunal suprême des causes ecclésiastiques), et à deux reprises, en 1742-1745 et en 1748, chargé d'affaires à Rome, assurant l'intérim entre les ambassadeurs, il s'installe en 1745 sur le Corso, au palais De Carolis (qui deviendra en 1769 l'ambassade de France), face au palais Mancini, et y demeure jusqu'à sa mort en 1761. Personnage « incommode », ce qui lui valut de ne jamais revêtir la pourpre cardinalice, il entra en conflit avec plusieurs des personnalités françaises les plus en vue : Monseigneur Pierre Guerin de Tencin (très proche du pape Benoît XIV), l'ambassadeur, le duc de Saint-Aignan (au sujet de l'administration de Saint-Louis des Français) et Jean-François de Troy, directeur de l'Académie de France. En 1744 il interdit même aux pensionnaires de célébrer une seconde fois une fête pour la guérison du roi et en 1745 il n'employa pas leurs services pour les fêtes qu'il donna en l'honneur du premier mariage du Dauphin, leur préférant Panini, le beau-frère de Vleughels.

Ses relations avec Charles-Joseph Natoire seront nettement meilleures. Voisin du palais Mancini à partir de 1745, il est en étroites relations avec l'Académie et fait travailler pensionnaires et anciens pensionnaires à la rénovation de l'église de Saint-Louis des Français, l'architecte Antoine Derizet (1697-1768), Natoire lui-même pour la décoration de la voûte, et les sculpteurs Pierre de L'Estache (1688-1774), Jean-Jacques Caffieri (1725-1794), Nicolas-François Gillet (1712-1791) et Simon Challe (1719-1765).

Mécène il s'entremet pour obtenir des commandes faisant travailler les peintres Lacroix de Marseille (1700-1782) et Adrien Manglard (1695-1760) pour la cour de Parme et Michel-Ange Slodtz au tombeau des archevêques de Vienne dans la cathédrale de cette ville.

Il possède enfin une assez belle collection montrant une nette prédilection pour les peintres contemporains (et plutôt les artistes indépendants, les élèves du palais Mancini devant travailler à leurs envois pour le roi) : Louis-Gabriel Blanchet (1705-1772), ancien pensionnaire fixé à Rome, Joseph Vernet et son frère et imitateur Antoine Ignace Vernet (1726-vers 1760). L'artiste le mieux représenté est néanmoins Giovanni Paolo Panini (1691-1765), avec sept tableaux. La *Rome antique* et la *Rome moderne* du musée du Louvre et le projet pour la fête de 1745, au Chrysler museum de Norfolk (Virginia), comptent certainement parmi les plus belles œuvres de sa collection.

L'institution et son fonctionnement, la politique des directeurs, l'enseignement et ses inflexions, l'activité des pensionnaires forment un second chapitre d'études.

La politique de la Direction des Bâtiments du Roi et des directeurs de l'Académie de France à Rome a fait l'objet des contributions d'Emmanuel Schwartz, Tomas Macsotay, Christophe Leribault et Nicolas Lesur.

Peut-on définir un style caractéristique de l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle ? Telle est la question soulevée par Emmanuel Schwartz. « Dans

l'écriture assurément », telle est sa réponse. Le XVIII^e siècle est celui du beau langage et des formules de politesse. Dans l'art de manier l'encensoir, directeurs et pensionnaires ont acquis une exceptionnelle dextérité. Le genre des genres est, pour l'Académie, la lettre de recommandation, sésame d'un séjour au palais Mancini. Passer de la pommade, savonner la planche, sont les rudiments d'un formalisme administratif et épistolaire que l'on emploiera tout au long de la période. Les Français introduisent aussi un esprit contestataire, un scepticisme hérité des Philosophes. Mais les locataires du palazzo Mancini ont écrit un chapitre romanesque de l'histoire littéraire. Leurs commentaires peuvent s'inspirer de Molière, telle la relation de Natoire sur la mort de Vleughels, ou du drame bourgeois de Sedaine, tel le récit par Lagrenée de ses mésaventures familiales. Les jeunes gens croient vivre un roman d'aventures, peuplé de flibustiers imaginaires et leurs autobiographies s'inspirent des récits picaresques et libertins où ne manquent ni les meurtres ni les fêtes, ni les filles séduites ni les Barbaresques. La relation du sac du palais par Girodet et Topino-Lebrun (1764-1801) annonce ainsi *La Chartreuse de Parme* de Stendhal et *La San Felice* de Dumas. De ces aventures comiques ou tragiques, vécues ou imaginées par les jeunes pensionnaires, les romanciers du XIX^e siècle, Balzac et Mérimée ont tiré le roman de l'artiste. Et animé d'un souffle romanesque cette époque idéale du palais Mancini.

Tomas Macsotay révèle un aspect sous-estimé du directorat de Nicolas Vleughels, celui du pédagogue, du « guide éclairé » qui joua un rôle de premier plan dans l'histoire de l'enseignement artistique et dans sa redéfinition. Attentif au « goût naturel » et au génie de chacun de ses pensionnaires, il sut les orienter dans la voie qui lui était la plus appropriée, favorisant par exemple l'étude du paysage chez les peintres et celle du dessin chez les sculpteurs. L'auteur passe ainsi en revue les pratiques pédagogiques de Vleughels. Celles-ci trouvent leurs sources à la fois dans le milieu culturel romain, et en particulier celui du collège jésuite, et dans les réflexions de l'époque sur l'éducation, en particulier les théories des académiciens parisiens sur l'enseignement des arts. Est analysée avec beaucoup de pertinence l'influence exercée par le *Discours sur la peinture* d'Antoine Coypel, par l'ouvrage de Charles Rollin *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles lettres* ou encore par le *Traité de la peinture* de Louis Galloche sur les conceptions pédagogiques de Vleughels.

