

POSITIONS DE THÈSES SOUTENUES
À L'UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE – PARIS IV
en 2007

**Les vases à la manufacture de Vincennes Sèvres
des origines à l'Empire**

**Thèse présentée et soutenue publiquement par Mme Catherine SEUX TROUVET
le 2 février 2007.**

Directeur de thèse : M. Foucart

Jury : M. ANTOINE ; Mme FAY-HALLÉ ; M. FOUcart (PARIS 4) ; M. JOBERT (PARIS 4) ; M. RABREAU (PARIS 1) ; M. ROBICHON (LILLE 3)

▀ **Résumés :**

La manufacture de Vincennes-Sèvres fit du vase le phare de sa production. Cet objet fut avant tout un support pour faire valoir une scène peinte, reflet du goût du siècle :

▀ Aux formes rocaille de Duplessis, aux vases « grecs » de Falconet, aux créations néoclassiques de Boizot, succédèrent les vases « étrusques » de Lagrenée, qui s'acheminèrent vers les vases massifs Empire.

▀ D'abord en camaïeu, puis en polychromie, la miniature peinte retraça les sujets en vogue, enfants Boucher, tesnières, soldats, marines, bergeries, paysages puis avec le néoclassicisme, thèmes mythologiques et historiques, auxquels il faut adjoindre arabesques et figures étrusques avec Lagrenée, et sujets napoléoniens sous l'Empire.

▀ En vertu du monopole conféré à la Manufacture (1745), l'apposition des ors sur les fonds colorés donne un éclat particulier aux scènes peintes. Sèvres sut individualiser chaque vase en combinant de manière originale sur ce support, miniature, travail à l'or et fond coloré.

The vase was the centre piece of the Vincennes-Sèvres manufacture's production from the origin to the period of Empire. Primarily, it was the support on which were brought to bear painted scenes that represented a wide selection of the tastes of the period, and gave rise to a brilliant success. After the "rocaille" forms of Duplessis, the "Greek" vases of Falconet, the neoclassical creations of Boizot, followed the "Etruscan" vases of Lagrenée leading to the massive Empire vases. First treated in monochrome, then in polychrome, the decorative miniature evoked subjects in vogue : figure scenes, flowers, birds, mosaic patterns, trophies and landscapes. With the introduction of the neoclassicism came mythological and historical themes, which were augmented by arabesques and "Etruscan figures" by Lagrenée and then Napoleonic subjects during the Empire period. In accordance with the royal privilege obtained in 1745, gold played a major role similarly to ground-colours. Sèvres managed to create uniqueness by combining on the forms, in an original and gifted way, the painted scene, gold work and ground-colours.

POSITION DE THÈSE

1740 voyait naître une nouvelle manufacture de porcelaine dans le château de Vincennes. 1815, le pays chancelait : L'Empire avait sombré, un nouvel ordre apparaissait. Entre ces deux dates, traversant la tourmente de la disparition du Royaume et de l'émergence de la Nation, la manufacture de Vincennes, plus tard déménagée à Sèvres (1756) avait acquis une renommée mondiale grâce en particulier aux vases, pièces prestigieuses, phares de sa production.

Dès que la jeune manufacture de Vincennes parvint à dominer les problèmes techniques et financiers, elle fit du vase l'emblème de sa suprématie artistique, détrônant ainsi sa rivale, Meissen. Objet de luxe, le vase de Sèvres servait l'orgueil des plus grands. Ce fut en effet à eux que la Manufacture décida de s'adresser, acceptant les contraintes dues au choix d'une clientèle de haut rang. L'implication du Roi et de Madame de Pompadour dans les progrès de la jeune entreprise n'était pas étrangère à cette orientation. Notre étude porte sur les vases issus de la Manufacture au cours de cette période homogène - âge d'or de Vincennes-Sèvres - dès lors que les productions du début du XIX^{ème} siècle s'inspirent encore largement des modèles de la fin du XVIII^{ème}.

Notre étude repose sur le dépouillement des documents, qui attestent que le travail d'un vase à la Manufacture faisait successivement appel à plusieurs mains, à plusieurs métiers exercés dans des ateliers différents. Aux premiers, sculpteurs, mouleurs, repareurs et peintres furent adjoints des spécialistes de techniques nouvelles, tels les doreurs ou vers 1752 les poseurs de fond - contribuant à la mise en valeur du travail des autres intervenants. En sus de cette étude strictement documentaire, nous avons dû analyser, grâce aux pièces subsistantes, le rôle des artistes qui conçurent ces objets, les firent naître des mains des artisans. Au premier rang de ceux-ci, Jean-Claude Duplessis.

Une étude sur la production des vases à la Manufacture de Sèvres sur la période des origines à l'Empire conduit ainsi à s'intéresser à l'activité de chacun de ces professionnels. Sont ainsi successivement abordés le travail des sculpteurs - à l'origine de la forme de la pièce -, puis des peintres - en charge de leur décor -, sans oublier les doreurs - principalement chargés de l'encadrement à l'or de la vignette peinte - ni les poseurs de fond, responsables de la mise en valeur du travail des autres intervenants. Les styles des vases créés à Vincennes-Sèvres s'intègrent dans les développements propres à l'art français parisien de l'époque : Nous avons ainsi retenu une progression chronologique, pour un meilleur suivi de la carrière souvent longue des différents artistes au sein de la Manufacture

Ces vases sont donc des œuvres collectives. Chacun d'entre eux constitue une création en soi. Nous nous trouvons donc devant la question suivante : Qui est le véritable créateur de ces objets ? S'agit-il vraiment de l'addition quasi miraculeuse du travail de mains nombreuses, toutes plus habiles les unes que les autres, ou ce travail était-il soumis aux conceptions exigeantes d'un créateur - on dirait aujourd'hui volontiers un « concepteur » - ? Si l'on considère que l'attrait du vase de Sèvres réside largement dans la miniature peinte, mise en scène dans écriin d'or aux formes sophistiquées qui se détachait sur un fond coloré, comment est-on parvenu à ce que chacun déploie son habileté au profit quasi-exclusif de la mise en valeur de la peinture ? Nous avons ainsi été conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle le décor du vase prime sur la forme, qui en devient de facto le simple faire-valoir ramené au rang d'accessoire.

I - LES FORMES

Au XX^{ème} siècle, l'usage qui était fait d'un vase, relève de l'évidence : Un vase servait à contenir des fleurs plongées dans de l'eau. Un vase se devait donc d'être imperméable et terminé par un orifice plus ou moins largement ouvert. Il n'en avait pas toujours été ainsi. Les « vases » grecs servaient à contenir des boissons. Au Moyen-Âge, au pied de la Vierge de l'Annonciation, il s'agissait de pots cylindriques qui recevaient le lys symbolique, ces pots étant habituellement des réceptacles à médicaments. Les tableaux du XVII^{ème} siècle montrant de vastes bouquets de fleurs mêlées étaient nombreux, mais l'examen attentif laisse apparaître des vases en pierre ou en bronze, non en faïence ou en porcelaine. Quels furent les sources d'inspiration des vases en porcelaine de Sèvres ? Et quel fut leur usage, s'ils en eurent un ? Ils étaient souvent dotés d'un couvercle, et montés en plusieurs parties : La plupart d'entre eux ne pouvaient contenir de l'eau.

Pour répondre au désir de luxe et d'invention de la manufacture de Vincennes dans le domaine des formes de vases, il fallut un Italien. En 1748, on confia le modelage et la création des formes à l'orfèvre Jean-Claude Chambellan dit Duplessis. Cet artiste donna aussitôt une forte impulsion au secteur des pièces d'ornement. À cette date, les vases de Chine étaient passés de mode ; les vases en porcelaine de Meissen pouvaient seuls imposer leur loi. Comment Duplessis parvint-il à frayer un chemin « français » à ce genre, lui qui était italien ?

À Vincennes, sinuosité, souplesse, exubérance parfois, sans renoncer au sentiment d'harmonie marquèrent la forme des vases. Quel est l'effet de la mode du rocaille qui s'imposait alors, quelles contraintes le matériau imposait-il dans la recherche de ce subtil équilibre ? Quelle influence exerça Kaëndler, le sculpteur de la manufacture de Meissen, connu pour son génie baroque ? Quel part revint à Duplessis, qui tout italien qu'il fut, œuvra toujours pour plus de mesure, de classicisme ?

Certaines formes, tel le vase pot-pourri, suggèrent des réponses. Défini par les ajours qui ornaient les flancs ou son couvercle, destinés à l'exhalaison du parfum des fleurs séchées qu'il contenait, le pot-pourri fut parfois

décoré de fleurs en relief, qui indiquaient la destination de ces vases. Sans ces fleurs en relief, il était support à peinture. Puis, transformé en « pot-pourri vaisseau à mâts », il relevait de la plus totale extravagance ! Donc essentiellement de la sculpture. Certes, les styles évoluèrent avec le temps, mais le génie de Duplessis se poursuivit à l'identique basculant des créations les plus insolites, telle celle du « Vase Duplessis à têtes d'éléphant » de 1756, au goût plus raide, mais plus novateur, du « Vase Boileau » de 1757-1758.

