



# Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au xviii<sup>e</sup> siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie.

Marion Amblard

## ► To cite this version:

Marion Amblard. Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au xviii<sup>e</sup> siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie.. Etudes écossaises, ELLUG, 2018. hal-01839019

HAL Id: hal-01839019

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01839019>

Submitted on 13 Jul 2018

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

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



# Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie

*Scottish Painters at the French Academy in Rome in the 18th Century:  
The Impact of the Migration of Scottish Artists to Italy*

Marion Amblard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/1417>

ISSN : 1969-6337

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-047-1

ISSN : 1240-1439

### Référence électronique

Marion Amblard, « Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie », *Études écossaises* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le 01 avril 2018, consulté le 02 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/etudeseccossaises/1417>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 avril 2018.

© Études écossaises

---

# Les peintres écossais à l'Académie de France à Rome au xviii<sup>e</sup> siècle ou l'impact de la migration des artistes écossais vers l'Italie<sup>1</sup>

*Scottish Painters at the French Academy in Rome in the 18th Century:  
The Impact of the Migration of Scottish Artists to Italy*

Marion Amblard

---

*Your steady impulse foreign Climes to view,  
To study nature, and what art can shew,  
I now approve, while my warm fancy walks  
O'er Italy, and with your Genius talks; [...]  
We'd enter Rome with an uncommon Taste,  
And feed our Minds on every famous Waste;  
Amphitheaters, Columns, Royal tombs,  
Triumphal Arches, Ruines of vast Domes,  
Old aerial Aqueducts, and strong pav'd Roads,  
Which seem to've been not wrought by Men but Gods.  
These view'd, we'd then survey, with outmost Care,  
What modern Rome produces fine or rare,  
Where Buildings rise with all the Strength of Art,  
Proclaiming their great Architect's Desert,  
Which Citron Shades surround and Jessamin,  
And all the soul of Raphael shines within; [...]  
But let your Resolution still prevail:  
Return, before your Pleasure grow a Toil,  
To longing Friends, and your own native Soil;  
Preserve your Health, your Virtue still improve,  
Hence you'll invite Protection from above.*

(Ramsay, « An Epistle to a Friend in Florence, in his way to Rome », 1945, vol. 1, v. 20-40, p. 229)

- 1 En 1736, après un apprentissage dans l'atelier d'un peintre de renom à Londres, le jeune Allan Ramsay (1713-1784) décida de partir pour l'Italie afin de compléter sa formation artistique. Son père, le célèbre poète du même nom, annonça en ces termes le départ de son fils à son ami le portraitiste John Smibert (1688-1751) :

*My son, Allan, [...] was with Mr Hyssing, at London, for some time, about two years ago; has been since at home, painting like a Raphael—sets out for the Seat of the Beast, beyond the Alps, within a month hence—to be away about two years. [...] I'm sweer to part with him, but canne stem the current which flows from the advice of his patrons, and his own inclinations.* (Ramsay, 1970, vol. 4, p. 206)

- 2 Si Ramsay père laissait partir son fils avec regret, il avait pleinement conscience de l'importance d'un séjour en Italie pour la carrière du jeune artiste puisque ses deux amis peintres, Smibert et William Aikman (1682-1731), y avaient eux aussi étudié<sup>2</sup>. Ramsay fils a effectué au total quatre séjours à Rome et, à ce titre, fait figure d'exception parmi les peintres écossais du xviii<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. En revanche, à l'instar de Ramsay, la plupart des artistes écossais de cette période se sont formés dans la ville éternelle. Ils sont ensuite retournés s'établir en Grande-Bretagne et, le plus souvent, ont ouvert un atelier à Londres plutôt qu'en Écosse, où ils ne pouvaient que difficilement espérer vivre de leur art par manque de mécènes. D'autres choisirent de rester définitivement à Rome ; parmi eux, le peintre d'histoire Gavin Hamilton (1723-1798) et le peintre de paysages Jacob More (1740-1793) connurent un immense succès et occupèrent le devant de la scène artistique à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Les Écossais n'étaient pas les seuls à effectuer un séjour d'études à Rome. Cette ville était alors la capitale artistique du continent et accueillait la majorité des artistes de l'Europe occidentale venus étudier les monuments antiques ainsi que les chefs-d'œuvre des grands maîtres de la Renaissance italienne ; par la même occasion, ils en profitaient pour trouver des mécènes parmi les voyageurs effectuant le Grand Tour. Leur visite prolongée leur permettait également de fréquenter deux prestigieuses institutions établies dans la ville : l'Académie de Saint-Luc et l'Académie de France. Cette dernière était un lieu de passage, d'échanges et de sociabilité ; ses ateliers, ses collections et ses expositions annuelles attiraient les Français en visite à Rome, mais aussi la noblesse italienne, les voyageurs du Grand Tour et les artistes étrangers qui pouvaient y étudier gratuitement.
- 3 Quels facteurs expliquent que la majorité des peintres écossais du xviii<sup>e</sup> siècle ait été formée dans la ville de Rome ? Pour quelles raisons se rendaient-ils à l'Académie de France établie dans la capitale italienne ? Qu'ont-ils retiré de leur passage dans ce centre de formation ? Notre étude va tenter de répondre à ces questions et, à travers l'œuvre du portraitiste Allan Ramsay, nous nous intéresserons à l'influence qu'a exercée le contact avec l'Académie de France à Rome sur le développement de l'art pictural en Écosse au xviii<sup>e</sup> siècle. Cet article portera sur les interactions des peintres écossais et des pensionnaires de l'Académie entre 1725 et 1793. Il s'agit de deux dates charnières dans l'histoire de cette institution puisque ce fut en 1725 qu'elle s'installa au Palais Mancini ; 1793 fut l'année du pillage de l'Académie et de l'assassinat de Nicolas Jean Hugon de Basseville, secrétaire de légation, chargé de la direction de l'établissement.
- 4 Tout d'abord, nous évoquerons brièvement les raisons pour lesquelles les peintres écossais s'exilèrent en Italie tout au long du xviii<sup>e</sup> siècle. Nous nous intéresserons ensuite

aux liens existants entre la communauté écossaise établie à Rome et l'Académie de France ainsi que sur le fonctionnement de cette institution. Enfin, à travers l'exemple d'Allan Ramsay, il conviendra d'évaluer l'impact que le contact avec l'art français a exercé sur la peinture écossaise.