Dans sa contribution intitulée « Proviseur ou ambassadeur ? Jean-François de Troy directeur de l'Académie de France à Rome (1738-1752) », Christophe Leribault présente la personnalité riche et complexe de cet artiste brillant que l'on avait envoyé à Rome afin de l'écartier du poste de premier peintre du roi. Sont ici examinés sa production romaine, son insertion dans le milieu local et sa place sur la scène artistique internationale, sa personnalité de directeur des études et son rôle d'ambassadeur de la culture française à l'étranger. Artiste talentueux, de Troy continua à travailler avec ardeur à Rome (cartons de tapisserie pour les Gobelins, tableaux d'autel pour les églises romaines, œuvres pour le roi et les

amateurs français), n'hésitant pas à peindre en public, dans le double objectif d'enseigner par l'exemple et de valoriser l'art français auprès du public local et international. Professeur attentif, il adapta ses propres méthodes à l'enseignement (en s'imposant l'exécution de grands dessins à la sanguine), mena à bien le programme de copies des Chambres du Vatican, procura de nouveaux modèles aux sculpteurs et, malgré l'interdiction du règlement, confia aux pensionnaires de petits ouvrages rémunérés et des travaux d'invention (dont la fameuse mascarade du Sultan à la Mecque), qui leur permirent de se faire remarquer par la clientèle européenne. De Troy sut aussi admirablement « se montrer digne de l'institution qu'il représentait, tant par son mode de vie mondain que par son intégration volontariste dans la vie artistique officielle », et favorisa ainsi le rayonnement de l'institution dont on lui avait confié la charge.

Nicolas Lesur a choisi la réforme de l'Académie de France en 1775, menée par d'Angiviller, Pierre, Vien et Hallé. Le but est d'abord de remettre en vigueur « les règlements négligés ou oubliés » datant des années 1737-1740, et que Charles-Joseph Natoire aurait laissé tomber en désuétude : étude du modèle, réalisation de copies, envois annuels, travail quotidien des pensionnaires... Cette réforme s'inscrit en fait dans une vaste entreprise de réorganisation de l'enseignement des arts menée depuis 1770 à Paris et qui implique la suppression de l'École royale des élèves protégés. Celle-ci avait, entre autres, l'inconvénient de retarder de plusieurs années l'envoi de ses lauréats à l'Académie de France à Rome. D'où l'âge trop avancé des pensionnaires, leur indiscipline, la négligence des envois. La conséquence de cette réforme est de raccourcir la durée des études après le grand prix pour toute une génération de peintres d'histoire. Ce retour aux usages du passé a eu pour ambition de rendre son lustre à l'institution. Et comme le note à juste titre Nicolas Lesur, « cette nouvelle organisation verra s'épanouir toute une génération d'artistes qui vont renouveler l'art français jusque sous l'Empire ».

L'enseignement dispensé aux peintres, sculpteurs, architectes, fait aussi l'objet de plusieurs analyses.

Stéphane Loire s'est consacré à l'étude attentive des copies réalisées par les pensionnaires (et parfois d'autres artistes) d'après Raphaël, et en particulier les Chambres du Vatican, entre 1725 et 1753, c'est-à-dire sous les directorats de Vleughels, de Troy et Natoire. Comme le rappelle l'auteur, dès la création de l'Académie de France à Rome en 1666, une grande part de l'activité des élèves fut consacrée à l'exécution de copies d'après Raphaël, retenu comme l'un des plus grands maîtres de la peinture, et ce, à des fins pédagogiques, pré-patrimoniales (perpétuer la mémoire d'ouvrages menacés par le temps), mais aussi très pratiques (fournir des modèles pour la manufacture des Gobelins). En 1737, la nouvelle *Instruction pour la régie de l'Académie de Rome* envoyée par Philibert Orry à Vleughels, rappelait encore l'obligation de se plier à l'exercice. Suscitant périodiquement les craintes du Vatican, les programmes de copie d'après Raphaël, qui n'allaient pas sans dégâts divers et graffiti (craintes qui entraînent notam-

ment la fermeture du Vatican aux pensionnaires entre 1708 et 1726), furent pratiquement menés à bien jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Le désir de diversifier les modèles, la qualité décevante de certaines copies, l'achèvement de la série des tentures des Chambres du Vatican et la création de nouveaux modèles par des artistes contemporains pour la manufacture des Gobelins, expliquent la fin d'un programme de copies qui avait duré pratiquement un siècle. Ce long chapitre de la fortune de Raphaël auprès des artistes français, représente, comme le rappelle à juste titre l'auteur, un épisode encore mal connu de l'origine des collections du Louvre et de plusieurs musées français. Dans les annexes, S. Loire a d'ailleurs établi, entre autres, l'historique des dix copies d'après les Chambres du Vatican réalisées entre 1739 et 1753, contribuant ainsi à l'identification des copies des fresques du Vatican qui figurent dans l'Inventaire Villot du musée du Louvre.

Anne-Lise Desmas propose une étude très documentée de l'atelier des sculpteurs au palais Mancini, en s'appuyant en particulier sur l'analyse attentive de la correspondance des directeurs et de la comptabilité de l'Académie. À partir de son installation via del Corso, l'Académie a bénéficié d'un grand atelier pour les sculpteurs au rez-de-chaussée, ouvert sur la cour pour permettre la livraison et le transport du marbre et des œuvres achevées. L'activité de l'atelier est bien évidemment liée aux envois des pensionnaires, dont l'habitude fut rétablie à l'époque du palais Mancini (une ou deux copies en marbre – buste, statue ou bas-relief puis à partir de 1775 une copie en terre chaque année, plus une en marbre). L'auteur passe en revue les différentes étapes de la réalisation de ces coûteux envois, de l'exécution des moulages en plâtre – l'Académie possédait l'une des plus riches collections de copies des collections romaines – au transport des œuvres, en passant par l'achat du marbre et l'intervention des praticiens (pour dégrossir, polir et lustre). Sont ainsi remis au jour les noms de toutes ces « petites mains » (ouvriers, artisans, entrepreneurs ou jeunes sculpteurs débutant leur carrière) qui bien que travaillant dans l'ombre des pensionnaires, furent les professionnels de la sculpture les plus importants de la Ville Éternelle.