L'étude de l'émergence du néoclassicisme est porteuse de nouvelles questions : Quel rôle joua Falconet, arrivé en 1757 ? Il était chargé de la création des biscuits, créa-t-il des formes de vases ? Comment évolua Duplessis ? Quelle fut l'influence des gravures certainement disponibles à Sèvres ? On sait en effet que la Manufacture, partant de formes de base, ne cessait de les transformer : La « rectification des formes » passait par la simplification d'un contour ou par son enrichissement à l'aide de motifs en relief divers. Mais ne rectifiait-on pas les décors eux-mêmes ?

Le triomphe du néoclassicisme, avec l'arrivée du sculpteur Boizot en 1774, dévoile de prime abord, moins d'incertitude. La forme ovale fut déclinée de toutes les manières, en beaucoup de tailles différentes. Mais d'où provinrent ces mille nuances ? Il fallait toujours sembler faire du neuf, alors que le nombre des formes possibles, en porcelaine, n'est pas infini. La décoration peinte s'effaça au profit du décor sculpté. À la porcelaine souvent monochrome s'ajoutèrent des montures en bronze ou des éléments en porcelaine à l'imitation du bronze doré, et des bas-reliefs ou camées simulant la pierre. Les reliefs comme les formes furent empruntés à l'Antiquité avec l'intention de surpasser plutôt que de copier servilement. Ainsi joua-t-on assez étrangement de deux sources de renouvellement étrangères l'une à l'autre : l'influence de l'Antiquité, d'une part ; le trompe-l'œil d'autre part, les imitations d'autres matériaux se multipliant. Les porcelainiers ne sont pas des archéologues. Comment l'influence de la poterie grecque, avec ses rouge et noir sourds, pouvait-elle s'exercer sur un matériau aux éclatantes couleurs ? L'arrivée de Lagrenée à Sèvres en 1785 devait permettre à la Manufacture de relever ce défi en créant un « style étrusque ».

Alexandre Brongniart, enfin, prit la tête de la Manufacture de Sèvres en 1800. Les premières difficultés à surmonter furent économiques : Comment sortir de l'ornière une institution aussi structurellement « royale » ? Surtout, comment la doter à nouveau d'un pouvoir créatif ? Cet homme était un savant, le fils d'un grand architecte. Comment parvint-il à faire l'union de son goût pour la science, de son amour de l'art et des contraintes d'un art officiel ? Les vases alors créés à Sèvres répondent assez bien à ces questions : Il fit intervenir les puissants de ce monde, Dominique-Vivant Denon, Percier et son propre père, Alexandre-Théodore Brongniart.

II - LE SUJET DE LA MINIATURE PEINTE

La passion, le désir d'être divertit, l'amour du pittoresque et de l'inédit, provoquèrent un renouvellement continu du sujet peint, même si le travail à partir d'une source gravée put engendrer la répétition d'une miniature. On peut parler d'actualité autant que d'habitudes qui se perpétuent. Le vase constitua un support idéal.

Les peintres étaient d'origines diverses. À la fin de l'époque influencée par Meissen (1745-1751), et jusqu'au déménagement à Sèvres, en 1756, on constate que la totalité des modèles fournis le furent par François Boucher. La main-mise du politique sur l'artistique a déjà été analysée, on ne peut qu'y souscrire. Seuls deux domaines y échappèrent : les décors d'oiseaux et les décors floraux.

Sous la direction de Bachelier, directeur artistique de la Manufacture de 1751 à 1793, apparût un motif dont la modernité est difficile à faire valoir, tant son succès l'a rendu commun : le « bouquet détaché ». Étrangement tant il paraît naturel, le semis est rarissime dans l'art décoratif français. Faut-il y voir une transcription du décor « Kakiemon » japonais, qui lui aussi, sur le fond blanc de la porcelaine, jetait des décors polychromes floraux ? Ce n'est peut-être qu'une hypothèse séduisante. L'intervention de Madame de Pompadour fut-elle ée prééminente dans ce domaine ? C'est en effet pour son service que ce motif fut créé. Quoiqu'il en soit, ce fut l'une des réussites du vase de Vincennes-Sèvres. Conçu généralement à titre de décor subsidiaire, le décor floral rehaussa parfois toutes les vignettes du vase.

Les motifs floraux furent composés, du XVIII^{ème} siècle au début du XIX^{ème} siècle, de mille et une façons : semis, bouquets, guirlandes, corbeilles fleuries, arabesques, « boudins de fleurs »... Le hasard n'a pas présidé aux changements d'organisation de ces motifs. Nous avons tenté de les expliquer.

Les peintres de fleurs, nombreux, étaient spécialisés dans ces motifs. D'autres, moins nombreux, ornèrent les réserves postérieures des vases, de fréquents attributs. L'iconographie fut riche et évoqua tour à tour la guerre, l'amour, la campagne, les arts ou les sciences. Ici, c'est le champ de la sociologie et du politique qui s'ouvre à nous ; dans une Manufacture royale, l'iconographie n'est jamais gratuite. D'autres peintres exécutèrent des décors d'oiseaux volant ou campés dans des paysages. Nous verrons que l'évolution de ce motif suit celle des décors floraux, avec quantité de nuances.

Le point extrême des ambitions sévriennes se focalisa dans la miniature peinte, le tableau, à partir de 1758. La vue d'une réserve blanche, délimitée par un fond coloré, attirait le décorateur qui allait faire d'elle un véritable tableau - somptueusement encadré d'or - sur une paroi murale, celle du vase. L'originalité du support que fut la porcelaine tendre et la maîtrise du maniement des couleurs confèrent à ces œuvres, deux caractères nouveaux par rapport au modèle original, suavité et pérennité du décor. On vit ainsi apparaître une recherche

qui culminera au XIX^{ème} siècle sous Brongniart, pour lequel « l'inaltérabilité » de la reproduction des chefs d'œuvre de la peinture mondiale sera une vertu majeure. Les sujets à la mode en cette seconde moitié du XVIII^{ème} siècle s'y prêtèrent particulièrement : « tesnières », scènes côtières et militaires, bergeries, paysages furent tour à tour représentés. Les décorateurs rivalisèrent de virtuosité. En vertu de la hiérarchie des genres en vigueur à Sèvres comme dans tout l'art français, les peintres de figures étaient les mieux payés de l'institution.

À partir de 1765, le néoclassicisme imposa d'autres sujets, comme le portrait qui fut pourtant davantage réservé aux tasses, les allégories, les scènes mythologiques et de genre, quelques sujets de peinture d'histoire, pérennisant les œuvres d'artistes français contemporains célèbres. Des achats de gravures récentes favorisèrent certainement les sujets pittoresques, comme les sujets russes d'après Le Prince et les « turqueries », qui connurent un succès brillant mais éphémère. L'avènement du néoclassicisme se traduisit également par l'introduction du procédé de peinture en grisaille. Ces décors en camaïeu gris, plus tard étendu au bistre, se généralisèrent dès 1770, à un grand nombre de sujets d'inspiration antique tels trophée, camée, scène de bataille, bas-relief d'enfants .

Lorsque la porcelaine dure fit son apparition en 1770, la Manufacture dut se doter de nouveaux motifs, pour une nouvelle matière. Où puisa-t-elle son inspiration ? Certes, l'Orient fournit, dès 1773, des sujets de décors, mettant en scène des chinoïseries faisant écho au matériau emprunté à l'Empire céleste ; mais étrangement, dans une sorte de tradition « palisséenne », le trompe-l'œil s'imposa alors de façon absolue.

La décennie 1780 a pu être décrite comme « un grand laboratoire de formules nouvelles dont le grand ordonnateur fut d'Angivillier » . Ce dernier « pénétré des idées nouvelles, avait le goût « étrusque » et tenta de l'imposer à Sèvres en 1782 » . Il fit introduire dans les ateliers deux décors à l'antique, les « figures étrusques », silhouettes à l'antique peintes à l'or généralement sur un fond coloré, et les décors « arabesques ». L'impulsion donnée à ce dernier décor se fit encore plus sensible à l'arrivée de Lagrenée en 1785.

Les années révolutionnaires marquèrent un net recul de la production de vases. Cette tourmente laissa Sèvres chancelante à la période du Directoire. Une partie de la riche clientèle de l'Ancien Régime revint progressivement en France. Toutefois, peu de vases furent produits et on constate un net recul de la qualité.

L'arrivée de Brongniart confirma la tendance à la sévérité par l'arrêt définitif de la pâte tendre. Il ouvrit pour la Manufacture une ère nouvelle, mais d'un point de vue stylistique, il prolongea la mode du trompe-l'œil. Sous l'Empire, nous verrons comment s'impose une hégémonie : Brongniart mit la Manufacture au service du programme politique de Napoléon, tout devant concourir à la gloire l'Empereur. Tel était le prix à payer pour avoir toute latitude pour une sophistication portée à un plus haut degré de perfection.