- 5 Comparé au continent européen, les académies des beaux-arts ont tardé à se développer en Grande-Bretagne. La Royal Academy de Londres a ouvert ses portes en 1768, soit plus d'un siècle après l'Académie royale de peinture et de sculpture en France qui fut fondée en 1648 à l'instigation de Charles Lebrun (1619-1690), tandis que l'Académie de Saint-Luc, à Rome, avait été créée à la fin du xvi<sup>e</sup> siècle. Au xviii<sup>e</sup> siècle, il y eut en Écosse trois centres destinés à former les artistes : l'Academy of Saint Luke, la Foulis Academy et la Trustees' Academy, mais les deux premiers fermèrent rapidement tandis que le troisième ne proposa qu'un enseignement limité qui, jusqu'à la fin du siècle, fut essentiellement destiné aux futurs employés de l'industrie textile.
- 6 En plus de leur formation dans l'une de ces trois académies, les peintres écossais qui restaient dans leur pays natal optaient, le plus souvent, pour un apprentissage chez un artisan. Ils ne pouvaient effectivement pas espérer travailler dans l'atelier d'un peintre, puisqu'à l'exception du portraitiste John de Medina (1659-1710) qui travaillait à Édimbourg au début du siècle, il fallut attendre le dernier quart du xviii<sup>e</sup> siècle pour qu'un peintre décide de s'établir dans la capitale écossaise et seuls les portraitistes pouvaient espérer bénéficier d'un nombre suffisant de commandes. S'ils souhaitaient vivre de leur art, ils devaient donc quitter l'Écosse et ouvrir leur atelier à Londres, principal centre artistique de Grande-Bretagne. Néanmoins, leur formation rudimentaire ne leur permettant pas de rivaliser avec les artistes anglais, ils devaient auparavant s'enrôler comme apprenti d'un peintre de la capitale anglaise et, à partir de 1768, ils pouvaient également suivre des cours à la Royal Academy. Pour la majorité, les peintres écossais du xviii<sup>e</sup> siècle ont suivi un tel parcours, puis ont généralement achevé leur formation avec un séjour d'études en Italie. De toutes les villes italiennes qu'ils visitaient, c'était à Rome qu'ils séjournaient le plus longuement, et ce pour des raisons multiples.
- 7 Même si au xviii<sup>e</sup> siècle l'école de peinture italienne contemporaine ne jouissait pas d'une renommée prestigieuse, Rome n'en finissait pas d'attirer les artistes et les amateurs venus de toutes les régions d'Europe car, pour reprendre les termes de l'historien de l'art Luigi Gallo, « la ville éternelle permettait de contempler les ruines antiques, les édifices du Moyen Âge, l'art de la Renaissance et de l'âge baroque, offrant [ainsi] une vision unique de l'histoire<sup>4</sup> ». Rome avait un attrait supplémentaire pour les peintres écossais puisqu'ils pouvaient se rendre à l'Académie de France et à l'Académie de Saint-Luc. Cette dernière, qui était placée sous la responsabilité du pape, était particulièrement ouverte aux artistes étrangers<sup>5</sup>. À partir de 1754, lors de l'ouverture de l'Accademia del Nudo, ils suivirent quelques cours de dessin, mais si les peintres étaient attirés par l'Académie de Saint-Luc, c'était surtout parce qu'ils avaient la possibilité de participer aux prestigieux concours Clementini dès 1702 et concours Balestra à partir de 1768, qui étaient accessibles à tous les artistes, peu importaient leurs origines<sup>6</sup>. Plusieurs artistes écossais furent récompensés d'un premier prix pour leurs œuvres et, selon l'historien de l'art Duncan Macmillan, ils fréquentèrent si assidûment l'Académie que, durant les années 1770, de toutes les communautés étrangères, ce furent les Écossais qui furent élus en plus grand nombre en tant qu'académiciens de mérite<sup>7</sup>. Gavin Hamilton fut même nommé prince, c'est-à-dire qu'il présidait l'ensemble des artistes au sein de l'institution.

- 8 Les académies romaines donnaient donc non seulement la possibilité aux peintres écossais de compléter leur formation, mais elles leur permettaient également de trouver de nouveaux mécènes en présentant leurs œuvres lors des expositions de l'Académie de Saint-Luc que les amateurs ne manquaient pas de venir admirer. Rome attirait aussi les peintres écossais en raison de l'importante colonie artistique établie dans la ville et à la tête de laquelle se trouvaient Jacob More et Gavin Hamilton. Ces derniers eurent la visite d'un grand nombre de jeunes artistes de passage à Rome et ils utilisèrent leurs réseaux pour aider leurs compatriotes à avoir accès aux collections romaines et à travailler dans l'atelier de peintres en vogue. Enfin, la communauté jacobite résidant à Rome depuis 1719 attira elle aussi plusieurs artistes écossais qui ne craignaient pas d'être associés aux Stuart et voyaient en eux des mécènes potentiels. Au xviii<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la mort du prince Henri Benoît en 1807, les Stuart occupèrent une place importante dans la vie culturelle, artistique et sociale de Rome et furent étroitement liés à l'Académie de Saint-Luc et à l'Académie de France.
- 9 Jacques François Stuart et ses fils avaient notamment l'occasion de côtoyer le directeur de l'Académie de France lors de la remise des prix des concours organisés par l'Académie de Saint-Luc. Les académies françaises et romaines étaient très proches, au point même qu'un jumelage fut un temps envisagé à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Le directeur de l'Académie de France à Rome était élu membre de l'académie italienne, Charles Errard (1606-1689), Charles-François Poëron (1653-1725) et Jean-François de Troy (1679-1752), à la tête de l'institution française, en furent nommés prince<sup>9</sup>, et tous faisaient partie du jury décernant les prix des concours romains. Parmi ce jury, il y avait aussi des artistes, des cardinaux et Jacques François Stuart ; par la suite, ce fut son fils cadet qui siégea à l'Académie de Saint-Luc en tant que cardinal d'York. Le prétendant au trône de Grande-Bretagne se rendait régulièrement à l'Académie de France comme en témoigne la correspondance des directeurs. Il y a en effet de nombreuses références aux membres de la famille Stuart et plus précisément à Jacques François que les dirigeants de l'Académie nomment le plus souvent le « chevalier de Saint-Georges » ou « le roi d'Angleterre »<sup>10</sup>. Les lettres des directeurs rappellent que les Stuart vinrent régulièrement admirer les travaux des pensionnaires ainsi que la décoration du palais Mancini. Chaque année, lors du carnaval, ils comptaient aussi parmi les invités du directeur de l'Académie et de l'ambassadeur de France qui, des balcons du palais, venaient regarder le défilé dans la rue du Corso. Durant l'hiver 1743, l'Académie de France prévoyait même d'organiser des festivités en l'honneur des Stuart, mais ce projet ne put se concrétiser car, en raison d'une épidémie de peste qui menaçait la ville de Rome, le pape émit un arrêté interdisant toute manifestation (Leribault, 2002, p. 141). Les liens de parenté entre les Stuarts et les Bourbons et, à certaines périodes, la politique étrangère du roi de France, ont certainement contribué à rapprocher la communauté jacobite en exil et les artistes écossais des représentants artistiques et politiques de France. Les contacts entre la colonie artistique écossaise de Rome et l'Académie de France furent d'autant plus favorisés par la proximité géographique des institutions françaises et des lieux associés à la communauté écossaise.
- 10 Au xviii<sup>e</sup> siècle, la présence française se concentrait autour de quatre lieux. Il y avait deux églises françaises, l'église Saint-Louis des Français située entre la place Navone et le Panthéon, et l'église Saint-Claude des Bourguignons, sur la place Saint-Sylvestre. De 1725 à 1803, l'Académie de France occupait le palais Mancini sur la rue du Corso et, à partir de 1769, l'Ambassade s'établit au palais De Carolis situé, lui aussi, dans la rue du Corso.