Depuis 1720, les architectes ayant remporté le premier prix de l'Académie royale d'architecture sont admis pour un séjour de trois ans au palais Mancini. Ils font l'objet de la communication de Daniel Rabreau, qui se concentre sur la génération des pensionnaires séjournant au palazzo Mancini entre 1750 et 1774. Celle-ci est contemporaine d'un changement décisif, l'abandon du style rocaille au profit, comme l'écrit en 1774 Jacques François Blondel, « du goût grec et romain ». Et elle entend bien se libérer de ce « grand genre » à la française, qui a fait la gloire du siècle de Louis XIV et la renommée de Blondel, pour suivre les leçons de Soufflot et de Piranèse. Au cours des dernières décennies du règne de Louis XV les projets édilitaires se multiplient à Paris, puis en province dans les années 1775-1780, et se voient confiées à cette nouvelle génération d'architectes (Boullée, Moreau, Potain, Petitot, Clérisseau, Hazon...) passés par le palais Mancini. Natoire et Marigny en suivent attentivement le travail à Rome. Cet

apprentissage leur vaut, au retour en France, notoriété et chantiers, comme celui de l'École de chirurgie de Paris, le plus épuré des édifices à l'antique de cette époque, confié à Gondoin. L'étude de cette génération d'architectes (dont le trio Peyre, de Wailly et Moreau) est complétée par l'évocation des passe-droits, recommandations et soutiens qui ont permis à quelques élèves brillants de bénéficier du séjour à Rome. Ainsi l'Académie de France a-t-elle fonctionné, pour les architectes qui y ont été admis, comme une grande école d'application telle que la première République en créera quelques années plus tard.

Parmi les nombreux pensionnaires qui se formèrent au palais Mancini, quelques-uns ont fait l'objet de nouvelles recherches.

Au nombre des nombreuses et fortes individualités que compte l'Académie de France, au cours de ce siècle, figurent, entre autres, le peintre Pierre Subleyras (1699-1749). Les sept années passées par ce dernier à l'Académie de France suscitent l'analyse précise et documentée de Pierre Rosenberg. Après l'exposition de 1987, œuvre du même Pierre Rosenberg et d'Olivier Michel, cette communication est l'occasion de faire le point sur un certain nombre de découvertes réalisées ces vingt-cinq dernières années. Elle se concentre sur la production de Subleyras durant ses années de pensionnaire (1728-1735), encore assez mal connue. L'auteur explore ainsi cette période cruciale de la carrière du peintre, qui étudie sous la direction de Nicolas Vleughels et bénéficie de la protection du duc de Saint-Aignan, ambassadeur auprès du Saint-Siège. C'est à ce dernier qu'il doit d'avoir séjourné pendant sept années au palais Mancini. La correspondance des directeurs reste l'une des sources principales de documentation pour ce séjour romain. Les lettres qu'adresse Vleughels au duc d'Antin montrent la mésestime du directeur pour ce peintre dont il n'a pas su reconnaître le talent : « Subleyras ne fait point mal, fait un peu de tout, copie passablement ; son fort sera le portrait ; il fera bien de s'y appliquer » ; « l'histoire est trop difficile ». Les œuvres de Subleyras réalisées durant cette période se divisent en deux catégories, celles exécutées dans le cadre de sa formation de pensionnaire, et celles qui ont fait l'objet de commandes de particuliers. À la première appartiennent des études dessinées de figures drapées, en habits d'église, des copies peintes d'œuvres romaines célèbres, mais aussi un dessus-de-porte et un autoportrait pour le palais Mancini. À la seconde, des tableaux pour des églises de sa région natale et de nombreux portraits, une série d'œuvres pour le duc de Saint-Aignan, parmi lesquels les *Contes* d'après La Fontaine. Se rattachent probablement à cette période plusieurs tableaux célèbres, comme le *Judas Macchabée détruit l'autel et la statue de Jupiter* de Düsseldorf ou le *Charon passant le Styx* du Louvre.

Élisabeth Kieven a étudié le séjour romain du sculpteur Edme Bouchardon (1698-1762), pensionnaire de l'Académie à partir de 1723 et qui, fort de ses succès sur la scène artistique romaine, fut tenté d'y faire carrière. L'auteur rappelle en effet la situation difficile dans laquelle se trouvait l'Académie avant son installation au palais Mancini et la reprise en main par le duc d'Antin et

Nicolas Vleughels. La France connaissait une période d'instabilité politique et économique qui détermina plusieurs sculpteurs français à demeurer pour longtemps ou pour toujours à Rome (Théodon, Monnot ou Pierre Legros le jeune). Rome en effet offrait des possibilités de travail et de carrière à tous les étrangers doués de talent. Alors qu'il n'était encore que pensionnaire, et que le règlement obligeait en principe les jeunes élèves à ne travailler que pour le Roi, Bouchardon se fit bientôt remarquer par son talent et reçut des commandes prestigieuses – qui faisaient d'ailleurs honneur à la France. Sont ici évoqués le buste du baron von Stosch, dans le « goût simple et noble de l'antique », le projet pour le tombeau du pape Clément XI Albani (projet soutenu par le cardinal Annibale Albani), puis, quelques années plus tard, le portrait du nouveau pape Clément XII Corsini, le projet de la fontaine de Trevi et la chapelle Corsini de Saint-Jean de Latran. Mais entre-temps la situation de l'Académie avait changé et il importait à la France que l'un de ses plus brillants sculpteurs pût œuvrer pour son pays : « ce n'est pas pour enrichir les pais étrangers que le Roy fait tant de dépenses à son Académie à Rome ». Bouchardon regagna donc la France. Son exemple montre néanmoins la richesse des échanges entre les pensionnaires de l'Académie et la scène artistique romaine.