III - LES AUTRES ELEMENTS DE DECOR : TRAVAIL A L'OR ET FONDS COLORES

I. Le travail à l'or

Le vase de Sèvres révèle sa magnificence par le luxe de son revêtement extérieur. L'or contribua indiscutablement à faire de lui un objet de prestige. En vertu du monopole (1745) conféré à Vincennes qui fut « seule autorisée à fabriquer de la porcelaine peinte et dorée à figures humaines », l'or fut l'apanage de la Manufacture royale.

La jeune fabrique avait conclu avec le moine Hippolyte le Faure un contrat (1748) de l'achat d'« un secret...pour la préparation de l'or, celle du mordant, et l'application dudit or sur la porcelaine et les différentes couvertes..., les degrés de cuisson de l'or et la manière de la brunir... ». Le bel or jaune obtenu fit la gloire de Vincennes puis de Sèvres. La qualité de l'or ne fut jamais égalée ni par les manufactures concurrentes, ni plus tard à Sèvres, sur pâte dure.

L'or joua un rôle capital dans le dispositif visuel, tant sur le plan des volumes en soulignant les lignes force du vase, que sur le plan esthétique en mettant en valeur le fond de couleur et le décor figuratif. Le métal précieux s'étalait en plein autour du champ pictural et redoublait le prestige du peintre. Il pouvait jouer une partition personnelle, allant jusqu'à une mise en scène audacieuse de véritables trompe-l'œil, avec imitation de reliefs sculptés, d'éléments architecturaux, de pierres dures, de métal, de laque, de joaillerie... À Sèvres, tout était outrance et mesure à la fois.

L'enrichissement apporté par l'or fut l'œuvre d'artisans hors du commun, les doreurs, qui exploitèrent les découvertes scientifiques pour parvenir à une qualité inégalée de l'or sur porcelaine. L'ornement fut le grand prétexte à leur intervention. Il prit les formes les plus diverses, riches ou simples, qui changèrent selon les styles, allant des encadrements rocaille les plus exubérants aux filets les plus sobres, aux animations les plus inventives des fonds colorés, aux rehauts des reliefs - prises, anses, pieds, guirlandes - les plus structurant.

II. Les fonds colorés

La Manufacture opta très tôt, avec une sorte d'enthousiasme juvénile, pour des teintes d'une vivacité exceptionnelle qu'elle employa sous forme de fonds colorés ; elle céda en quelque sorte à un grain de folie bien propre à une institution jeune qui se lance un défi, celui de rivaliser avec sa concurrente, la Saxe, mais aussi de surprendre et de conquérir une clientèle qui demandait sans cesse à être étonnée et aimait la couleur : le Roi, sa cour, et le cercle limité de gens qui gravitaient autour. Ainsi voit-on toujours chacun jouer son rôle : des clients d'élite, des savants du plus haut niveau, les meilleurs des praticiens. Tout est en place.

Si ces fonds colorés furent principalement l'apanage de Sèvres, ils furent pour la plupart inventés à Vincennes, où la recherche était constante depuis 1747 au moins. Elle mobilisa les talents du célèbre chimiste, Hellot, dès son arrivée en 1751. Toutefois, sans la mise au point dès 1748 d'un four continu par Claude-Humbert Gérin qui permettait une cuisson de froid à froid en une heure, ces fonds colorés (jaune, « bleu lapis », violet, bleu céleste, vert, rose, « petit verd », « beau bleu », « bleu Fallot ») n'auraient pu voir le jour.

La mise au point (1752) du « bleu lapis » provoqua l'adoption d'un schéma décoratif nouveau. Comme ce fond fusait au bord des réserves blanches, un entourage à l'or fut imaginé pour dissimuler cette imperfection. Cette innovation permit aux peintres de respecter un ordonnancement rigoureux du décor, la miniature occupant le centre de la réserve mise en valeur par un fond de couleur et un cadre à l'or. Le travail des fonds permettait une décoration sans cesse renouvelée puisqu'une miniature un peu trop répétée pouvait de se détacher sur un fond de couleur différente. La mise en place de ces éléments décoratifs de base clôt un premier chapitre à la Manufacture. Elle ouvrit une ère nouvelle qui conduisit l'institution sur la voie du succès.

Encouragés par les progrès techniques réalisés à la fin du XVIII^{ème} siècle, les tons employés furent multipliés avec l'introduction de la porcelaine dure, grâce à des mariages de couleur et à de nouvelles imitations de matériaux, comme le porphyre, le métal, l'écaïlle, la laque, la tôle, l'agate. Tel un grand couturier, Sèvres créait chaque saison des modes, dont la richesse et la nouveauté attiraient le regard et les commandes.

CONCLUSION : RÉPONSE A LA PROBLÉMATIQUE : le décor prime-t-il sur la forme ?

Le comte d'Angivillier, nommé en 1780 à la tête de Sèvres soulignait en 1785 dans une lettre adressée à Régnier, directeur de la Manufacture, que la peinture sur porcelaine se devait d'être « le genre de décoration duquel la Manufacture royale de Sèvres doit tirer Son principal éclat ». Il ne faisait que remettre en lumière une politique artistique originale édictée en 1751 par Bachelier qui fut durable et assura le succès de la Manufacture.

Ainsi il exista à Vincennes-Sèvres un penchant, pour ne pas dire un plaisir, à donner au décor une prééminence sur la forme, pour servir les attentes d'un public à voir représenter les sujets jusque là réservés à la peinture de chevalet, omniprésente dans la décoration intérieure de l'époque. Pour aussi difficile que devait s'avérer la production de tels objets, la Manufacture minimisait ainsi le risque commercial en choisissant la sécurité du goût du jour. Inversement, l'acquéreur, à la recherche d'un objet de prestige et de la reconnaissance sociale associée, ne prenait pas le risque de choix artistiques téméraires, en assurant le succès de représentations finalement classiques dans leurs valeurs esthétiques, même si celles-ci demeuraient novatrices et osées par leur support.

Le vase, ouvrage de très grand faste, fut donc avant tout un support destiné à faire valoir une scène peinte. La prééminence initiale des peintres - les premiers à apposer en clair leur marque - ne peut pas faire oublier les talents des sculpteurs, des poseurs de fond, puis des doreurs, et plus tard des bronziers, qui travaillèrent avec un égal bonheur au succès des vases de la Manufacture. De leurs interventions conjointes naquit un style original aboutissant, grâce à un travail de composition, à une mise en valeur spécifique d'un sujet emprunté à des peintures et gravures en vogue. La réussite du vase passait par la compréhension par tous du but assigné. Au total, ce qui a rassemblé tous les intervenants de la création, c'est l'affirmation d'un style.

Il nous faut donc étudier le rapport entre forme et décor, qui est loin d'être simple : Il pose des problèmes d'iconographie, de style, de couleur... En règle générale, l'iconographie du décor peint afficha une parfaite symbiose avec la forme du vase, contribuant parfois au même thème visuel. Ce fut notamment le cas du vase de l'ère « rocaille ». Les périodes « étrusque » et Empire furent emblématiques à cet égard, avec les projets de vases de Lagrenée ou de Brongniart père, combinant forme et décor, dès la conception.

Ce fut plutôt lors de l'introduction du néoclassicisme à Sèvres, qu'il exista parfois une distorsion de style, entre la forme du vase et le médaillon peint. Les formes et les décors à l'or évoluèrent plus vite que les décors peints. Ainsi, les premiers vases néoclassiques combinèrent souvent des innovations au niveau des formes, tandis que les traditions décoratives établies avec des miniatures peintes et aux sujets picaresques ou naturalistes, reflets de la tradition rocaille, demeurèrent. La production prit un caractère un peu hybride, peu surprenant si l'on songe que le néoclassicisme infiltra le domaine de la peinture plus tard que l'architecture, les arts décoratifs ou la sculpture.

Alors qu'une même forme fut commune à de nombreux vases, que certains décors furent largement déclinés, la question du caractère unique de chaque vase produit peut être posée. Si certaines formes ne sont connues qu'en exemplaire unique, la plupart des formes furent répétées tant par souci d'économie, pour répondre à une

demande, qu'en raison de leur intérêt esthétique. Mais comment Sèvres parvint-elle à individualiser chacun des exemplaires par l'apposition d'un décor unique, combinant de manière originale, la miniature peinte, le travail à l'or et le fond coloré ?

Le caractère unique de chaque objet n'en fait pas moins naître un style homogène propre à la Manufacture pour chaque période, par la composition des éléments esthétiques répétés.

Faut-il voir en cette nécessité de se renouveler pour assurer le caractère unique des vases, et demeurer à l'avant-garde de son temps, la cause de l'apparition des effets sur porcelaine destinés à imiter les matières les plus rares telles la laque, le lapis, le bronze, la pierre, les perles, l'écaïlle, comme les plus modestes telles le tissu, le bois ou encore la tôle ? Ce souci semble se prolonger avec les tentatives pour feindre la gravure avec le camaïeu, la peinture de chevalet avec la miniature, la joaillerie avec les émaux en gouttelette, la glyptique avec les camées, la sculpture avec les bas-reliefs ou le travail du bronze avec la porcelaine dorée, la broderie avec les dentelles d'or...