Ces deux institutions étaient particulièrement proches de la place Santi Apostoli où se trouvait le palais Balestra, résidence de la famille Stuart et de leur cour, ainsi que du Collège des Écossais et l'église Saint-André des Écossais situés sur la Strada Felice, rue où logeaient la plupart des peintres écossais. Cette proximité géographique fut donc des plus favorables aux échanges culturels et artistiques entre les deux communautés et l'Académie de France, qui était au cœur de la vie culturelle et artistique de Rome, fut un lieu particulièrement propice aux contacts entre artistes, collectionneurs et voyageurs d'origines françaises et écossaises.

- 11 En raison des pillages de 1793 et de 1798 lors de l'invasion de la ville par les troupes du roi de Naples, tous les documents conservés au palais Mancini ont été détruits<sup>11</sup>. Toutefois, la correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome nous permet d'avoir une idée précise du fonctionnement et des activités de cette institution. L'Académie fut ouverte à Rome en 1666 à la demande du Premier ministre Colbert afin d'accueillir et de former, aux frais du roi, les artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture ayant remporté le prix de Rome. Pendant une durée allant de trois à cinq ans, ces artistes qui étaient peintres, sculpteurs ou architectes et connus sous le nom de pensionnaires, avaient pour objectif de terminer leur formation. Le règlement de l'Académie précisait en effet que les pensionnaires du roi devaient « se former le goût et la manière sur les originaux et les modèles des plus grands maîtres de l'Antiquité et des siècles derniers » (Beck Saiello, dans Bayard et coll., 2016, p. 323). En contrepartie, les artistes s'engageaient à suivre les instructions du directeur de l'Académie à Rome et à travailler exclusivement pour le roi de France en lui fournissant notamment des copies. Le fonctionnement de l'Académie et les journées des élèves étaient régis par des règles strictes ; toutefois, les directeurs ne les suivirent pas scrupuleusement, au point qu'il fut nécessaire d'élaborer et d'appliquer un nouveau règlement en 1775<sup>12</sup>. Traditionnellement, les pensionnaires passaient la journée à faire des copies dans les églises et collections de la noblesse romaine ou du pape. En fin de journée, ils se retrouvaient à l'Académie pour dessiner d'après le modèle vivant. Ce cours quotidien n'était pas seulement destiné aux pensionnaires : il était aussi ouvert aux externes, c'est-à-dire aux artistes français n'ayant pas obtenu le prix de Rome mais étant hébergés à l'Académie, ainsi qu'aux artistes étrangers. Pour les artistes écossais du xviii<sup>e</sup> siècle, ceci était bien souvent l'unique occasion qu'ils avaient de dessiner d'après le modèle vivant puisque ce fut seulement après 1826 qu'un tel cours fut proposé dans une institution écossaise<sup>13</sup>. Contrairement à ce que prévoyait le règlement, Nicolas Vleughels (1668-1737), qui fut le directeur de l'Académie de 1725 à 1737, décida de conserver un grand nombre de copies réalisées par les pensionnaires afin d'orner les salles du palais Mancini. Dans une lettre adressée au duc d'Antin, directeur des Bâtiments du roi, Vleughels explique qu'il est, pour lui, essentiel d'avoir des salles avec un décor soigné, car il y « 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 beau » (Montaiglon, 1897, p. 181). Une description de la décoration du bâtiment permet de savoir que, sous Vleughels, en plus des portraits du roi Louis XV et de la reine, des tapisseries des Gobelins et des copies d'après les chambres de Raphaël au Vatican, il y avait aussi « le *Laocoon*, l'*Hercule qui porte un enfant* et une *Muse* [...], le *Gladiateur*, la *Diane* et l'*Apollon* » (*ibid.*, p. 334). Ces œuvres n'avaient pas seulement pour objectif de susciter l'admiration des visiteurs étrangers ; elles avaient aussi une fonction didactique, ainsi que le souligne Patrick Michel :

L'originalité, pour ne pas dire la singularité de l'Académie, était [...] qu'elle offrait la possibilité unique de trouver réunis en un seul lieu, le panthéon des modèles les

plus illustres de la sculpture antique, une sorte de « musée » exemplaire, un musée des moulages avant l'heure, et ceci, pour le plus grand profit des pensionnaires et des artistes étrangers qui fréquentaient ce lieu ouvert qu'était l'Académie ».  
(Bayard et coll., 2016, p. 89)

