

**UNIVERSITE PARIS IV - SORBONNE**

**ECOLE DOCTORALE VI**

**Doctorat d'histoire de l'art moderne  
Damien Chantrenne**

**Pierre Paul Sevin**  
**(Tournon, 1646-id. 1710)**  
Illustrateur et créateur  
de décors de fêtes et de cérémonies  
sous Louis XIV

Position de thèse

**Thèse dirigée par**  
**Jérôme de La Gorce, directeur de recherche au C.N.R.S.**  
**Soutenue le 28 novembre 2012**

**Jury :**

Véronique Meyer, professeur d'histoire de l'art moderne à l'université de Poitiers  
Judi Loach, Director of the Researcher, Université de Cardiff  
Barbara Brejon de Lavergnée, attachée de conservation, à la Bibliothèque nationale de France

## **Pierre Paul Sevin, illustrateur et créateur de fêtes et de cérémonies sous Louis XIV**

Fils du peintre François Sevin, Pierre Paul Sevin naît sous le règne de Louis XIV pour travailler aux fastes de son apogée. Après un voyage en Italie entre 1666 et 1671, il s'installe à Paris jusqu'en 1689, puis à Lyon et Tournon jusqu'à sa mort. Maître de la composition allégorique, il œuvre seul et aux côtés du père Ménestrier (de la Société de Jésus) à l'élaboration de madrigaux, d'almanachs, d'illustrations de thèses et de décors éphémères et pérennes, toujours dans une énergie créatrice fulgurante, comme son trait envolé et hâtif. Sa rigoureuse adaptation à la pensée de Ménestrier a longtemps stigmatisé son art dans une querelle de goût opposant leur démesure à l'esprit « classique » de Jean 1<sup>er</sup> Berain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi. Pourtant, des recherches récentes font penser à une féconde concurrence plutôt qu'à une vaine rivalité des deux artistes. Clarifier la biographie de Sevin se révèle une étape nécessaire pour mieux comprendre les rapports entre jésuites et artistes au XVII<sup>e</sup> siècle et en mesurer les répercussions sur la façon de considérer les arts graphiques en tant qu'images « communicantes ».

## **Pierre Paul Sevin, illustrator and creator of celebrations and ceremonies under Louis XIV**

Son of painter François Sevin, Pierre Paul Sevin was born under the reign of Louis XIV to work during the splendor of the king's apogee. After traveling to Italy between 1666 and 1671, he moved to Paris until 1689, then to Lyons and finally Tournon where he died. Master of the allegorical composition, he either worked alone, or with father Ménestrier (from the Society of Jesus), on the development of madrigals, almanacs, thesis illustrations, and transient and perennial backdrops. He always worked with a dazzling creative energy, clearly demonstrated in his soaring and hasty strokes. His rigorous adaptation of Ménestrier's style stigmatized his art for a long time over a dispute in taste between excessiveness and the "classical" spirit of Jean I Berain, "dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi". However, recent research leads to believe that there was a fruitful competition between the two artists rather than a vain rivalry. It is necessary to clarify Sevin's biography to better understand the relationships between Jesuits and artists during the 17<sup>th</sup> century, and to measure the repercussions regarding the consideration of graphic arts as "communicating" images.

Jusqu'à présent, la vie et l'œuvre de Pierre Paul Sevin n'ont pas fait l'objet d'une étude approfondie. On pouvait seulement parcourir quelques monographies anciennes et rares esquisses de catalogues. En outre, les notices des principaux dictionnaires contenaient plusieurs erreurs. Les textes composant la fortune critique étaient souvent succincts et répétitifs.

Outre la clarification de la biographie de Sevin, notre thèse s'attache à déterminer sa place parmi les artistes et les commanditaires de Paris et des Provinces françaises, dans le contexte de la monarchie absolue. Pour les arts de l'éphémère, nous avons privilégié un axe d'interprétation et de réflexion ouvrant un champ d'observation des rapports entre société, religion et politique à Chambéry, Annecy, Rome, Lyon et Paris. Nous avons considéré les transferts de formes entre ces villes non pas comme de simples mouvements centrifuges depuis les capitales vers les zones périphériques, mais comme des lieux d'échanges féconds.

L'un des terrains privilégiés d'exploration de ces métissages est constitué par la culture jésuite dont les liens avec les grandes Cours européennes furent fondamentaux. Parmi les spectacles que la Compagnie de Jésus initia à diverses occasions, nous nous sommes particulièrement intéressés aux entrées royales et princières, aux naissances de souverains et aux ouvertures des classes à l'exemple de celles organisées annuellement au collège Louis-le-Grand, transformé alors en somptueux théâtre.