Ces démarches à visée intellectuelle n'en posent pas moins la question de la valeur esthétique de certains choix. Ces innovations esthétiques au service du vase ont pu conduire à parler, selon l'heureuse expression de P. Ennès, de « défi au goût ».



Recherches sur le monde universitaire parisien au XI^e siècle L'architecture des collèges

Thèse présentée et soutenue publiquement par Aurélie PERRAUT le 29 juin 2007.

Directeur de thèse : Professeur Dany SANDRON

Jury :

Monsieur Jean-Pierre CAILLET, professeur des universités en Histoire de l'art médiéval (Université Paris X – Nanterre)

Monsieur Michael T. DAVIS, professor of Art (Mount Holyoke College, Massachusetts, U.S.A.)

Monsieur Guy-Michel LEPROUX, directeur d'études d'Histoire de Paris (École pratique des Hautes Études)

Monsieur Dany SANDRON, professeur des universités en Histoire de l'art et archéologie du Moyen Âge (Université Paris IV – Sorbonne)

Monsieur Jacques VERGER, professeur des universités en Histoire culturelle du Moyen Âge occidental (Université Paris IV – Sorbonne) et directeur d'études d'Histoire des universités médiévales et modernes (École pratique des Hautes Études)

POSITION DE THÈSE

Étudier l'architecture des collèges parisiens du Moyen Âge implique la prise en considération de l'ensemble des phénomènes rattachés à l'existence de l'Université dans la capitale du royaume capétien. Rarement manifestation architecturale s'affirma aussi clairement comme le produit du milieu dans lequel elle fut élaborée. Le monde universitaire parisien fut en effet le creuset privilégié dans lequel les collèges — établissements d'un nouveau genre — furent créés et connurent un succès fulgurant, tant sur les plans politiques et sociaux que culturels. Seuls témoins matériels de la montée en puissance de l'Université de Paris au sein du royaume durant la période médiévale, mais également de son affirmation comme garante du dogme dans l'ensemble de la Chrétienté, les collèges furent, dès leur apparition à l'extrême fin du XII^e et surtout au début du XIII^e siècle, l'objet de toutes les attentions mais également des luttes de pouvoirs entre le roi de France et le pape. Désireux d'affirmer leur autorité sur une institution promise à exercer une influence décisive sur la conduite des affaires religieuses dans leurs sphères respectives, ces deux pouvoirs s'impliquèrent de façon évidente dans la diffusion du modèle collégial à Paris. L'arrivée des Ordres mendiants dans les années 1215-1220 marqua un tournant décisif pour le développement de l'Université de Paris en tant qu'institution intellectuelle et religieuse, mais également pour celui des collèges. Ces derniers sont désormais clairement identifiés et la dynamique de leur implantation dans la capitale a déterminé les limites de l'étude. Tous les établissements ont été pris en compte, des collèges réguliers — ayant également le statut de « couvent » — aux collèges séculiers voués à la prise en charge d'étudiants destinés au clergé séculier ou à la vie laïque. Si l'ampleur architecturale des collèges du premier groupe les distingue des seconds, elle ne devait pas pour autant les exclure de l'étude. La majorité de ces établissements fut installée sur la rive gauche de la Seine, à l'intérieur du mur d'enceinte de Philippe Auguste bâti durant le premier quart du XIII^e siècle. L'Université de Paris s'étant essentiellement développée sur la rive gauche — au point de lui être assimilée — il est apparu que l'étude des collèges parisiens ne devait en aucun cas se limiter à une approche strictement architecturale, mais devait au contraire inclure une analyse urbaine poussée, afin de saisir les enjeux de leur multiplication durant la fin du Moyen Âge.

[Le choix délibéré](#) de se concentrer sur le XIVe siècle répondait à plusieurs facteurs directement liés à l'histoire de l'Université et de ses collèges. C'est en effet durant le XIVe siècle que le phénomène de fondation de ces établissements connut son expansion maximale, avec la création de plus de la moitié des collèges connus pour Paris durant la période médiévale. Dès lors, il semblait nécessaire de resserrer l'étude autour de ce moment charnière afin d'en saisir les tenants et les aboutissants. La limite haute du sujet a été fixée à l'avènement de Philippe le Bel (1285). C'est en effet sous son règne que se produisit l'explosion du mouvement de fondation des collèges parisiens. Ce phénomène peut être directement mis en relation avec la volonté politique du souverain de renforcer son contrôle sur l'institution universitaire au travers des collèges, en particulier dans le contexte très difficile de son opposition ouverte au pape Boniface VIII. L'entourage royal — famille et conseillers — servit de relais à cette politique dirigiste et fut l'acteur principal du développement des fondations collégiales dans la capitale durant tout le XIVe siècle. Il semblait donc indispensable d'inclure l'intégralité du règne de Philippe IV dans l'analyse et de ne pas se cantonner à ses dernières décennies. La date retenue pour le terme de l'étude, 1422, correspond à la mort de Charles VI mais peut aussi être rapprochée de la prise de Paris par les troupes bourguignonnes en 1418, aux conséquences désastreuses pour l'architecture des collèges, ainsi que de 1420, date du Traité de Troyes, symbole de la mainmise effective des Anglais sur la capitale et une grande partie du royaume. Ces trois bouleversements politiques très proches dans le temps ouvrirent une période d'abandon des collèges parisiens, provoquant la déliquescence de leurs structures matérielles.

[Les limites de l'étude](#) devaient également prendre en compte les différents supports identifiés dans les collèges parisiens du Moyen Âge : si l'intitulé mentionne l'*architecture* seule, il faut néanmoins entendre dans ce terme l'ensemble des éléments liés à toute manifestation monumentale, soit la dimension urbaine et la topographie, mais également le décor, ou encore les aménagements funéraires et liturgiques.

[Au commencement de l'étude](#), nombre de documents et d'ouvrages abordaient déjà différents aspects du sujet. L'inventaire de ces diverses sources de documentation a donc constitué dès le départ une priorité. De nombreuses éditions de textes, la plupart remontant au XIXe siècle, permettent une consultation rapide et des rapprochements immédiats entre diverses données. Ce sont des outils très utiles, notamment le *Chartularium Universitatis Parisiensis* édité par H. Denifle et É. Châtelain, ou encore *l'Histoire de la Ville de Paris* de Dom Félibien. Les historiens de Paris et les chroniques de l'époque médiévale fournissent aussi de précieux renseignements sur l'état des collèges à une époque donnée, notamment à partir de la période moderne, avec des descriptions plus complètes de Paris et des bâtiments remarquables qu'on pouvait encore y voir. Au XIXe siècle, des historiens et archéologues de Paris tels que A. Berty retournèrent aux sources lorsque cela était possible. Leur intérêt pour les bâtiments des collèges s'était accru, phénomène sans doute lié aux destructions de la Révolution et aux grandes opérations d'urbanisme menées dans le Quartier latin. La prise de conscience générale sur la valeur de ce patrimoine en voie de disparition a sans doute poussé les chercheurs à se pencher sur les questions de topographie historique.

[Les historiens des universités](#) ont réalisé de nombreux travaux relatifs à l'histoire du milieu parisien et des collèges qui lui étaient rattachés. César Égasse Du Boulay effectua un gros travail de recensement des données liées aux collèges parisiens dans son *Historia Universitatis Parisiensis*, publiée à Paris entre 1665 et 1673. Par la suite, c'est surtout Charles Jourdain, au XIXe siècle, qui s'est intéressé à l'histoire de l'Université de Paris. Au cours du XXe siècle, la discipline connut un développement conséquent, grâce notamment aux chercheurs de l'Université de Notre-Dame dans l'Indiana, en particulier Astrik Ladislaus Gabriel, qui a réalisé d'importants travaux relatifs à l'organisation matérielle et spirituelle des collèges médiévaux. Les travaux majeurs de Jacques Verger contribuent également à une bien meilleure connaissance de l'organisation des universités médiévales.

[Les questions d'histoire de l'art et d'archéologie](#) ont jusqu'ici assez peu préoccupé les chercheurs. Hormis un ouvrage de Rückbrod paru en 1977, la thèse de Michael Kiene (1981) est la seule analyse quelque peu poussée sur le bâti des collèges parisiens. Les autres travaux universitaires s'intéressant à la rive gauche de Paris à l'époque médiévale sont essentiellement des études de topographie historique, qui complètent sur des secteurs précis les études du XIXe siècle, mais qui apportent peu ou pas de renseignements sur l'architecture des collèges proprement dite.