- 12 Ceci représentait parfois la seule chance que les jeunes artistes avaient de copier ces œuvres qui comptaient parmi les plus célèbres et dont les originaux étaient difficilement accessibles<sup>14</sup>. Elles servaient aussi de complément à l'enseignement dispensé lors des cours d'après le modèle vivant, puisque sur les conseils de Vleughels, les élèves étaient invités à comparer les académies qu'ils venaient de réaliser aux statues antiques<sup>15</sup>. Vleughels, ainsi que ses deux successeurs De Troy et Natoire (1700-1777), eurent un enseignement qui se démarqua de celui dispensé à l'Académie royale à Paris puisqu'ils n'hésitèrent pas à aller à l'encontre du règlement. En effet, ils incitèrent leurs élèves à ne pas se contenter d'imiter des œuvres, mais plutôt de s'inspirer de leurs propres observations pour imaginer des compositions originales. Vleughels et Natoire, qui avait été élève du premier, apprirent à leurs élèves à prendre pour modèle le quotidien et les emmenèrent dessiner sur le motif<sup>16</sup>. Ainsi que Vleughels le précise dans une lettre adressée à l'intendant des Bâtiments du roi :

On commence à aller dessiner dehors les fêtes et dimanches ; c'est une très bonne étude ; outre qu'elle apprend à bien faire le paysage, qui en est le but principal, elle enseigne encore à composer, car notre métier, de toute manière, n'est qu'une imitation du naturel. (Lettre de Vleughels à d'Antin, le 5 mars 1734, dans Montaiglon, 1899, p. 54)

- 13 Lorsque Jean-François de Troy dirigea l'Académie de 1738 à 1751, les artistes étrangers ne bénéficièrent pas seulement des conseils avisés d'un artiste aguerri, ils purent également l'observer alors qu'il travaillait puisque De Troy aimait particulièrement peindre devant un public pour susciter l'admiration des visiteurs et aider les jeunes peintres à progresser. De 1777 à 1792, ils purent aussi étudier les œuvres des pensionnaires lors de l'exposition annuelle de l'Académie qui, à partir de 1781, ouvrait le 25 août, date de la fête nationale de la Saint-Louis. Tout au long de la période étudiée, le palais Mancini accueillit parmi ses pensionnaires quelques-uns des principaux peintres des courants rococo et néoclassique puisque, parmi eux, on compte : Subleyras (1699-1749), Blanchet (1705-1772), Vien (1716-1809), Fragonard (1732-1806), Lépicié (1735-1784), David (1748-1825), Fabre (1766-1837), Girodet-Trioson (1767-1824) et Gérard (1770-1837). Le contact entre Écossais et Français amena certains d'entre eux à se lier d'amitié comme ce fut le cas de Charles-Louis Clérisseau (1721-1820) qui accompagna les frères James (1730-1794) et Robert Adam (1728-1792) lors de leur périple en Italie (Braham, 1989, p. 66). Clérisseau fut également proche du portraitiste Allan Ramsay avec qui il alla régulièrement dessiner sur le motif dans les environs de Rome.
- 14 En raison de la formation rudimentaire reçue en Écosse, il n'est donc pas surprenant que les peintres écossais aient été influencés par les cours suivis à l'Académie de France à Rome et les échanges avec les jeunes pensionnaires. Il semblerait que John Alexander (1686-1776) ait été le premier Écossais à étudier à l'Académie lors de son séjour à Rome entre 1711 et 1720. Mungo Campbell estime que cet apprentissage marqua un tournant dans l'œuvre d'Alexander, mais aussi dans l'histoire de l'art pictural écossais, puisqu'il affirme que ce fut dès son passage à l'Académie de France à Rome qu'Alexander se mit à réaliser des études préparatoires avant de passer à l'exécution d'un tableau et qu'il transmit cette habitude, qui devint une caractéristique des artistes écossais des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles<sup>17</sup>. S'il est vrai qu'Alexander enseigna à son fils, Cosmo (1724-1772), à utiliser le



dessin comme un outil préparatoire, son influence sur les peintres écossais des générations suivantes reste à démontrer. En revanche, celle de Ramsay ne fait aucun doute et l'impact de la formation à l'Académie de France à Rome est des plus manifestes dans l'œuvre de ce portraitiste qui s'imposa comme le plus éminent artiste écossais entre les années 1730 et 1780. Il eut de nombreux disciples et, à son tour, transmit à ses élèves, David Martin (1737-1798) et Alexander Nasmyth (1758-1840), ce qu'il avait pu apprendre au contact des peintres français.

- 15 Ramsay étudia au palais Mancini de 1736 à 1738 sous Vleughels et De Troy, puis de 1754 à 1757 sous Natoire. Le portraitiste suivit très régulièrement les cours lors de son premier séjour romain. Son accès à l'Académie fut facilité grâce à une lettre de recommandation du collectionneur Mariette qu'il remercia en ces termes dans un courrier envoyé peu après son arrivée à Rome :

Il y a six semaines que nous sommes en Italie. [...] À notre arrivée à Rome nous profitames d'abord de la recommandation que vous avez eu la bonté de nous donner à Mons le Directeur de l'académie Française [...]. Mons. Le Chevalier Vanvleugles nous a donner part en tout ce qu'il y a de plus Beau & de plus exquis en peinture & sculpture ici car l'Academie Française a epuise (pour ainsi dire) les plus belles sources de l'Italie & le ressembler chez elle en telle maniere & les a ranger en si belle ordre qu'on peut dire que c'est dans l'academie française seule, que la Jeunesse peut profiter comme il faut dans les Beaux arts. (Smart, 1952, p. 217)

- 16 Âgé de seulement vingt-trois ans lors de son premier séjour romain, Ramsay était venu pour parachever sa formation et se rendait à l'Académie de France pour dessiner d'après le modèle vivant, ce qu'il n'avait pas eu l'occasion de faire en Écosse, ni même à Londres dans l'atelier de Hans Hysing (1678-1752/1753). Plusieurs dessins réalisés lors de sa visite dans les années 1730 sont conservés à la National Gallery of Scotland et représentent des modèles dans différentes poses d'atelier<sup>18</sup>. Les académies d'hommes de Ramsay s'inscrivent dans la lignée des études exécutées par les pensionnaires du palais Mancini. Outre la pose recherchée du modèle des dessins (A, B, C) évoquant la statuaire antique, on retrouve un tertre et un drapé, deux accessoires traditionnellement utilisés pour les cours d'après le modèle vivant à l'Académie de France. Dans ces trois dessins, l'artiste joue avec le clair-obscur et les rehauts de craie blanche pour souligner la densité des chairs et la musculature du modèle ; il joue aussi avec les fonds, à coup de hachures, pour sculpter sur le papier l'éclat du corps. Les académies devaient non seulement permettre aux jeunes artistes d'apprendre à maîtriser la technique du dessin à laquelle la formation académique attachait la plus haute importance, mais avec le travail de copie, elles devaient aussi les aider à se constituer un répertoire de modèles de compositions et d'études de détails dont ils s'inspireraient tout au long de leur carrière. Dans le cas de Ramsay, les académies de son premier séjour romain ne peuvent pas être mises en rapport avec des tableaux. Si l'on compare ces œuvres aux dessins exécutés avant 1736 (D, E), on constate une évolution technique puisque Ramsay n'utilise plus les hachures pour tracer les contours des chairs, celles-ci sont désormais dessinées d'un trait ferme. De plus, ce fut à partir de sa première visite à Rome que le peintre a commencé à faire des dessins plus élaborés, ne se limitant plus à des portraits en buste, et qu'il prit l'habitude de réaliser de manière quasi systématique des études préparatoires avant de passer à la réalisation d'un tableau. En effet, une grande partie des dessins réalisés à son retour en Grande-Bretagne peut être associée aux portraits qu'il a peints.
- 17 Lorsqu'il se rendit pour la seconde fois à Rome entre 1754 et 1757, Ramsay, alors âgé de plus de quarante ans, était un artiste renommé. Depuis les années 1740, il était parvenu à