Bien que les statuts de l'Académie aient fait aux pensionnaires l'obligation de travailler exclusivement pour le Roi, et que la formation ait prévu que les peintres se forment au grand genre, les élèves et certains directeurs se sont laissés séduire par les petits genres qui jouissaient d'une grande faveur auprès des amateurs.

Le propos de l'auteur de ces lignes est ainsi de montrer que le travail d'atelier et la copie des tableaux des grands maîtres ne furent pas la seule activité des pensionnaires, les directeurs leur laissant progressivement une plus grande liberté. Vleughels et Natoire en particulier, prennent conscience de la nécessité d'adapter l'enseignement de la peinture à l'évolution du goût et de relever la peinture de paysage qui est « presque éteinte ». Ils vont ainsi s'efforcer d'accorder plus d'attention à la nature, de sortir les pensionnaires du cadre convenu de la Rome pontificale en les poussant à des excursions à la campagne et des voyages, d'accueillir au palais Mancini des peintres de paysage ou de les encourager dans leur choix, de suivre enfin les tendances du marché, en brisant les conventions et les résistances. Que résulte-t-il de leur action ? Et quel rôle a joué le palais Mancini dans l'affirmation de la peinture de paysage ? Ce sont quelques-unes des questions auxquelles la contribution s'est attachée à répondre.

Le XVIII^e siècle fait du Grand Tour et des voyages de formation ou de curiosité en Italie une habitude partagée par les élites. Quel regard ont porté les voyageurs français sur la population et les mœurs de la péninsule ? Comment se sont imposés des stéréotypes dans la littérature comme dans la peinture et quel rôle a pu jouer, dans leur création, l'Académie de France à Rome ? Telles sont les questions posées par Maria Teresa Caracciolo. Le XIX^e siècle et l'art romantique ont fixé les types populaires, les costumes, les scènes festives d'une

Italie que les voyageurs du siècle précédent considéraient avec condescendance. Or l'Académie de France, qui pourtant ne formait pas à la peinture de genre, a largement contribué à fixer ces stéréotypes : un pensionnaire peu connu de la fin du XVII^e siècle, Nicolas Bocquet (16?-16?), inaugure la représentation de l'Italie des masques et des comédiens. Le filon va continuer d'être exploité entre 1730 et 1756 environ par Nicolas Vleughels (qui fut proche de Watteau), par Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789) tandis que la littérature (le président de Brosses en premier lieu) fabrique une fausse image de la femme romaine, reprise sur la toile par Greuze. Barbault (1718-1762) peint pour le marquis de Marigny en 1750-1751 une série représentant les costumes italiens, qui obtint un vif succès auprès des collectionneurs français et fut ainsi l'objet de nombreuses répliques et reproductions gravées. Comme le précise à juste titre M. T. Caracciolo, dans les milieux français de Rome, et en particulier celui du palais Mancini, se crée ainsi « une véritable synergie au niveau de la rédaction des textes et de la production d'illustrations destinées à brosser un portrait à la fois physique et moral de l'Italie contemporaine ». Goethe balaira ces préjugés à la fin du siècle et donnera du carnaval, du peuple romain et de la course des chevaux barbes qui se déroulait sur le Corso, devant le palais Mancini, une image enfin favorable qui s'imposera à l'époque romantique.

Une troisième série de communications porte sur les relations et le rayonnement européens de l'Académie de France : les académies de province et les académies étrangères, les acteurs du marché romain, les voyageurs français et étrangers.

Aude Gobet et Luigi Gallo se sont attachés à reconstruire le parcours romain d'artistes issus des académies de province, en particulier celles de Rouen et de Toulouse.

Aude Gobet s'est intéressée au cas d'Étienne de La Vallée-Poussin (1735-1802) (lointain parent de Nicolas Poussin) qui séjourna à l'Académie à partir de 1762 et pour quatre ans, sous le directorat de Natoire. Elle retrace d'abord son itinéraire à Rouen, à l'école de dessin de Jean-Baptiste Descamps. Les recommandations et les appuis de Jean-Baptiste Marie Pierre, du comte de Caylus, de Charles-Nicolas Cochin, appuyant les dispositions du jeune homme, lui obtiennent en 1759 le prix de peinture de l'Académie et le séjour de formation au palais Mancini. Le rôle que tinrent les réseaux, dans ce succès, fait ici l'objet d'une analyse approfondie, qui renseigne sur le fonctionnement des institutions artistiques d'Ancien Régime très au-delà du seul La Vallée-Poussin. Une fois à Rome, le jeune peintre semble avoir entretenu une relation très conflictuelle avec la discipline et le règlement du palais Mancini, renforcé par Marigny et Natoire, et s'est soustrait aux obligations qui l'engageaient auprès du Roi et de la Surintendance des bâtiments. Traditionnellement tenus pour les caprices d'un pensionnaire bénéficiant de soutiens trop appuyés, ces écarts sont mis en relation avec l'aide défaillante de Descamps, qui abandonne son ancien élève, ainsi qu'avec la protection de nouveaux mécènes, tels le bailli de Breteuil. Sans

doute plus respectueux des règlements de l'Académie qu'il n'a été dit, Étienne La Vallée-Poussin montre, avec l'illustration du délicat volume *Nella Venuta in Roma di Madame Lecomte et dei Signori Watelet e Copette* (1764), qu'il a bel et bien profité de la formation reçue à l'Académie et des opportunités qu'il y avait trouvées, ce qui devrait inciter à réviser le jugement parfois négatif qu'il suscite avant même que le catalogue de ses œuvres ait été reconstitué.