De plus, il fut souvent nécessaire de présenter l'œuvre éphémère de Sevin au regard des gravures réalisées d'après ses travaux : ses projets le menèrent à se rapprocher des éditeurs et des graveurs pour garder une trace de ce qui fut fait. Si ces œuvres ont principalement valeur de témoignage, l'artiste eut aussi une production commercialisable d'une grande modernité. La gravure prit alors une valeur autonome qui l'inscrivit dans la production des grands imagiers de son temps.

En adoptant un plan chronologique, nous avons mis en exergue les éléments de continuité ou de rupture qui se remarquent dans son œuvre afin de comprendre les mécanismes d'une ascension rapide, en opposition à ceux de son déclin, tout aussi inattendu.

La première partie de notre thèse retrace les débuts de Sevin. Elle explique quelle fut son éducation et évoque l'ensemble des facteurs qui ont participé à l'élaboration de son goût et de son style en le replaçant dans l'histoire de la création. Né le 8 mai 1646 à Tournon-sur-Rhône (Ardèche) dans l'ancienne province de Languedoc du Haut-Vivarais, l'artiste est issu d'une famille de la bourgeoisie provinciale originaire de Châtillon. Son père, François Sevin, joua un

rôle essentiel dans la constitution d'une culture artistique et de ses applications sur le terrain en le conduisant sur les chantiers où il était amené à exercer ses propres talents de décorateur. Cet apprentissage fut complété au collège des Jésuites de Tournon dont l'éducation humaniste était inspirée par la succession ascendante des cultures littéraire, philosophique et théologique. Ces bases solides aidèrent le jeune homme à pratiquer son métier de manière autonome à la mort de son père en 1658.

Son apparent isolement par rapport à la communauté artistique parisienne le rattache à la proche école lyonnaise, nettement sous l'influence des formules transalpines. Son souci d'exactitude dans la représentation d'un tissu imagé et symbolique favorisa son introduction dans le milieu des iconologues de son époque, notamment le père Claude-François Ménestrier (1631-1705) de qui il devint en quelque sorte l'artiste attitré. Avec lui, il réalisa les décors de la cour du collège des Jésuites de Lyon (1662), puis ceux, éphémères, pour l'entrée des souverains de Savoie à Chambéry (1663) et pour la canonisation de Saint-François de Sales à Annecy (1666). De fil en aiguille, les deux hommes cherchèrent à développer une unité de style qui les caractérisât. Le rôle des bibliothèques en tant qu'espaces de compilation des connaissances scientifiques et artistiques fut essentiel à la constitution de cette culture commune.

La deuxième partie de notre thèse aborde la question du voyage en Italie de Pierre Paul Sevin. Ce dernier résida à Rome de 1666 à 1671. Lors de ce séjour, il dessina les fêtes, festins et carnivals auquel il assista. Outre des scènes à caractère documentaire, il existe des dessins plus personnels, révélant une activité intense dans le domaine des scénographies d'opéras. Une quarantaine de projets nous sont notamment parvenus. Ceux-ci attestent des relations entre les scénographes issus de pôles artistiques variés. Sevin eut également à mener une réflexion innovante dans le domaine des scénographies religieuses qui le conduisit à métamorphoser la structure même des machines funèbres aux côtés du Bernin. On peut dès lors penser que les deux artistes mutualisèrent leurs savoirs et leurs expériences. De retour à Tournon en mars 1671, l'artiste ne put s'accommoder du peu de moyen dont disposaient les institutions de sa région natale. Il se tourna donc vers Paris où le climat politique, économique et culturel était plus favorable à l'émancipation de son art.

La troisième partie de notre thèse concerne la période durant laquelle Pierre Paul Sevin s'installa à Paris (1673-1689), d'abord rue Saint-Louis, puis au croisement de la rue Dauphine et de la rue d'Anjou. Alors que rien n'avait encore été trouvé sur la fonction exacte qu'il occupa dans cette ville, nous nous sommes posé la question de savoir s'il lui a été possible de collaborer avec les artistes retenus par l'administration royale. Avait-il lui-même acquis une charge officielle ? Possédait-il un atelier sollicité à certaines occasions ou n'était-il qu'un exécutant ?

La réputation de Sevin à Rome le conduisit à recevoir la protection d'Emmanuel-Théodose de la Tour d'Auvergne, cardinal et Grand Aumônier du roi tandis qu'il constitua un atelier capable de répondre aux commandes les plus pressantes. Il obtint en particulier la faveur des Jésuites parisiens en accompagnant l'évolution d'un type de décoration emblématique qui semble avoir parfaitement satisfait leurs exigences. Parallèlement, sa proximité avec l'entourage du roi lui offrit les conditions idéales pour se rapprocher de son administration. Des travaux effectués pour Louis XIV ou sa famille justifient à eux seuls le prestigieux qualificatif de « Peintre du roi » visible à côté de sa signature sur la plupart des actes notariés le concernant.