s'imposer comme l'un des portraitistes les plus prisés de Grande-Bretagne. Toutefois, à partir du début des années 1750 il dut faire face à la concurrence de Joshua Reynolds (1723-1792) qui, avec ses portraits d'apparat, remportait un immense succès et était devenu un sérieux rival. Sa deuxième visite en Italie semble ainsi avoir été en partie motivée par un besoin de faire évoluer son art. Ceci explique qu'il fréquenta l'Académie de France tout aussi régulièrement que lors de son premier séjour et, aux côtés d'artistes tels qu'Hubert Robert (1733-1808), Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) et Pierre-Jean Chardin (1731-1768), fils du célèbre Jean Siméon Chardin (1699-1779), il réalisa encore un grand nombre d'académies. Si l'on étudie ses dessins, on note une évolution entre ceux exécutés avant et après son deuxième voyage en Italie : plutôt que de dessiner à la pierre noire sur du papier bleu ou gris, il utilisa davantage la sanguine associée à la craie blanche sur du papier beige, ceci enlève la froideur du marbre des statues antiques dont il s'inspirait pour la pose et confère davantage de vie au modèle représenté. Cette impression est renforcée par l'effet de tremblement du contour qui donne une dose de réel aux chairs. Le changement dans ses dessins est également visible dans les portraits réalisés dès 1754, date à partir de laquelle il délaissa le baroque pour le rococo. Il semblerait donc que cette visite l'ait aidé à confirmer sa volonté de faire évoluer son style. Dès lors, il peignit des portraits qui présentaient des affinités avec les œuvres de ses contemporains français tels que Nattier (1685-1766), La Tour (1704-1788) et Boucher (1703-1770), qui avait eu Fragonard parmi ses élèves. Plusieurs historiens de l'art n'ont d'ailleurs pas hésité à affirmer que les portraits exécutés dès 1754 pourraient s'inscrire dans l'école française, Smart a notamment écrit au sujet du portrait de Margaret Lindsay, deuxième épouse du peintre :

*The picture is undoubtedly reminiscent of French painting, but it recalls the work of Nattier, La Tour and Perronneau rather than that of Chardin. The influence of the great French pastelists [sic] is suggested by the delicate colouring, which is generally characteristic of Ramsay's portraits after 1754. (Smart, 1952, p. 84)<sup>19</sup>*

- 18 Déjà avant son deuxième voyage en Italie, Ramsay avait fait part de son intérêt pour l'art français dans son ouvrage intitulé *A Dialogue on Taste* puisqu'il y énonçait ses théories esthétiques qui n'étaient pas sans rappeler les idées de Vleughels. En effet, à l'instar du directeur de l'Académie de France à Rome, il recommandait aux peintres d'observer et d'imiter la nature plutôt que de se contenter de prendre modèle sur leurs prédécesseurs. Dans son ouvrage, il ne faisait pas référence aux pensionnaires qu'il avait eu l'occasion de côtoyer, mais il loua les talents du pastelliste Maurice Quentin de La Tour. Son estime pour l'école française est également manifeste dans sa décision de faire nommer un peintre français à la tête de la Trustees' Academy, institution ouverte à Édimbourg en 1760. Lorsque la commission ayant fondé la Trustees' Academy lui demanda en 1767 de trouver un enseignant, Ramsay opta pour un peintre français nommé Charles Pavillon. Ainsi jusqu'en 1772, l'unique centre de formation artistique public d'Écosse fut dirigé par un Français<sup>20</sup>. Les peintres écossais formés dans cette institution purent ainsi avoir un premier contact avec l'art français avant même de partir suivre les cours au palais Mancini.
- 19 Pour les peintres écossais du xviii<sup>e</sup> siècle, le séjour prolongé à Rome s'imposait comme une étape incontournable qui leur permettait de compenser le manque de formation artistique reçue dans leur pays natal. Plusieurs facteurs tels que la proximité géographique des communautés écossaise et française ainsi que les liens étroits entre les Stuart en exil et les dirigeants du palais Mancini étaient propices au rapprochement des peintres écossais des artistes de l'Académie de France. La renommée de l'institution