[Les sources figurées](#) sont relativement nombreuses. Il s'agit des plans de Paris, du milieu du XVIe siècle jusqu'au plan du parcellaire actuel. Beaucoup de documents figurés (gravures, relevés, aquarelles, etc...) complètent fort heureusement ces plans. Il faut cependant constater qu'aucune analyse mettant systématiquement en relation les plans et autres documents figurés n'a été réalisée jusqu'ici. Seuls les bâtiments bien connus parce qu'encore en place aujourd'hui, ou disparus dans la deuxième moitié du XIXe siècle, ont fait l'objet d'études d'histoire de l'art et d'archéologie. Elles sont cependant inégales.

[Les archives des collèges parisiens](#) sont nombreuses et relativement bien préservées dans l'ensemble. Les Archives nationales conservent un fonds très riche sous diverses cotes, dont certaines pièces exceptionnelles comme les comptes de construction du collège de Beauvais datant du XIVe siècle. D'autres institutions conservent des sources importantes, comme la Bibliothèque nationale de France avec en particulier le compte de l'exécution de Pierre Fortet, ou encore la Bibliothèque de la Sorbonne, riche de nombreuses copies de statuts.

[Durant la présente recherche](#), les collèges des Cordeliers, des Bernardins et de Reims ont fait l'objet de fouilles archéologiques ou de lourdes restaurations. Les informations de premier plan glanées au cours de ces travaux sont venues compléter avec bonheur les renseignements issus de la bibliographie, des documents figurés et des archives, déjà relativement nombreux. Les collèges parisiens du Moyen Âge ont surtout souffert de leur disparition précoce, qui rend leur compréhension particulièrement délicate car elle ne peut reposer dorénavant

que sur une analyse croisée systématique de divers types de sources, en tenant compte de leur fiabilité et de leurs limites.

Apparaît alors un double enjeu, scientifique et méthodologique. Le premier répond à diverses problématiques découlant des termes du sujet : identifier les conditions à l'origine du développement des collèges parisiens, en prenant en compte les aspects historiques, institutionnels, culturels, politiques, économiques et urbains. La dimension humaine — maîtrise d'ouvrage et maîtrise d'oeuvre — devait évidemment être analysée, en dégageant les rôles respectifs des fondateurs et commanditaires, de leur entourage, mais également des communautés de collégiens, ainsi que des artistes impliqués dans la réalisation matérielle de ces établissements. L'analyse formelle des collèges, forcément partielle du fait de la disparition massive des bâtiments médiévaux, devait néanmoins permettre de déterminer la spécificité — ou l'absence de spécificité — de l'architecture des collèges parisiens au Moyen Âge et d'identifier ses modèles éventuels. L'enjeu méthodologique, pressenti au moment de la définition du sujet, sembla de plus en plus prégnant au fil des recherches. Était-il possible d'extraire suffisamment d'éléments nouveaux des sources existantes et de les confronter afin d'alimenter la réflexion ? Le croisement systématique de données issues de documents très différents serait-il probant et suffirait-il pour appréhender la dimension matérielle des collèges parisiens malgré la disparition d'une majorité écrasante d'édifices ? Il apparaît aujourd'hui que l'approche pluridisciplinaire a débouché sur une compréhension des collèges parisiens et de leur architecture qui, quoiqu'incomplète, laisse entrevoir un milieu vivace, impliqué dans la vie de la capitale et du royaume, foyer d'échanges culturels et artistiques de premier plan.

Au terme de l'étude, l'architecture des collèges médiévaux parisiens — dans toute sa complexité et toute sa richesse — s'impose comme le produit du monde universitaire dans lequel elle fut élaborée. Fondateurs, exécuteurs testamentaires et leur entourage au sens large (famille, collègues ou successeurs), communautés de boursiers ou de religieux, tous appartenaient bien sûr aux sphères intellectuelles du royaume, mais également à une élite politique évoluant dans l'ombre des pouvoirs centraux — monarchie capétienne et Saint-Siège. Le lien très puissant entre une classe sociale protégée et investie d'un immense pouvoir et les collèges parisiens ne fut pas sans conséquences sur l'évolution de ces derniers ou leur implication dans certains épisodes majeurs de l'Histoire.

L'environnement physique si particulier de l'Université — l'ensemble de la rive gauche comprise dans le nouveau rempart de Philippe Auguste — fut déterminant pour la morphologie de ces institutions. Le cas unique de Paris, un des plus anciens foyers universitaires d'Europe et sans conteste le plus grand pour la période considérée, a conditionné le développement des collèges. Créés précisément dans cette ville avant de faire souche dans d'autres centres intellectuels, ils y reçurent le soutien d'une bonne partie des agents disposant du pouvoir indispensable à leur postérité, depuis l'abbaye de Sainte-Geneviève jusqu'au roi. Acteurs dynamiques et essentiels du développement urbain de la rive gauche dès le XIII^e siècle, dans le sillage des premiers couvents mendiants, ces établissements contribuèrent de manière décisive au modelage de ses réseaux — religieux, viaire, économique et social. Leur multiplication unique au Moyen Âge, ainsi que l'évolution de leur patrimoine bâti et de leurs structures, a façonné durablement le paysage de tout le « Quartier latin » jusqu'à nos jours.

L'implication royale, motivée par des considérations relevant de la haute politique, eut un impact direct et parfois radical sur la gestion des collèges parisiens. Englobés dans les projets édilitaires des monarques, les bâtiments de certains établissements servirent de relais à leur propagande dynastique. L'architecture des collèges parisiens, grâce à l'adoption de modèles royaux prestigieux et aisément identifiables comme celui de la Sainte-Chapelle, étaient assimilés aux lieux du pouvoir royal et permettaient d'affirmer l'autorité des souverains dans une Université et une capitale parfois hostiles, d'humeur souvent changeante.

L'architecture des collèges parisiens médiévaux, et plus particulièrement du XIV^e siècle, s'intégrait pleinement dans le foyer artistique parisien. Grâce aux sources comptables de quelques établissements, un univers peuplé d'artisans, d'ouvriers et parfois d'artistes de Cour comme Raymond du Temple ou encore Jean de Liège, reprend vie. Certains édifices, dont l'élaboration et l'édification étaient placées sous la bienveillance intéressée des souverains, se trouvèrent même au cœur des recherches plastiques les plus poussées et les plus modernes, comme la chapelle du collège de Beauvais.

La grande hétérogénéité du corpus s'explique en partie par la diversité des fondations et des situations. L'absence de spécificité de l'architecture collégiale à Paris, telle qu'elle nous apparaît à travers des sources indirectes en l'absence de bâtiments conservés en assez grand nombre, peut sembler déconcertante. S'ils ne semblent pas avoir généré de type architectural nouveau, les bâtiments collégiaux parisiens permirent néanmoins d'imposer comme une « norme » constructive universitaire le recours à un plan monastique, évident à Oxford ou Cambridge. L'aspect formidable de ces rares fondations pourvues d'aménagements inspirés de modèles prestigieux ne doit pas aboutir à une vision tronquée de l'ensemble de l'architecture collégiale parisienne au Moyen Âge, et il paraît évident que les nombreuses structures plus modestes surent aussi répondre aux besoins des communautés de boursiers. Caractérisés par un grand pragmatisme, leurs aménagements, s'ils n'ont pas laissé de traces aussi aisées à identifier que les monuments issus des modèles précités, remplissaient parfaitement les fonctions qui leur étaient assignées et s'adaptèrent à leur environnement urbain. Cette souplesse traduit une compréhension aiguë des conditions du « milieu » universitaire parisien.

Les mécanismes mis en évidence à Paris devraient être systématiquement recherchés dans d'autres centres universitaires médiévaux : une réflexion élargie, tant sur les plans géographique que chronologique, dépassant de loin le cadre de la présente recherche, permettrait d'appréhender plus précisément l'évolution de l'architecture collégiale parisienne, grâce à la prise en compte des fondations du Moyen Âge tardif ou de

dans une moindre mesure cependant, l'un des précurseurs de l'emploi exclusif du médium dont il recouvre la totalité de ses compositions. Avec lui le pastel n'est plus subordonné aux autres techniques graphiques mais se veut autonome, ouvrant ainsi la voie aux « peintres » des générations suivantes, aux Vivien, Perronneau et La Tour notamment. Toutefois Robert Nanteuil, s'il s'inscrit dans l'histoire de l'art comme l'un des plus brillants représentants du portrait français, ne marque pas une rupture mais plutôt un passage entre la tradition des crayons, issue du XVI^e siècle, et le brio des pastellistes du XVIII^e siècle.

La production de Nanteuil est également admirable par sa valeur historique. Ainsi ce « Saint-Simon de la gravure » (2) a représenté « toute la France dans les personnages les plus remarquables qui la composaient » (3). Il a été le portraitiste de l'ensemble des grands protagonistes de l'Histoire de France, des troubles de la Fronde aux jeunes années du règne de Louis XIV. Témoignage précis sur une époque, l'œuvre, à travers ses effigies que nous trouvons si ressemblantes, se définit aujourd'hui comme une source riche et précieuse sur notre XVII^e siècle.