Luigi Gallo s'est intéressé aux artistes formés à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Toulouse, qui se rendirent à Rome dans les années 1770-1780 et qui eurent un rapport de dépendance envers le palais Mancini et ses pensionnaires. Seule académie « royale » avec celle de Paris, l'Académie de Toulouse possédait une collection de modèles, dispensait un enseignement fondé sur le dessin et assuré par l'architecte Guillaume Cammas (1688-1777), le sculpteur Pierre Lucas (1692-1752) et le peintre Jean-Baptiste Despax (1710-1773), distribuait des prix annuels et envoyait ses élèves parfaire leur formation à Rome. Le directeur du palais Mancini, le montpelliérain Vien, sut accueillir et conseiller ces jeunes artistes qui parvenaient à Rome sans beaucoup de ressources et leur permettre de côtoyer dans les ateliers de l'Académie, les lauréats du Prix de Rome. Ils furent au nombre de huit entre 1770 et 1789, Lange, F. Lucas, L.-F. Cammas, Virbent, Gamelin, Roques, Briant et Valenciennes et eurent en commun un même intérêt pour le modèle antique et pour le paysage urbain. Le plus célèbre de cette génération est bien évidemment Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), chef de file de toute une génération de peintres de paysage néoclassiques, et instigateur de la création du Prix de Rome de paysage historique.

La communication de Jörg Garms documente quant à elle les rapports constants entretenus par les artistes autrichiens avec la ville de Rome tout au long du XVIII^e siècle. Bourses et voyages d'étude financés par l'État ou des particuliers ou encore par l'Académie de Brera permirent à de nombreux peintres de venir compléter leur formation dans le *Bel Paese*. Néanmoins l'Académie d'Autriche à Rome ne fut fondée que tardivement, en 1772, et seuls trois groupes de pensionnaires furent envoyés à Rome (en 1772, 1776 et 1801). Ses rapports avec son homologue française furent assez contrastés. En effet, bien que l'Académie royale de peinture et de sculpture et l'Académie de France aient été prises comme modèles par Kaunitz (enseignement fondé sur la copie, travail d'après l'Antique et les œuvres de Raphaël, envois), les artistes autrichiens semblent ne pas avoir noué de relations solides avec le palais Mancini (pas plus d'ailleurs qu'avec l'Accademia di San Luca), privilégiant plutôt la fréquentation de l'atelier de Mengs et de Maron. L'Académie d'Autriche ne put ainsi prétendre rivaliser avec celle de France, faute de moyens mis en œuvre pour rayonner sur la scène romaine et internationale et pour réformer les arts au niveau national.

Rome est la principale destination du Grand Tour. Le marché de l'art qu'il génère est naturellement nécessaire aux pensionnaires de l'Académie. *Botteghe*,

manufactures, maisons d'édition, antiquaires et marchands d'art sont les intermédiaires incontournables des artistes français. Et le palais Mancini reçoit libéralement visiteurs et amateurs. Il s'ouvre aussi aux artistes étrangers à l'Académie et il est donc le centre d'un foyer artistique romain particulièrement actif.

Parmi les grandes figures d'amateurs d'art figure, à la fin du XVIII^e siècle, le prince russe Nicolas Borissovitch Youssouпов. Ses goûts de collectionneur et ses relations avec le milieu artistique romain en 1784-1785, lors de son troisième séjour en Italie en tant qu'envoyé plénipotentiaire à la cour de Turin (1784-1789), ont retenu l'attention d'Elena Sharnova. C'est au cours de ces années 1784-1785 que le prince va considérablement enrichir sa collection de tableaux, comme l'atteste le catalogue manuscrit, illustré de dessins, conservé au musée national du domaine d'Arkhangelskoïe. L'originalité de cette collection, par rapport aux autres collections russes contemporaines, réside dans la présence de très nombreuses œuvres d'artistes contemporains (Mariano Rossi [1731-1807], Gavin Hamilton [1723-1798], Jacob More [1740-1793], Laurent Pécheux [1729-1821], Anton von Maron [1696-1770], Jacob Philipp Hackert [1737-1807]...). Ces derniers avaient travaillé pour Marcantonio IV Borghese (dont les collections et le décor du Casino impressionnaient beaucoup les contemporains). D'autres étaient des peintres à la mode ; d'autres encore étaient de jeunes artistes comme Francisco Ramos-y-Albertos (1746-1817) ou les pensionnaires Bernard dit Bernard d'Agesci (1757-1828), de Niort, et Louis Gauffier (1762-1801). Citons également Jacques Louis David – dont Youssouпов dut voir *Le Serment des Horaces* et auquel il passera sa première commande en 1787 – et quelques célèbres représentants de l'école française, tels que Joseph Vernet, Hubert Robert, Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), Louis Léopold Boilly (1761-1845) et Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833). Les tableaux qui se divisent en trois catégories (sujets allégoriques, scènes mythologiques et œuvres consacrées au thème de l'amour) furent présentés dans les différents palais du prince (à Moscou et Arkhangelskoïe). Ils sont aujourd'hui conservés, pour la plupart, dans les collections publiques russes.

Paolo Coen s'est intéressé également au marché romain, à travers la figure de Giovanni Paolo Panini. Il s'est penché tout d'abord sur les relations entretenues par le peintre avec l'Académie de France à Rome. Ces relations sont initialement de nature familiale, puisque Panini épouse en 1725 Catherine Gosset, sœur de celle qui deviendra, six ans plus tard, Madame Vleughels. De nature institutionnelle à partir de 1732, car l'artiste enseigne la perspective aux pensionnaires et, en 1737, est pressenti pour remplacer son beau-frère au poste de directeur. De nature commerciale enfin, puisqu'à partir de 1729, Panini travaille pour des clients français liés à l'Académie, et en particulier pour les ambassadeurs auprès du Saint-Siège. L'auteur a analysé également plus en détail le rôle joué par Panini sur le marché de l'art romain. Dès le milieu des années 1730, les amateurs font appel à ses connaissances et à son jugement pour estimer leurs collections de dessins et de tableaux. Ce rôle d'expert est institutionnalisé lorsque l'artiste

devient, en 1754, prince de l'Accademia di San Luca (où il assume également une charge de professeur). Comme le rappelle P. Coen, ces fonctions ne pouvaient être endossées que par un artiste défenseur de la ligne académique et de la tradition du classicisme romain, acteur averti de la restauration et de la diffusion commerciale des œuvres. Et c'est donc sans doute pour ces raisons que l'Académie de France à Rome eut soin de s'attacher les services de Panini et de le mettre en contact avec les jeunes pensionnaires. C'était aussi un moyen de s'assurer la bienveillance des acteurs de la critique et du marché de l'art romains, qui allaient être remplacés, à partir des années 1760 par les marchands et agents britanniques.