française, ainsi que la possibilité de dessiner quotidiennement d'après le modèle vivant et de bénéficier des conseils d'un artiste aussi expérimenté que le directeur de l'Académie, la rendait d'autant plus attractive auprès des jeunes écossais qui furent nombreux à s'y rendre tout au long du siècle. Parmi les artistes à y avoir étudié, nous pouvons citer John Alexander, les frères Adam, David Martin et Archibald Skirving (1749-1819). L'exemple d'Allan Ramsay nous a permis de constater que, pour les peintres écossais, l'apport des contacts avec le palais Mancini fut à la fois technique et stylistique. Si dès les années 1790 ils ne fréquentèrent plus l'Académie de France à Rome, le passage au palais Mancini marqua néanmoins plusieurs générations de peintres du xviii<sup>e</sup> siècle et leur permit de bénéficier d'une formation tout aussi complète que celle des artistes du continent européen. Enfin, c'est de cette période que datent les affinités entre les œuvres des peintres écossais et français et les liens entre les deux écoles ont duré bien longtemps après que les Écossais aient cessé d'étudier à l'Académie de France à Rome.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ANDREWS Keith & BROTHIE James Rainey, 1960, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Scottish Drawings*, Édimbourg, The Trustees of the National Galleries of Scotland.
- AMBLARD Marion, 2010a, « La carrière de Jacob More et de Gavin Hamilton en Italie : l'impact de ces deux peintres sur l'art pictural écossais au xviii<sup>e</sup> siècle », dans M. J. Munro-Landi (dir.), *L'Écosse et ses doubles. Ancien monde - nouveau monde / Old World - New World. Scotland and Its Doubles*, Paris, L'Harmattan, p. 89-105.
- AMBLARD Marion, 2010b, « The Scottish Painters' Exile in Italy in the Eighteenth Century », *Études écossaises*, n° 13 (Exile et retour), p. 59-77. Disponible sur '<https://etudeseccossaises.revues.org/219>'.
- BATON Véronique, 2011, *Voyage à Rome. Les artistes, la Provence et l'Académie de France, du xviii<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Mare et Martin.
- BAYARD Marc, BECK SAIELLO Émilie & GOBET Aude, 2016, *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini : un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BRAHAM Allan, 1989, *The Architecture of the French Enlightenment*, Londres, Thames and Hudson.
- CAMPBELL Mungo, 1993, *The Line of Tradition: Watercolours, Drawings and Prints by Scottish Artists 1700-1990*, Édimbourg, National Galleries of Scotland.
- CAMPBELL Mungo & BROWN Rhona, 2013, *Allan Ramsay: Portraits of the Enlightenment*, Londres, Prestel.
- CHASTEL André, 1995, *L'Art français. Ancien Régime 1620-1775*, Paris, Flammarion.
- CIPRIANI Angela, 2000, *Aequa Potestas. Le Arti in Gara a Roma nel Settecento*, Rome, De Luca.
- CIPRIANI Angela, 1989, *I Premiati dell' Accademia*, Rome, Quasar.

- CORP Edward, 2001, *King Over the Water: Portraits of the Stuarts in Exile after 1689*, Édimbourg, Scottish National Portrait Gallery.
- CORP Edward, 2003, *The Stuart Court in Rome: The Legacy of Exile*, Aldershot, Ashgate.
- CORP Edward, 2011, *The Stuarts in Italy, 1719-1766: A Royal Court in Permanent Exile*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FLEMING John, 1956, « Allan Ramsay and Robert Adam in Italy », *The Connoisseur*, vol. 137, p. 79-84.
- FLEMING John, 1962, *Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome*, Londres, John Murray.
- LERIBAULT Christophe, 2002, *Jean-François de Troy (1679-1752)*, Paris, Arthena.
- LLOYD Stephen, 1999, *Raeburn's Rival. Archibald Skirving 1749-1819*, Édimbourg, The Trustees of the National Galleries of Scotland.
- LOS LLANOS José-Luis DE, 1992, *Fragonard et le dessin français au xviii<sup>e</sup> siècle dans les collections du Petit Palais*, Paris, Musée du Petit Palais.
- MACMILLAN Duncan, 1973, *The Earlier Career of Alexander Runciman and the Influences that Shaped His Style*, 2 vol., thèse de doctorat, Université d'Édimbourg.
- MICHEL Olivier, 1996, *Vivre et peindre à Rome au xviii<sup>e</sup> siècle*, Rome, École française de Rome.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1897, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 7, 1724-1728, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1898, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 8, 1729-1733, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1899, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 9, 1733-1741, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1900, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 10, 1742-1753, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1901, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 11, 1754-1763, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1903, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 12, 1764-1774, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1904, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 13, 1774-1779, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1905, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 14, 1780-1784, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1906, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 15, 1785-1790, Paris, Charavay Frères.
- MONTAIGLON Anatole DE & GUIFFREY Jules, 1907, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, vol. 16, 1791-1797, Paris, Charavay Frères.
- MONTÈGRE Gilles, 2006, *Rome capitale culturelle au siècle des Lumières : présence française et construction des savoirs dans la Ville éternelle au temps de l'ambassade du cardinal de Bernis (1769-1791)*, 2 vol., thèse de doctorat, Université Pierre Mendès France – Grenoble 2.
- MONTÈGRE Gilles, 2011, *La Rome des Français au temps des Lumières. Capitale de l'Antique et carrefour de l'Europe 1769-1791*, Rome, École française de Rome.

RAMSAY Allan (père), 1945-1974, *The Works of Allan Ramsay*, 6 vol., Édimbourg, William Blackwood and Sons.

RAMSAY Allan (fils), 1762, *The Investigator. Containing the Following Tracts: I. On Ridicule, II. On Elizabeth Canning, III. On Naturalization, IV. On Taste*, Londres.

SAUNDERS Richard, 1995, *John Smibert. Colonial America's First Portrait Painter*, Londres et New Haven, Yale University Press.

SMART Alistair, 1952, *The Life and Art of Allan Ramsay*, Londres, Routledge et Kegan Paul.

SMART Alistair, 1999, *Allan Ramsay. A Complete Catalogue of His Paintings*, New Haven et Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

### Corpus des œuvres picturales étudiées

RAMSAY Allan, (A), *Academic Drawing of a Man Seated*, D 2217, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Disponible sur <[www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7798/academic-drawing-man-seated-full-length?page=3&artists%5B15192%5D=15192&search\\_set\\_offset=212](http://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7798/academic-drawing-man-seated-full-length?page=3&artists%5B15192%5D=15192&search_set_offset=212)>.

RAMSAY Allan, (B), *Academic Drawing of a Nude Man Standing with His Right Foot on a Platform. Sketch of a Head in the Margin*, D 3777, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Disponible sur <[www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7801/academic-drawing-nude-man-standing-his-right-foot-platform-sketch-head-margin?page=4&artists%5B15192%5D=15192&search\\_set\\_offset=262](http://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7801/academic-drawing-nude-man-standing-his-right-foot-platform-sketch-head-margin?page=4&artists%5B15192%5D=15192&search_set_offset=262)>.

RAMSAY Allan, (C), *Academic Drawing of a Nude Man Seated with His Right Arm Raised*, D 3796, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Disponible sur <[www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7804/academic-drawing-nude-man-seated-his-right-arm-raised?page=4&artists\[15192\]=15192&search\\_set\\_offset=281](http://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7804/academic-drawing-nude-man-seated-his-right-arm-raised?page=4&artists[15192]=15192&search_set_offset=281)>.