Nanteuil a donc su mener une brillante carrière. Cet homme lettré, éduqué, formé dans sa jeunesse à la rhétorique, dont on assiste à la rapide montée sociale, sait discourir, il sait plaire et se faire connaître. Originaire de Reims, il s'est remarquablement intégré à la société parisienne de son temps dans laquelle nous l'avons plus précisément situé. Si le milieu familial était connu, le réseau professionnel présentait des lacunes et le cercle amical faisait véritablement défaut. Nos recherches ont permis d'adjoindre aux Regnesson, Edelinck, Isaac, Hardouin, Champagne et Bosse, les frères Perrault et le graveur Jean Morin parmi les relations de l'artiste, de démêler les rapports qu'il entretenait avec mademoiselle de Scudéry comme avec Domenico Tempesti, l'apprenti florentin protégé de Cosme III de Médicis, et enfin de distinguer les étapes de sa formation auprès du Rémois Nicolas Regnesson. Arrivé à Paris vers 1646-1647, Nanteuil se trouve rapidement lié aux graveurs, aux éditeurs et autres marchands d'estampes de la rive gauche. Il l'est aussi avec les écrivains. Outre Madeleine de Scudéry et Charles Perrault, John Evelyn et Étienne Martin de Pinchesne sont autant de personnalités que l'on découvre dans son entourage et que nous avons soigneusement replacées dans son réseau amical. La faveur de l'artiste n'était pas moindre à la cour, où il avait acquis une belle réputation d'abord auprès du cardinal Jules Mazarin, puis après du roi qui ne lui ménagea ni son attention ni son contentement et lui délivra titres et privilèges en récompense de son mérite et de ses talents de dessinateur et de graveur. En crédit constant auprès de Louis XIV et des puissants, il ne connut aucun déclin. Du reste, à partir de 1660, son prestige fut tel que les étrangers de passage à Paris, artistes et amateurs, ne manquaient pas de le visiter, se plaisaient à le rencontrer et se montraient désireux de se procurer quelques-unes de ses pièces. La correspondance et les journaux de Christian Huygens (4) comme le récit du voyage en France du cavalier Bernin par Fréart de Chantelou (5) attestent de cette renommée qui dépasse les frontières du royaume de France.

Cette position éminente Robert Nanteuil la devait à son génie mais aussi à une personnalité fort appréciée de ses contemporains. L'examen approfondi des sources et des documents dont nous disposons a mis en lumière un homme doté d'un caractère agréable et heureux, qui aimait les lettres et savait manier la rime avec aisance. Ses qualités et son esprit ne pouvaient que séduire ceux qui le côtoyaient, des personnages qui posaient devant lui aux collaborateurs et amis.

Nanteuil dessinateur méritait assurément une étude et son œuvre graphique appelait à être révisé et débarrassé de quantité de compositions improprement rattachées à son nom, parfois par fantaisie, souvent par commodité. Comme l'a très justement souligné Pierre Rosenberg (6), l'art du portrait français du XVII^e siècle est un domaine encore vierge que les historiens de l'art ont à peine commencé à exploiter. Longtemps ignoré, au profit du genre historique, il intéresse aujourd'hui la recherche scientifique et profite de la lente réhabilitation dont jouit la peinture française du Grand Siècle depuis l'exposition des *Peintres de la Réalité en France au XVII^e siècle*, tenue à Paris en 1934 (et reprise en 2007) (7), comme des importants travaux monographiques menés depuis. Parallèlement on voit croître l'intérêt que portent les historiens de l'art au dessin français de la période et se multiplier les manifestations comme les publications. De manière non exhaustive signalons la parution en 2006 du dictionnaire de Neil Jeffares sur les pastellistes de toutes les écoles de l'époque moderne regroupant « tous les pastels de l'Europe entière antérieurs à 1800 » (8) qui se définit à ce jour comme la référence en la matière – Pierre Rosenberg ne parle-t-il pas en effet « du Jeffares » comme du Bénézit ou du Thieme et Becker ? Mentionnons également l'ouvrage sur Daniel Dumonstier publié chez Arthéna la même année (9), qu'est venue compléter une exposition au musée Condé de Chantilly (10), là même où en 2005 était présentée la rétrospective Lagneau (11) et où étaient montrés les trésors du cabinet des dessins de la collection du duc d'Aumale (12), tandis qu'en 2004 y étaient exposés des portraits au pastel des XVII^e et XVIII^e siècles (13). Dans le même esprit de (re)découverte du dessin français, le British Museum, après avoir envoyé une partie de son fonds au Japon en 2002 (14), a organisé avec le Metropolitan Museum de New York une exposition itinérante qui s'est achevée à Londres en octobre 2006 (15).

Notre thèse de doctorat s'articule autour de trois parties complémentaires.

La première est elle-même divisée en deux sections : l'une, consacrée à la carrière de Robert Nanteuil, de l'étude de ses origines sociales à l'analyse de son inventaire après décès, traite du cercle familial mais également de la sphère amicale comme de l'entourage professionnel. Elle permet de replacer l'artiste dans l'histoire sociale de son temps. La seconde section porte sur Robert Nanteuil dessinateur et sa place dans l'évolution du portrait classique français, de remarques générales sur l'ensemble de son œuvre dessinée et sur les principales caractéristiques qui en constituent son originalité à l'établissement des grandes étapes de sa manière.

On trouve ensuite une bibliographie exhaustive puis les annexes et leurs pièces justificatives appuyant notre propos comme nos diverses hypothèses. Une brève chronologie de l'artiste, dans laquelle les dates essentielles

de sa biographie sont indiquées pour mémoire, précède une généalogie simplifiée des familles Nanteuil, Isaac et Regnesson. Enfin la fortune critique du portraitiste complète cette deuxième partie.

Une part conséquence de nos travaux est occupée par le catalogue raisonné des dessins de Robert Nanteuil. Il est divisé en trois sections et comprend 382 numéros. Au catalogue chronologique, composé des feuilles connues et attribuées avec le plus de certitude et des portraits disparus mais authentifiés par une gravure de l'artiste, succède celui des pièces mentionnées. L'ensemble s'achève sur les nombreuses œuvres refusées, soigneusement répertoriées.

Enfin, un index des noms précède les illustrations.

Notes

1 Charles Petitjean et Charles Wickert, *Catalogue de l'œuvre gravé de Robert Nanteuil*, Paris, Loys Delteil et Maurice Le Garrec, 1925, 2 vol. in-4° ; notice biographique par François Courboin.

2 Maxime Préaud, « Expositions (...) Robert Nanteuil (1623-1678). Le portrait gravé en France au XVIIe siècle », *Nouvelles de l'Estampe*, n° 140, mai 1995, p. 50.

3 Florent Le Comte, *Le Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure, ou Introduction à la connoissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statuës et les estampes*, Paris, E. Picart & N. Le Clerc, t. I, 1699-1700, p. 189 ; reprint, Genève, 1972, p. 119.

4 Christian Huygens, *Correspondance*, dans *Œuvres complètes de Christian Huygens*, La Haye, Société hollandaise des Sciences, 1888-1950, 22 vol., en particulier t. III-V, et t. XII, p. 541.

5 Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France (1665)*, manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Institut et publié par Ludovic Lalanne dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1877 à 1884 ; rééd. avec des notes pour le journal de Bernin par Jean-Paul Guibbert, Pandora éditions, collection Art et Architecture, 1981.

6 Com. or., mars 2005.

7 Paris, Orangerie des Tuileries, 1934 ; catalogue par Paul Jamot et Charles Sterling.

8 Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres, Unicorn Press, 2006 ; préface par Pierre Rosenberg, de l'Académie française, p. 8.

9 Daniel Lecoœur, *Daniel Dumonstier, 1574-1646*, Paris, Arthéna, 2006.

10 Daniel Dumonstier "le plus excellent crayonneur de l'Europe" (1574-1646), Chantilly, musée Condé, 22 mars-26 juin 2006 ; catalogue par Daniel Lecoœur.

11 Lagneau, un artiste méconnu du XVIIe siècle, Chantilly, musée Condé, 28 septembre 2005-9 janvier 2006 ; catalogue par Barbara Brejon de Lavergnée et Maxime Préaud.

12 *Les trésors du cabinet des dessins du musée Condé à Chantilly. Histoire de la collection du duc d'Aumale*, Chantilly, musée Condé, 18 mars-13 juin 2005 ; catalogue par Nicole Garnier-Pelle.

13 *Pastels des XVIIe et XVIIIe siècles du musée Condé à Chantilly*, Chantilly, musée Condé, 15 septembre 2004-3 janvier 2005 ; catalogue par Pierre Rosenberg et Neil Jeffares, dans *De poudre et de papier. Florilège de pastels dans les collections publiques françaises*, Paris, Editions Art Lys, 2004 ; introduction par Xavier Salmon.

14 *French Drawings from the British Museum. From Fontainebleau to Versailles*, Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art, 26 avril-30 juin 2002 ; Tokyo, The National Museum of Western Art, 9 juillet-1er septembre 2002 ; catalogue par Hidenori Kurita, Michiaki Koshikawa et Hidenobu Kujirai.