Catriona Seth, enfin, s'est intéressée aux réseaux de sociabilité et a étudié en particulier la littérature nombreuse et variée (mémoires, lettres, relations de voyage) suscitée par le palais Mancini. Les *Lettres d'Italie* du président de Brosses (qui visite Rome en 1739-1740) sont un précieux témoignage sur le palais lui-même, digne d'une ambassade, sur le directeur de Troy, sur les copies des œuvres. Le président, qui n'apprécie guère le travail des jeunes peintres, prend soin cependant de noter le rôle essentiel que tient l'Académie sur le marché de l'art. Une génération plus tard, Lalande, dans son *Voyage d'un François en Italie* (rédigé en 1765-1766 et publié en 1769), est beaucoup plus indulgent pour les pensionnaires. L'auteur trace aussi le portrait du père Jaquier, professeur au Collège romain de la Sapienza, et dont le rôle de conseiller et d'intermédiaire pour l'Académie a été si déterminant qu'en 1788 le cardinal de Bernis lui organise de grandioses funérailles. À la veille de la Révolution, les *Lettres sur l'Italie* de Dupaty posent les questions du rapport de l'art avec la littérature, du beau idéal, de la culture des pensionnaires (qui laisserait parfois à désirer). La littérature de voyage constitue ainsi l'une des sources d'information privilégiées sur la vie quotidienne du palais Mancini, la personnalité de ses directeurs, la qualité de ses pensionnaires, les questions de représentation diplomatique ou de relations mondaines, les transactions mercantiles dont elle a été le théâtre, et pour finir les débats relatifs à l'art de peindre et la promotion de théories esthétiques influentes en littérature comme dans les beaux-arts.

PERSPECTIVES

■ L'ensemble de ces études permet d'établir l'état des questions relatives à l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle, tel qu'il peut être envisagé au début des années 2010. Depuis la tenue de ce colloque à la Villa Médicis s'est toutefois déployée une nouvelle série de recherches, et l'histoire de l'Académie de France à Rome s'est enrichie de plusieurs ouvrages de référence.

Paolo Coen a publié en 2010 une étude très attendue sur *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, qui s'attache à l'un des aspects importants de la vie artistique romaine au XVIII^e siècle, – l'aspect économique qui jusqu'à présent n'avait pas fait l'objet d'une synthèse²⁰. Le marché romain y est analysé à travers ses acteurs, ses stratégies commerciales, ses réseaux. On comprend ainsi comment l'Académie – où n'étaient pas seulement produits des ouvrages destinés

aux envois – a pu constituer l'une des plates-formes du marché du Grand Tour, en tant que lieu d'exposition des ouvrages des pensionnaires (de 1777 à 1792) et lieu de rencontres entre artistes et amateurs.

La même année Émilie Beck Saiello a publié *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, un ouvrage sur les nombreux artistes qui séjournèrent ou s'installèrent à Naples sous le règne des Bourbons et qui pratiquèrent le genre du paysage²¹. Parmi ceux-ci figurent de nombreux pensionnaires, qui firent le voyage en compagnie de mécènes ou qui y effectuèrent un séjour d'étude prévu dans le règlement de l'Académie.

En 2011, Manolo Guerci a publié une étude très complète sur le *Palazzo Mancini*²². Les années 1725-1804, pendant lesquelles le palais fut siège de l'Académie, font l'objet d'un chapitre copieux, qui étudie en détail les modifications apportées au palais pour l'adapter à ses nouvelles fonctions, en se servant de sources inédites.

Le remarquable ouvrage de Gilles Montègre, *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe. 1769-1791* (sorti également en 2011), propose une analyse de Rome en tant que capitale culturelle et scientifique, fondée sur les témoignages des résidents et voyageurs français à l'époque de l'ambassade du cardinal de Bernis²³. L'Académie de France à Rome y est analysée dans son rapport avec la vie artistique romaine.

Toujours en 2011, Annie et Gabriel Verger ont publié le *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. 1666-1968*, qui constitue un instrument de recherche utile pour toute étude portant sur l'institution²⁴.

Quant à l'exposition d'Ottawa et de Caen de 2011-2012, *Pour l'amour de l'art*, elle a permis de mieux apprécier le rôle des amateurs dans la vie artistique (orientations du goût et marché)²⁵.

En 2012, la monographie de Susanna Caviglia, consacrée à Charles-Joseph Natoire a permis de cerner la personnalité et la politique artistique menée par celui qui dirigea pendant près de vingt-cinq ans l'institution²⁶.

La même année, les fructueuses recherches d'Anne-Lise Desmas sur les sculpteurs du second tiers du XVIII^e siècle étaient publiées par l'École Française de Rome, révélant de très nombreux documents et points de vue inédits²⁷.

En 2014, Charlotte Guichard, dans *Graffiti. Inscrire son nom à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)* s'est pour sa part intéressée à un sujet original, celui des graffitis d'artistes à Rome, approfondissant une thématique abordée par Stéphane Loire dans le cadre de sa contribution sur les copies de Raphaël par les pensionnaires²⁸.

Christophe Henry a récemment fourni une lecture originale de la production artistique au sein de l'Académie dans « Les Gobelins et l'Académie de France à Rome²⁹ », et « La copie du faune Barberini par Bouchardon³⁰ ».