RAMSAY Allan, (D), *Self-Portrait. Aged 20*, D 223, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Disponible sur <[www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7787/self-portrait-aged-20?page=3&artists\[15192\]=15192&search\\_set\\_offset=220](http://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7787/self-portrait-aged-20?page=3&artists[15192]=15192&search_set_offset=220)>.

RAMSAY Allan, (E), *Allan Ramsay, 1684-1758. Poet. Father of the Artist. Copy after the Painting by William Aikman*, D 2013, National Gallery of Scotland, Édimbourg. Disponible sur <[www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7789/allan-ramsay-1684-1758-poet-father-artist-copy-after-painting-william-aikman?page=1&artists\[15192\]=15192&search\\_set\\_offset=66](http://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/7789/allan-ramsay-1684-1758-poet-father-artist-copy-after-painting-william-aikman?page=1&artists[15192]=15192&search_set_offset=66)>.

## NOTES

1. L'auteur souhaite remercier Raffaella Carchesio, bibliothécaire de l'Académie de France à Rome, pour son aide et ses conseils bibliographiques.
2. Le portraitiste William Aikman séjourna à Rome entre 1707 et 1711. Quant à lui, Smibert effectua un séjour en Italie entre 1719 et 1722. D'après Saunders, il semblerait que Smibert n'ait pas étudié à l'Académie de France à Rome (1995, p. 32).
3. Il y séjourna de 1736 à 1738, de 1754 à 1757, de 1775 à 1777 et de 1782 à 1784. Les deux derniers séjours romains du peintre furent consacrés à des recherches archéologiques car, après une blessure en 1773, Ramsay ne peignit presque plus.
4. Citation traduite par l'auteur : « [...] la città eterna permetteva di contemplare le rovine antiche, gli edifici del Medio Evo, l'arte del Rinascimento e dell'età barocca, offrendo [così] una visione unica della

storia. » (« Gli artisti dell'Académie royale di Tolosa e Roma (1775-1785) », dans Bayard et coll., 2016, p. 375)

5. Selon Elisabeth Kieven, comparée à l'Académie de France à Rome, « l'Académie romaine de Saint-Luc était plus ouverte aux artistes étrangers, notamment parce que Rome était un lieu extrêmement cosmopolite » (citation traduite par l'auteur : « *l'Accademia romana di San Luca era più aperta verso gli artisti stranieri, anche perché Roma rimaneva [...] un luogo estremamente cosmopolita* »). (« Edme Bouchardon (1698-1762) e la scena artistica romana », dans Bayard et coll., 2016, p. 308)

6. Ainsi que le souligne Christophe Leribault : « À la lecture des procès-verbaux des assemblées, [...] [on] ne peut que relever l'absence de conférences théoriques, à la manière de celles de l'Académie parisienne, d'expositions ou même d'éloges des défunts [...]. La fonction d'enseignement se limitait à des cours le dimanche. » (2002, p. 167) Voir aussi Michel (1996, p. 47).

7. Macmillan a écrit : « *In the 1770's there were more Scots amongst the members of the Accademia di San Luca than any other foreign nationality.* » (1973, p. 110)

8. Le jumelage des deux académies est évoqué dans l'article de Kieven (Bayard et coll., 2016, p. 308). Les liens entre les deux institutions ont été célébrés à l'occasion de deux expositions « Roma-Parigi. Accademia a confronto » (du 13 octobre 2016 au 13 janvier 2017) et « 350 ans de création, les artistes de l'Académie de France à Rome de Louis XIV à nos jours » (du 14 octobre 2016 au 15 janvier 2017), organisées respectivement à l'Académie de Saint-Luc et à l'Académie de France à Rome.

9. Charles Errard fut élu prince en 1672 et obtint à nouveau cette distinction en 1678. Charles-François Poëron fut à son tour élu prince de l'Académie de Saint-Luc en 1715-1716 puis en 1721-1722. Jean-François de Troy fut nommé à ce poste à deux reprises, en 1743 puis en 1744.

10. Par exemple, dans la correspondance de Nicolas Vleughels entre 1724 et 1728, les Stuart sont mentionnés à de très nombreuses reprises (voir notamment Montaiglon, 1897, p. 187, 189, 190, 197, 247, 251, 252, 289, 292, 293, 306, 318 et 358).

11. Directeur de l'Académie de France lors du pillage de 1798, Suvée a écrit : « Les Napolitains n'avaient rien laissé au Palais de France : tout ce qui était dans l'étage supérieur, où habitent les pensionnaires, et dans les greniers avait été détruit. Il n'existait pas une porte, pas une fenêtre. Ils avaient également dévasté tout ce qui se trouvait dans les cuisines pour en arracher le fer et le plomb : les statues de plâtre étaient brisées ou avaient été emportées à Naples ; les tapisseries et les glaces avaient également été enlevées. On avait brûlé jusqu'aux piédestaux des statues, les bancs et les tables du modèle, tous les utensils [*sic*] pour l'exercice de l'art [...] je n'ai pas trouvé une chaise pour m'asseoir, ni un lit pour reposer. » (Cité par Manolo Guerri, dans Bayard et coll., 2016, p. 73.)

12. Sur les raisons de la mise en application d'un nouveau règlement et le contenu de celui-ci, voir l'article de Nicolas Lesur, « "Remettre en vigueur les règlements négligés ou oubliés". La réforme de l'Académie de France à Rome en 1775 sous la conduite de Jean-Baptiste Marie Pierre », dans Bayard et coll., 2016, p. 191-203.

13. Ce fut sous la direction de Sir William Allan (1782-1850), entre 1826 et 1844, que furent mis en place les cours d'après le modèle vivant. Ainsi que le précise Jeremy Howard, Allan ouvrit quatre nouveaux cours : « 1) *drawing from the Antique* 2) *Pictorial colouring* 3) *Drawing from life* 4) *Ornamental design in form and colour, including architecture, perspective, modelling and fresco painting* » (Jeremy Howard, « The Artist-Adventurer's Life and Work », dans J. Howard (éd.), *William Allan Artist Adventurer*, Édinburgh, The City of Edinburgh Council, 2001, p. 56). Les peintres écossais n'étaient pas les seuls dans ce cas puisque Michel souligne que pour la majorité des artistes du xviii<sup>e</sup> siècle, « pour dessiner d'après le modèle vivant, il devait aller aux séances publiques ; car peu de peintres pouvaient s'offrir le luxe de faire venir un modèle. En dehors de quelques séances

organisées l'été par l'Académie de Saint-Luc, c'est l'Académie de France qui invitait les artistes à ses séances quotidiennes » (1996, p. 48).