15 *Clouet to Seurat: French Drawings from The British Museum*, New York, Metropolitan Museum of Art, 8 novembre 2005-29 janvier 2006 ; Londres, British Museum, 29 juin-1er octobre 2006 ; catalogue par Perrin Stein et Martin Royalton-Kisch.



L'architecture théâtrale et son décor en France 1910-1940 Du rêve antique à la modernité lumineuse

Thèse présentée et soutenue publiquement par Mme Kuniko ABE le 16 novembre 2007.

Directeur de thèse : M. Foucart

Jury : M. CULOT (IFA) ; M. FOUCART (PARIS 4) ; M. JOBERT (PARIS 4) ; M. MINNAERT (TOURS) ; M. PINCHON (MONTPEL 3)

Résumés

L'architecture théâtrale française de 1910 à 1940 présente une évolution formelle importante : renonçant à l'esthétique éclectique, elle se régénère sur le plan idéologique, structurel et esthétique, grâce au mouvement de retour aux principes de l'Antiquité. Le théâtre devient un haut lieu d'expérimentation de l'organisation spatiale, de l'optique, de l'acoustique ou de l'éclairage. Le théâtre des Champs-Élysées, œuvre d'avant-garde de 1913, s'impose comme un pur modèle en béton armé. Si le « classicisme structurel » d'Auguste Perret quête la « noble simplicité » intemporelle dans une parfaite adaptation de l'organe à sa fonction, la poétique de l'illusion de Charles Siclis établit un parcours initiatique, dans une architecture lumineuse, dynamique et émotionnelle. De la salle ronde hiérarchisée à la salle trapézoïdale du théâtre du palais de Chaillot en 1937, la

plupart des « salles Art déco » sont richement décorées malgré un parti pris de dépouillement architectural. Formant une unité esthétique caractéristique de l'époque, ces théâtres demeurent un type de théâtre-palais où les protagonistes des arts décoratifs s'y rencontrent munis d'un langage néo-classique « vivant ».

In France, theatrical architecture during the period 1910-1940 shows a significant formal evolution : against an eclectic aesthetic, this architecture regenerates itself by returning to the ideological, structural and aesthetic principles of Antiquity. Theatre design becomes an important place for experimentation in the domains of space organisation, optics, acoustics, and lighting. The Théâtre des Champs-Élysées, an avant-garde work of 1913, stands out as a pure model in reinforced concrete. If the « structural classicism » of Auguste Perret searches for the un-temporal « noble simplicity » in a perfect adaptation of the organ to its function, then the poetic illusion of Charles Siclis establishes an initiatory voyage through a spectacular luminous architecture. From the hierarchical circular auditorium to the fan-shaped auditorium adopted for the Théâtre du palais de Chaillot, the majority of these « Art déco theatres » are richly decorated despite the choice for asceticism. With an aesthetic similarity characteristic of the time, these theatres remain « palace theatres » where decorative arts and « living » neo-classicism meet.

POSITION DE THÈSE

En raison de mutations sociales, artistiques ou techniques, l'architecture théâtrale des années 1910-1940 connaît en France une évolution formelle et esthétique importante. De caractère éphémère, souvent transformés voire disparus, comme la plupart des édifices de l'architecture de plaisir, les « édifices-théâtres » construits à cette époque sont rarement regardés pour leur valeur architecturale et artistique intrinsèques.

L'objectif central de cette recherche est d'analyser, au regard du rêve antique éclairé par la modernité, l'évolution formelle et esthétique des exemples représentatifs de l'architecture théâtrale française de l'entre-deux-guerres, ainsi que de tenter une évaluation de leurs conceptions architecturales et artistiques.

Plusieurs mouvements du retour aux principes de l'Antiquité sur le plan structurel, esthétique ou idéologique caractérisent cette évolution. Toutefois, si l'architecture théâtrale confronte toujours le passé et le présent - la tradition et la modernité - , elle devient, avec la tendance futuriste des années 1910 et 1920, un lieu d'expérimentation des nouvelles technologies et un manifeste des mouvements artistiques avant-gardistes. Science complexe, cette architecture a en effet nécessité de nombreuses investigations tant en organisation spatiale qu'en optique ou en acoustique. De plus, les recherches sur la sensation de la vitesse comme sur la lumière artificielle renouvellent les techniques de la machinerie et de l'éclairage.

L'analyse conceptuelle se focalise sur le rôle joué, entre autres, par deux architectes dominants en la matière : Auguste Perret et Charles Siclis. Avec le premier, la quête de l'origine noble du théâtre antique, cet esprit du retour aux sources aboutissent au fondement de la doctrine de la « vérité » de l'architecture, « sincérité constructive ». Avec le second, l'approche scénographe « sensualiste » grâce à un médium moderne - la lumière électrique - crée une première architecture dynamique en France. Il s'agit d'un théâtre de lumière comme art urbain.

L'emploi généralisé du béton armé dans l'édification d'une salle de spectacle de prestige - le théâtre des Champs-Élysées - amorce une révolution dans la conception architectonique du théâtre moderne du XXe siècle. Son apparence dépouillée crée une rupture avec l'esthétique éclectique de l'Opéra de Paris. Le plan de la salle reste cependant classique dans la lignée de la grande tradition française tels les théâtres de Victor Louis du XVIIIe siècle.

Caractérisée par l'ambivalence entre le classique et le moderne, inhérente à ce type d'édifice - traditionnelle dans sa structure, miroir de son temps quant à son apparence -, comment cette architecture de compromis s'est-elle renouvelée ? Quelle place tiennent les progrès techniques dans son évolution ? Comment la richesse décorative traditionnellement conçue pour ce type d'édifice s'allie-t-elle à la simplification exigée par le mouvement contre l'ornement ? Enfin, l'évolution formelle et esthétique de l'architecture théâtrale peut-elle aboutir, à une synthèse entre les aspects fonctionnel et plastique, avec la modernité et la tradition en symbiose ?

Pour tenter d'élucider ces questions, cette étude s'articulera autour des trois critères suivants : contexte et aspirations ; théories et innovations techniques ; mise en pratique et relation entre architecture et décor.

I - Contexte et aspirations : Rêve antique : « le plus simple, le plus majestueux et le plus beau »

La première partie du texte du tome I rappelle mouvements historiques majeurs permettant de replacer la construction théâtrale dans le contexte des années 1910-1940. Ainsi, dans le cadre international et national se

conjuguent la réforme de l'art du théâtre - à cette époque apparaît en effet la scénographie - les mouvements d'Avant-garde et les aspirations à un retour au théâtre antique.

Comme témoignent les tracés théoriques de Vitruve, repris par Alberti, l'origine du théâtre occidental, en tant que type d'édifice, se réfère à la Grèce antique. Le théâtre, comme le lieu d'où l'on regarde (*theatron*), adopte logiquement la forme en hémicycle. La redécouverte par l'archéologie des théâtres antiques autour de 1900, et le goût pour le « grand spectacle », notamment avec le festival annuel d'Orange, renouvellent la conception de l'architecture de théâtre. Les architectes du XXe siècle dialoguent avec les théâtres antiques, appelés alors *théâtres anciens*. Paradoxalement, la recherche de la modernité s'inspire des principes originels du théâtre. Les dix livres d'*Architecture* de Vitruve qu'Auguste Choisy analyse et traduit en 1909, contribuent également à ce retour à l'antique et à l'ordre classique. G.-K. Loukouski, historien, démontre cet « éternel retour » dans son ouvrage *Les Théâtres anciens et modernes* (1935). Pour lui, si les traditions antiques influent sur l'évolution de l'édifice théâtral depuis deux mille ans, les théâtres antiques s'exerceront, dans un sens nietzschéen, sur l'« aptitude à concevoir le beau ». Avec la remise en valeur des « ruines admirables », comme lieu de représentation, le théâtre d'Orange se métamorphose en un second Bayreuth.

Dès les premières années du XXe siècle, d'après les metteurs en scène et les théoriciens de la réforme théâtrale, le théâtre antique, par la recherche de fusion entre la scène et la salle, et la communion entre acteurs et spectateurs, est le seul capable de régénérer le théâtre. Aussi cette aspiration aux principes de théâtre antique sera-elle tout au long des années 1910-1940, toujours constante, non seulement pour des projets du théâtre populaire, mais également pour ceux du théâtre avant-gardiste.