Citons, dans le domaine des études littéraires, la publication, en 2015, des actes du colloque international « Rome n'est plus dans Rome » ? : entre mythe et satire : *la représentation de Rome en France au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, sous la direction scientifique de Gérard Ferreyrolles et Letizia Norci Cagiano de Azevedo³¹.

Enfin, la thèse de doctorat de Sarah Boyer, *D'après l'antique et les maîtres. L'Académie de France à Rome sous la direction de Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, soutenue en décembre 2015, a permis de renouveler notre vision sur la production des pensionnaires, sous le long directorat de Natoire³².

Cet ensemble de publications, dont la liste n'est pas exhaustive, révèle la richesse du champ d'étude que constitue le milieu artistique français dans la Rome cosmopolite des Lumières – dont le palais Mancini, qui en forme la tête de pont. Notre ouvrage voudrait ainsi rejoindre les efforts d'habilitation interdisciplinaire des études historiques et culturelles, appelés par les vœux de tous et ici rendus concrets par le choix d'une institution prestigieuse, à la croisée des stratégies, des échanges et des courants. Pour terminer, nous formons donc le souhait que la publication des actes de ce colloque encourage la recherche sur le palais Mancini et sur l'Académie de France à Rome, dont l'histoire n'est pas encore définitivement écrite.

Notes

1. Que soient ici remerciés chaleureusement Olivier Bonfait, George Brunel et Christophe Henry pour leurs patientes relectures et leurs conseils avisés.
2. Lettre de Vleughels à d'Antin, 27 juin 1724, in *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, publiée d'après les manuscrits des archives nationales, par Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey* (abrégé désormais en *CD*), Paris, Charavay frères, Société de l'Histoire de l'Art français, 1897, t. VII (1724-1728), p. 29.
3. Lettre de d'Antin à Vleughels, 24 juin 1725, *ibid.*, p. 176.
4. Mémoire de Vleughels sur le palais Mancini, juillet 1725, *ibid.*, p. 181.
5. Lettre de Ménageot à de Laporte, 13 juillet 1791, in *CD*, t. XVI, p. 33.
6. HENRY-GOBET A. et HENRY C., « L'Académie de France à Rome avant la Villa Médicis », in ROWLEY N. (dir.), *Villa Médicis*, cat. expo. (Rome, Villa Médicis, 2009), Rome, Villa Medici, Milan, Electa Mondadori, 2009, p. 79.
7. Instruction pour M. Hallé, 2 juin 1775, in *CD*, t. XIII, p. 80.
8. Lettre de d'Angiviller à Lagrenée, 3 décembre 1781, in *CD*, t. XIV, p. 138.
9. Lettre de Lagrenée à d'Angiviller, 19 décembre 1781, *ibid.*, p. 147-148.
10. MICHEL O., « Effervescence et violence. Les artistes français en Italie de 1789 à 1793 », in *La Révolution française et l'Europe*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais 1989), t. II, *L'évènement révolutionnaire*, Paris, RMN, 1989, p. 618-621.
11. *Ibid.*, p. 618.
12. *Ibid.*, p. 621.
13. Il convient de préciser ici, en complément de ce bref historique de l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle, les principales sources d'archives sur l'institution, Paris, Archives nationales, F 17 1094-1097, Académies de France et de l'étranger. 1724-1833 ; F 21 589-613, Académie de France à Rome : correspondance à l'arrivée du directeur de l'Académie de France, du secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, du chef de la Division des Beaux-Arts ; correspondance au départ du ministère de l'Intérieur au directeur de l'Académie de France, au secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'administrateur de l'École des Beaux-Arts ; copies des procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts et d'ordonnances royales relatives à l'Académie de France ; O¹ 1935 Statuts et règlements, états des élèves, brevets ; acquisition, estimation et plans,

inventaires d'objets d'art et de mobilier des palais successifs de l'Académie. 1666-1791 ; 1936 à 1943 Correspondance des directeurs de l'Académie de Rome avec les surintendants ou directeurs généraux des Bâtiments. 1685-1792 ; 1944 Différend entre Natoire, directeur, et Mouton, élève de l'Académie. 1767-1785 ; 1945 à 1952 Comptes de l'Académie. 1666-1791 ; 1953 à 1963 Enregistrement de la correspondance entre le directeur de l'Académie et le surintendant des Bâtiments ; Rome, Archivio Storico del Vicariato, Santa Maria in via Lata, Stati delle anime, 1710-1725 ; 1726-1737 ; 1742-1751 ; 1752-1763 ; 1764-1783 ; 1784-1795. Citons également le *Diario Ordinario* di Roma de Luca Antonio Chracas (et la publication *Chracas, diario ordinario [di Roma]*, Rome, Associazione Culturale Alma Roma, t. I-III, 1997-1999, avec index et extraits) qui abonde en informations sur les visites, réceptions, expositions, récitations, cérémonies et fêtes.