14. Les programmes de copies au Vatican entraînèrent des dégâts, notamment des graffitis, et l'accès aux collections papales fut parfois limité voire interdit. Ce fut d'ailleurs pour cette raison que les pensionnaires de l'Académie de France n'eurent pas l'autorisation d'accéder au Vatican entre 1708 et 1726.

15. Une académie est une figure entière dessinée ou peinte à partir d'un modèle nu.

Vleughels a écrit : « Ils [les pensionnaires] alloient comparer contre l'antique même ce qu'il avoient peint, afin de voir la différence de la nature véritable à la nature recherchée et, pour ainsi dire, corrigée. Je les louais fort, et véritablement ce sont de très bonnes études. » (Cité par Tomas Macsotay, dans Bayard et coll., 2016, p. 166.)

16. Ainsi qu'il est précisé dans le catalogue d'exposition sur le voyage des artistes de Provence à Rome : « L'Académie de France joua même dans ce domaine un rôle essentiel, voire novateur, grâce à deux de ses directeurs, Nicolas Vleughels et Charles-Joseph Natoire, qui incitèrent les jeunes pensionnaires à dessiner d'après nature, ouvrant la voie à l'émancipation du genre et à la création du prix de Rome du paysage en 1817. » (Baton, 2011, p. 9)

17. Campbell a affirmé : « *It was with Alexander's return to Scotland in 1720, bringing with him the portfolios and ideas on which he worked in Italy, that draughtsmanship, as a central feature in the training and working practices of Scottish artists, can be said to have become established.* » (1993, p. 10)

18. Ainsi que le précise Olivier Michel, au xviii<sup>e</sup> siècle, « seul le nu masculin est autorisé en public ; le peintre qui veut dessiner un nu féminin doit copier les statues antiques, payer un modèle qui vient à son propre atelier, ou, comme Mengs, [...], faire poser son épouse » (1996, p. 48).

19. Smart a noté que le portraitiste a opté pour un nouveau style à partir de son deuxième voyage en Italie, mais semble attribuer ce changement au bonheur conjugal du peintre qui venait tout juste de se remarier : « *It is tempting to see in the tenderness of Ramsay's mature style, from the time of his second visit to Italy, the reflection of the happiness and serenity which he undoubtedly found in his marriage.* » (Smart, 1952, p. 84)

20. Le premier directeur de la Trustees' Academy se nommait William Delacour (1700-1767) et était un artiste français.

## RÉSUMÉS

La peinture écossaise a commencé à se développer au xviii<sup>e</sup> siècle, mais il a fallu attendre le début du siècle suivant pour que les peintres puissent bénéficier d'une formation complète au sein d'une académie des beaux-arts implantée dans leur pays natal. S'ils espéraient ouvrir un atelier, les jeunes artistes étaient donc contraints de s'exiler afin d'être formés. Le plus souvent, ils allaient tout d'abord étudier à Londres, puis ils séjournèrent plusieurs années à Rome.

Principal centre artistique de l'Europe occidentale au xviii<sup>e</sup> siècle, cette ville était alors un lieu de passage et d'échange, elle constituait l'étape principale du voyage des jeunes aristocrates effectuant le Grand Tour et des artistes de l'Europe entière venaient y étudier et y trouver des mécènes. À Rome, les peintres écossais avaient la possibilité de suivre des cours dispensés dans les deux principales académies des beaux-arts, l'Académie de France et l'Académie de Saint-Luc. Ces institutions étaient pour les peintres un lieu d'apprentissage et d'échanges avec d'autres

artistes venus de l'Europe entière ; l'enseignement dispensé par des Français et des Italiens de renom permettait de transmettre aux élèves certaines techniques et de diffuser les traditions artistiques françaises et italiennes.

Cette communication propose de revenir sur la présence de peintres écossais à l'Académie de France à Rome et sur leur formation au sein de cette institution. Elle a également pour objectif de souligner l'impact de la migration des peintres vers l'Italie sur la construction de l'école écossaise de peinture.

Scottish painting started developing in the 18th century, but it took until the beginning of the next century for the painters to benefit from a full training at a fine arts academy locate in their native country. Young artists could open a workshop, but they had to exile themselves to get an education. More often than not, they went and studied in London, then stayed in Rome for several years.

The main artistic centre for Western Europe in the 18th century, the city was a place where exchanges were rich and fruitful, and it was the main stage in the travels of young aristocrats on the Grand Tour; artists from all over Europe came there to study and find patrons. In Rome, Scottish painters could follow classes in the two main academies of the fine arts, Académie de France and Académie de Saint-Luc. These establishments were for them places where they could learn and exchange with artists from every part of the continent. The teaching by renowned French and Italian artists led to the transmission of certain techniques and the diffusion of the French and Italian artistic traditions.

This paper examines the impact of the training of young Scottish artist in the institution, and traces its impact on the Scottish school of painting.

## INDEX

**Mots-clés** : peinture écossaise, peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, Académie de France à Rome, Allan Ramsay, Vleughels, formation artistique

**Keywords** : Scottish painting, 18th-century painting, Académie de France in Rome, Allan Ramsay, Vleughels, artistic training

## AUTEUR

### MARION AMBLARD

Université Grenoble Alpes, ILCEA4.

Marion Amblard est docteur de l'Université Grenoble Alpes où elle a soutenu une thèse sur la formation et le développement de l'école écossaise de peinture aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Membre de l'ILCEA4, ses recherches sont essentiellement orientées sur le domaine de l'art pictural écossais depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ses travaux s'intéressent aux échanges culturels et artistiques entre l'Écosse et l'Angleterre, et l'Écosse et l'Europe continentale ; ils portent également sur la contribution des artistes écossais dans la construction d'une identité écossaise ainsi que sur l'évolution de la représentation de l'identité écossaise dans l'art pictural.

Marion Amblard is a lecturer at and holds a PhD from Université Grenoble Alpes. Her thesis dealt with the formation and development of the Scottish school of painting in the 18th and 19th centuries. A member of the research centre, ILCEA4, she mostly studies the field of Scottish pictorial art since the 18th century. She pays special attention to cultural and artistic exchanges



between Scotland and England, and Scotland and continental Europe; she also tackles the issue of how Scottish artists contributed to a sense of Scottishness and the evolution of the representation of Scottish identity in the arts.