À la faveur de son voyage en Italie, ses témoignages (dessins et courriers), certainement montrés et diffusés dans un cercle restreint d'amis, confrères et commanditaires, contribuèrent à une meilleure compréhension des traditions romaines et peut-être à l'appropriation définitive de formes déjà introduites depuis longtemps en France par le biais des artistes de Cour accueillis depuis François 1<sup>er</sup> à Mazarin. En important un savoir-faire scénographique enrichi des dernières innovations romaines, Sevin se distingua de ses confrères français par ses propositions singulières. Ce faisant, il n'hésita pas à aller à contre-courant des formules employées par les artistes de la Cour de Louis XIV, tout en travaillant avec eux sur les mêmes événements.

Malgré son attrait pour la scénographie d'Opéra, Sevin trouva sa principale occupation dans le cadre des pompes funèbres royales et princières avec l'appui de Méneestrier et aux côtés de Jean 1<sup>er</sup> Berain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi. Ces derniers avaient peu de considération l'un pour l'autre et Sevin fut certainement amené à jouer un rôle de conciliateur. Le risque pour Berain fut qu'il imposât trop sa vision des choses. On s'aperçoit toutefois que ce ne fut pas le cas : il semble plutôt, d'une certaine manière, l'avoir aidé à définir et à fixer de nouvelles formes.

En complément à son activité de décorateur, Sevin créa de nombreuses illustrations. La situation géographique de ses lieux de résidence successifs lui permit de se rapprocher facilement des éditeurs et des graveurs de la rue Saint-Jacques. L'ensemble de ces illustrations montre de quelle manière l'engouement général pour les décors éphémères et pérennes rejoignait l'éloge historique et le culte monarchique.

Au regard de cet effort commun à une grande partie des illustrateurs de son temps, l'artiste sut immédiatement imposer de nouveaux procédés graphiques et ce bien qu'il n'ait jamais appris le métier de graveur. Il put quelquefois constituer une vision en condensé d'ouvrages plus importants, éphémères ou pérennes, et se distingua par une appropriation de décors monumentaux dont il résuma les programmes iconographiques au format de l'ouvrage imprimé.

La relative popularité que connut l'artiste à Paris n'allait cependant pas durer. Dès 1688, son protecteur, Emmanuel-Théodose de La Tour d'Auvergne, fut inquiet à cause d'une vieille affaire qui refaisait surface : en partant à la guerre de Hongrie contre les Turcs, Turenne et Conti lui avaient envoyé des courriers diffamatoires à l'encontre du roi. Soupçonné de partager leur opinion, le cardinal fut exilé à Cluny dont il était devenu l'abbé. En décembre 1689, Sevin prit la route pour Lyon puis s'installa dans sa région natale jusqu'à sa mort le 2 février 1710.

La quatrième et dernière partie de notre thèse répond aux questions relatives à cet éloignement de Paris : l'artiste compta-t-il retrouver à Lyon une culture susceptible de mieux répondre à ses compétences, avec une clientèle assurée ? Sa production continua-t-elle à subir l'influence de Ménestrier ou dut-elle suivre un autre chemin afin de s'adapter aux nouvelles commandes ?

À cette époque, les consuls lyonnais souhaitaient que leur ville, idéalement située entre Paris et Rome, devienne un lieu de formation et d'émergence de talents, et avaient même tenté de créer une succursale de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Afin de profiter des espoirs et des perspectives portés par la municipalité, Sevin se présenta au poste de Peintre ordinaire de la Ville. Il fut nommé à cette charge le 5 janvier 1690. Six mois plus tard, on le pressa d'achever les portraits des consuls qui lui avaient été confiés. Suite à une critique négative de ceux-ci, le contrat fut révoqué le 7 septembre et l'artiste destitué de ses fonctions.

Le désaveu que connut Sevin à Lyon ne l'empêcha pas de continuer à recevoir des commandes. Il semble en effet que les reproches formulés à l'encontre de ses peintures ne lui portèrent pas totalement préjudice. S'il fut sévèrement attaqué dans ce domaine, ce ne fut pas le cas pour les décors qu'il conçut. Il intervint à l'occasion des festivités de la saint Jean à Lyon (1691-1694) et à l'occasion des entrées de Louis de France, duc de Bourgogne et de son frère Charles, duc de Berry à Grenoble (1701).

Nous nous sommes donc interrogés sur ce que l'on attendait précisément de lui dans les provinces du Lyonnais et du Dauphiné. À distance des réalisations parisiennes, l'artiste utilisa une rhétorique spécifique rappelant celle qu'il avait développée lors de ses premières réalisations autonomes. Marqué par un retour à ses préoccupations initiales relatives à l'image parlante et à son déploiement à grande échelle dans l'espace public, il s'inscrivit dans la tradition des œuvres du début du XVIIIe siècle.