14. CD, 1887-1912, 18 tomes. Il en existe désormais plusieurs éditions en ligne, notamment celle de la bibliothèque numérique de l'INHA. Cette publication a été complétée par celle de la correspondance de Suvée en tant que directeur : BRUNEL G. et JULIA I., *Joseph-Benoît Suvée*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1984.
15. LAPAUZE H., *Histoire de l'Académie de France à Rome*, Paris, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1924, 2 vol.
16. BREJON DE LAVERGNÉE A., DE REYNIES N., SAINTE FARE GARNOT N., *Charles Poerson, 1609-1667*, Paris, Arthena, 1997 ; HERCENBERG B., *Nicolas Vleughels*, Paris, Laget, 1975 ; DESMAS A.-L., « Pierre de l'Estache (1688 ca.-1774) : un sculpteur français à Rome entre institutions nationales et grands chantiers pontificaux », *Studiolo*, n° 1, 2002, p. 105-148 ; LERIBAUT C., *Jean-François de Troy*, Paris, Arthena, 2002 ; WILLK-BROCARD N., *Noël Hallé*, Paris, Arthena, 1995 ; GAEHTGENS T. W. et LUGAND J., *Jean Marie Vien*, Paris, Arthena, 1988 ; SANDOZ M., *Louis-Jean-François Lagrenée*, Paris, Editart-les Quatre Chemins, 1988 ; WILLK N., *François-Guillaume Ménageot*, Paris, Arthena, 1977.
17. MICHEL O., *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Rome, École Française de Rome, 1996.
18. BRUNEL G. (dir.), *Piranèse et les Français*, cat. expo. (Rome, Académie de France-Villa Médicis ; Dijon, Palais des États de Bourgogne ; Paris, Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites, 1976), Rome, Edizioni dell'Elefante, 1976 ; BRUNEL G. (dir.), *Piranèse et les Français*, actes coll. (Rome, Académie de France-Villa Médicis, 1976), Rome, Edizioni dell'Elefante, 1978 ; BONFAIT O., *L'idéal classique : les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori*, actes coll. (Rome, Académie de France-Villa Médicis, 2000), Paris, Somogy, 2002 ; DESMAS A.-L. (dir.), *L'Académie de France à Rome aux XIX^e et XX^e siècles*, actes coll. (Rome, Académie de France-Villa Médicis, 1997), Paris, Somogy, 2002 ; BONFAIT O. (dir.), *Maestà di Roma : da Napoleone all'Unità d'Italia. D'Ingres a Degas : les artistes français à Rome*, cat. expo. (Rome, Académie de France-Villa Médicis, 2003), Milan, Electa, 2003 ; MICHEL C. et MAGNUSSON C. (dir.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, actes coll. (Lausanne, université ; Paris, Centre allemand d'histoire de l'art ; Rome, Istituto Svizzero et Académie de France à Rome-Villa Médicis, 2008), Rome-Paris, Académie de France à Rome-Somogy, 2013.
19. HENRY C., « Palazzo Mancini, L'Academia di Francia a Roma nel Settecento », compte-rendu du colloque de la Villa Médicis, Société Française d'Études du XVIII^e siècle, mars 2010.
20. COEN P., *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo*, Florence, L.S. Olschki, 2010.
21. BECK SAIELLO E., *Napoli e la Francia. I pittori di paesaggio da Vernet a Valenciennes*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2010.
22. GUERCI M., *Palazzo Mancini*, Rome, Istituto poligrafico e zecca dello Stato Libreria, 2001.

23. MONTÈGRE G., *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitale de l'antique et carrefour de l'Europe. 1769-1791*, Rome, École française de Rome, 2011. L'auteur de cet ouvrage a également organisé un important colloque sur l'une des figures les plus significatives de la Rome française à l'époque des Lumières : MONTÈGRE G. (dir.), *Le cardinal de Bernis (1715-1794). Médiateur et observateur de l'Europe monarchique et révolutionnaire*, actes coll. (Grenoble, université Grenoble Alpes ; Rome, École française de Rome, 2015).
24. VERGER A. et B., *Dictionnaire biographique des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. 1666-1968*, Dijon, Échelle de Jacob-Académie de France à Rome, 2011.
25. COUTURIER S. (dir.), *Pour l'amour de l'art. Artistes et amateurs français à Rome au XVIII^e siècle*, cat. expo. (Ottawa, musée des beaux-arts du Canada, 2011-2012 et Caen, musée des beaux-arts, 2012), Paris, RMN-Silvana editoriale, 2011.
26. CAVIGLIA BRUNEL S., *Charles Joseph Natoire*, Paris, Arthena, 2012.
27. DESMAS A.-L., *Le ciseau et la tiare : les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*, Rome, École française de Rome, 2012.
28. GUICHARD C., *Graffitis. Inscrive son nom à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, Paris, Le Seuil, 2014.
29. HENRY C., « Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle. Approche d'une synergie décorative », in L. RIVIALE, C. CARDINAL (dir.), *Décors de peintres. Invention et savoir-faire (XVI^e-XXI^e s.)*, actes coll. (Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal ; Paris, Mobilier national, 2013), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, à paraître.
30. HENRY C., « Choisir – comprendre – perfectionner. Bouchardon et la copie du Faune Barberini (1726-1730) » ; C. NATIVEL (dir.), *Penser la sculpture. Échanges artistiques et culturels dans le Nord de l'Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, actes coll. (Paris, université de Paris I ; Fondation Custodia, 2013), à paraître.
31. FERREYROLLES G. et NORCI CAGIANO DE AZEVEDO L. (dir.), « Rome n'est plus dans Rome »? : *entre mythe et satire : la représentation de Rome en France au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles*, actes coll. (UMR 8599 du CNRS et de l'université Paris-Sorbonne ; Università degli studi Roma tre, Libera Università Maria Santissima Assunta, 2012), Paris, Honoré Champion, 2015. Signalons également BROOK C. et CURZI V. (dir.), *Roma e l'antico : realtà e visione nel '700*, cat. expo. (Rome, Fondazione Roma museo, 2010-2011), Milan, Skira, 2010 (avec un article de C. HENRY, « Lo studio dell'antico nell'Accademia di Francia a Roma ») ; SCHREITER C., *Antike um jeden Preis : Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2014 ; PETRUCCI F., *Dipinti tra Rococò e Neoclassicismo da Palazzo Chigi in Ariccia e da altre raccolte*, cat. expo. (Cavallino di Lecce, Palazzo Ducale dei Castromediano, 2013), Rome, Gangemi, 2013.
32. BOYER S., *D'après l'antique et les maîtres. L'Académie de France à Rome sous la direction de Charles-Joseph Natoire (1752-1775)*, thèse de doctorat de l'université Paris-Sorbonne, sous la direction d'Alain Mérot, 2015.