Ce choix qui pouvait n'être que purement stratégique dans la mesure où il lui assurait localement un succès immédiat paraît surtout infléchi par la présence de Ménestrier à ses côtés. Aussi, comme ce fut souvent le cas auparavant, les livrets décrivant leurs décorations apparurent comme le prolongement idoine de leur collaboration. Ceux-ci constituèrent le témoignage d'une manière de procéder qui accordait une place importante à la concertation entre le maître d'œuvre et le concepteur sans laquelle l'œuvre finale ne fut pas satisfaisante. De plus, lorsqu'il était de retour dans la capitale avec les livrets en main, Ménestrier devait tirer avantage à faire la démonstration de sa capacité à animer le débat autour du goût qu'il défendait.

Dans le cadre de ses travaux d'illustration, accompagné par la pointe alerte des graveurs Pierre-Mathieu Ogier et Jean-François Cars, Sevin laissa définitivement de côté les compositions alambiquées pour se concentrer sur des ouvrages plus synthétiques, de petite dimension. En mettant son savoir d'antiquaire et de bibliophile à disposition d'une image facilement compréhensible par le plus grand nombre, il connut un succès durable. Il collabora avec l'Académie des Sciences pour un ouvrage sur la fabrication du papier en Auvergne qui aboutit à une œuvre remarquable à la base de l'imagerie encyclopédique de la fin du XVIIIe siècle.

En conclusion, l'étude de l'œuvre de Sevin conduit à mieux cerner les rapports d'influence entre les différents pôles artistiques au Grand Siècle : avant tout entre les grandes métropoles de l'Italie et de la France, en particulier Rome et Paris, puis, dans une moindre mesure, entre ces dernières et celles de la Savoie (Chambéry et Annecy), du Lyonnais, du Dauphiné. Ainsi, dans le cadre des créations éphémères destinées à agrémenter les événements populaires et constituant de véritables démonstrations publiques des pouvoirs en place, l'artiste se révéla-t-il un excellent véhicule de formes.

Au regard de sa carrière, on est enfin en droit de se demander pourquoi il fut si vite oublié ? Tout d'abord, contrairement à Berain qui grava longtemps lui-même ses ornements, notamment pour les journaux mondains comme le *Mercur galant*, il prit part à des publications plus confidentielles éditées pour la communauté Jésuite.

Outre ce fait qui favorisa une renommée immédiate mais passagère, son œuvre est marquée par de nombreuses irrégularités. Si le catalogue révèle l'homogénéité des compositions, il existe un fossé entre les peintures aux expressions mal maîtrisées et certains dessins d'une grande virtuosité. Au sein même de l'œuvre graphique, les dessins de la période parisienne n'ont pas la même qualité que ceux exécutés en Italie. À Rome, la proximité avec Le Lorrain et Le Bernin impliqua un travail contrasté dans les jeux d'ombre et de lumière tandis qu'à Paris, l'artiste français mit l'accent sur l'aspect purement décoratif des ornements, livrant parfois des dessins au trait sans trop d'effets de dilution du lavis.

Enfin, si l'amitié de Ménestrier fut dans un premier temps profitable à Sevin en raison des commandes qu'elle lui apporta, elle finit par lui porter préjudice. Les compositions réalisées à ses côtés relevèrent de plus en plus systématiquement d'un mode d'élaboration commune tandis que leur association allait à l'encontre des principes de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui tentait alors de libéraliser les arts et le statut d'artiste. De surcroît, les deux hommes élaborèrent une grammaire et une rhétorique protéiformes qu'eux seuls furent capables de comprendre et de retranscrire.

Convictions et parti-pris n'empêchèrent ni l'échange ni même l'alliance féconde dans tous les domaines. En s'immisçant à l'endroit même où se situaient les "brèches" du système académique, Sevin et Ménestrier mirent implicitement en tension les charges dévolues aux uns et aux autres.



Alors que la peinture faisait l'objet de discussions et de conférences de la part des théoriciens et des artistes les plus aguerris, les arts de l'éphémère n'étaient régis que par une poignée de scénographes qui pouvaient avoir le plus grand mal à renouveler leurs créations. Or, pour l'enterrement des princes, le Jésuite était alors le seul à théoriser le genre décoratif funèbre. Les chantiers constituèrent de véritables pôles d'innovation artistique et des vecteurs d'échanges sur la manière d'organiser les cérémonies officielles au sein d'un débat qu'aucune Académie ne pouvait modérer.

Capable de saisir des idées complexes sur le vif et d'en déterminer le schéma esquissé, Sevin se révéla finalement un excellent médiateur entre ses différents collaborateurs assurant la transition entre l'idée initiale et la forme définitive. En participant à la construction de l'image du roi, le rôle d'intermédiaire que revêtit ce créateur marginal incarne le fondement même de la dynamique artistique et intellectuelle du Grand Siècle.