Le mouvement du théâtre populaire « accessible à tous » favorise la salle « amphithéâtre » qualifiée de démocratique, en condamnant la salle traditionnelle d'origine italienne, hiérarchisée avec loges et balcons. Cet esprit se traduit dans quelques projets inspirés des théâtres antiques. Par exemple, le projet visionnaire d'*Une Cité industrielle* de Tony Garnier (en 1904, publié en 1917) montre deux théâtres juxtaposés : un théâtre fermé et un théâtre en plein air, inspirés des théâtres antiques de Turculum. La salle de spectacle couverte, en forme d'éventail comme le théâtre de Bayreuth, est par ailleurs équipée d'une scène tournante avant-gardiste. Auguste Perret, devenu le héraut du classicisme moderne au début des années 1930, s'inspire également des théâtres antiques pour ses propres projets. Il cherche la beauté architecturale pure dans un esprit rappelant *Eupalinos ou l'Architecte* de Paul Valéry. Le plan du théâtre antique d'Orange incarne parfaitement l'idéal classique de l'architecte. Il présente un vaste hémicycle avec des gradins s'élevant sans discontinuité jusqu'en haut de l'édifice : « le plus simple, le plus majestueux, le plus beau ». C'est un théâtre-temple. Ce rêve antique deviendra dans la réalité un amphithéâtre avec toiture sous laquelle seront dissimulées toutes les installations modernes, afin de pouvoir notamment reconstituer la lumière diurne du théâtre antique. L'architecte quête cette « noble simplicité » dans une parfaite adaptation de l'organe à sa fonction.

II - Théories et innovations techniques

Après l'étude des théories d'architecture, cette deuxième partie présentera les innovations techniques spécifiques à la construction et à l'aménagement des salles de spectacle.

Ce type d'édifice exige, selon l'expression de Peter Collins, un « apprivoisement de l'histoire ». On ne peut dissocier l'architecture théâtrale des références à des modèles anciens. La preuve en est donnée par la richesse documentaire historiographique sur l'architecture de théâtre dont ont notamment disposé Siclis et Perret.

Sous l'influence de l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, notamment celui de Julien Guadet explicité dans ses *Eléments*, le regard rétrospectif et comparatif de l'architecte scrute les constructions exemplaires antérieures et interprète les multiples emprunts aux principes du théâtre des temps passés. Tout cela contribuera à la diversité de plans projetés dans la première moitié du XXe siècle.

Durant cette période, comme le programme architectural reste presque inchangé suivant la grande tradition française, les édifices seront davantage évalués selon des critères fonctionnalistes de visibilité, d'acoustique, et de confort. Cette approche est semblable à celle de la construction des voitures, avions et paquebots. Par ailleurs, en raison d'un souci constant de sécurité et d'hygiène, l'art de construire les théâtres modernes du XXe siècle est soumis à de stricts règlements de police.

Les innovations techniques liées à de nouveaux modes de construction, à l'éclairage électrique et à l'acoustique, modifient progressivement la physionomie de la salle pour lui donner la forme d'une coquille. Avec l'ossature de béton armé, le plan libre est acquis. L'adéquation entre l'architecture et l'acoustique est à l'ordre du jour. La forme de la salle de spectacle veut se définir par rapport à la meilleure des acoustiques scientifiquement calculées (salle Pleyel). La coque sonore se construit comme la caisse de résonance d'un instrument de musique (salle Cortot). L'architecture théâtrale fonctionnaliste est ainsi musicale et « chantante » suivant le critère rigoureux des accords mathématiques d'*Eupalinos*.

La scénographie moderne bouleverse la structure interne de l'édifice. A la perspective créée par un décor pictural en deux dimensions se substitue un décor scénique tridimensionnel mis en valeur par une lumière électrique puissante. La conception de la salle se définit en fonction du système d'éclairage électrique de plus

en plus enchâssé dans la construction. La lumière artificielle, considérée comme un élément architectural, influence alors la vision même de la monumentalité de l'architecture théâtrale en ville.

III - Mise en pratique et relation entre architecture et décor

Les troisième et quatrième parties sont consacrées aux architectes et à leurs réalisations. Les théâtres d'avant-garde, en passant par les théâtres « Art déco » à Paris et en province, jusqu'au théâtre officiel du « style Beaux-arts » modernisé de 1937, seront examinés selon leur conception et en tenant compte de la chronologie.

Par leurs recherches sur les salles de spectacle, deux architectes présentent un caractère novateur à cette époque : Perret et Siclis. Suite à la condamnation des « mauvais pastiches de l'Opéra de Garnier » au début du XXe siècle, chacun d'eux crée un nouvel art de construire les théâtres. Avec le théâtre des Champs-Élysées, Perret établira, pour les architectes de l'entre-deux-guerres, la référence en matière de construction théâtrale en béton armé. Cet édifice présente également une nouvelle esthétique, plus dépouillée, véritable manifeste de l'architecture moderne du XXe siècle.

Les théâtres d'avant-garde dans les années 1920 révolutionnent grâce aux moyens techniques modernes la formule de l'action scénique. Ils permettent aux metteurs en scène de réaliser le rêve hérité de l'Antiquité d'une communion entre les spectateurs et les acteurs. En raison de l'essor de l'art cinématographique, l'époque exige, en outre, la vitesse de changement des décors, la simultanéité de scènes multiples et la performance dans la projection de la lumière. Antérieur au projet du Théâtre total de Walter Gropius (1927), le théâtre de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 de Perret, montre, avec sa scène tripartite, cette ambition. Le théâtre Pigalle de Siclis (1929) est conçu pour l'optimisation du spectacle visuel. La puissance de sa machinerie (scènes sur ascenseurs) comme l'intensité de sa lumière électrique donne une illusion spectaculaire. La fée *Électricité* dirige autant la genèse que la dynamique de la composition architecturale et l'aménagement décoratif de ce théâtre. Pour Siclis, la lumière scande de manière impromptue le parcours initiatique du futur spectateur obligé de passer par plusieurs « arrêts psychologiques » : depuis la façade lumineuse (premier rideau), vers le hall métallique illuminé (deuxième rideau), pour atteindre la salle jusqu'à la scène, centre de l'émotion.

Apogée du dépouillement architectural, le théâtre Pigalle figure le mythe moderne de la machine, entourée d'une aura futuriste de technologie rutilante. Par analogie avec « l'esthétique mécanique » proclamée par Le Corbusier dans *l'Esprit Nouveau* (1920), un architecte-décorateur a pu qualifier ce théâtre de « machine à jouer ». En effet, Siclis y a inclus un complexe électromécanique, véritable usine, qui n'est pas sans évoquer *Métropolis* le film de Fritz Lang.

L'architecture théâtrale lumineuse se manifeste également dans les oeuvres d'André Granet, de Robert Mallet-Stevens ou de Georges-Henri Pingusson. En raison de son intensité, l'art lumineux, plus vivant, remplace ainsi le décor traditionnel. A la simplicité des formes, répondent, tant sur un plan esthétique que fonctionnel, les effets visuels, tactiles ou acoustiques des nouveaux matériaux utilisés. Comme pour les paquebots, les parties publiques des théâtres bénéficient du renouvellement des arts industriels afin de participer à une mise en scène monumentale. Les ensembliers prennent un rôle important, meublant luxueusement toutes les surfaces apparentes du théâtre. La verve décorative et raffinée d'architectes-décorateurs tels qu'Auguste Bluyssen ou Marcel Oudin témoigne de leur très grande maîtrise technique. La réalisation de théâtres municipaux va permettre à quelques architectes régionaux de diffuser ces principes du style Art déco.

Le théâtre officiel du palais de Chaillot, créé à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, marque le retour à l'art monumental français dans un « style Beaux-arts » modernisé. Le lieu de spectacle est magnifié par l'association du théâtre et des festivités. L'espace s'organise alors sur plusieurs lieux, à l'intérieur de l'édifice comme à l'extérieur, avec le théâtre de jeux d'eau et le théâtre d'air, jeux de lumière et de feux d'artifice. Ces différents sites conçus d'une façon ingénieuse au nom de la tradition - ils ne sont pas sans évoquer les fêtes royales - et de la modernité rappellent également le théâtre fermé juxtaposé avec le théâtre ouvert du projet d'*Une cité industrielle* de Tony Garnier.

En raison de sa polyvalence, le théâtre du palais de Chaillot, présente la somme de toutes les recherches fonctionnelles de l'époque. Ses expressions architecturales et décoratives d'une modernité mesurée, néo-classique moderne, marquent une nouvelle esthétique officielle de l'art théâtral. Une synthèse à la française de la grande tradition classique et du rêve antique se réalise sur cette acropole du XXe siècle.

Dans ce programme architectural, le décor monumental occupe une place indispensable. L'étude sur la relation entre l'architecture et son décor dévoile que l'édificethéâtre de la première moitié du XXe siècle en France demeure un « salon » tel qu'il est défini par Julien Guadet dans ses *Eléments*. Comme l'affirme Charles Garnier, la salle doit d'abord être coquette, luxueuse et élégante. Cette tradition de l'aménagement du théâtre comme un palais des arts incite à une synthèse moderne de l'architecture, de la peinture, de la sculpture et des arts décoratifs. Minimaliste ou exubérant, le décor apparaît essentiel pour un edificethéâtre qui se veut « festif ». Cette survivance est nettement visible dans les théâtres municipaux. Le décor peint et sculpté assume pleinement son rôle, celui de donner de l'âme à l'architecture. Dans les années 1920-1930, la façade et l'aménagement intérieur de la salle du théâtre des Champs-Élysées servent de modèle aux architectes et artistes décorateurs. Après l'exubérance décorative du début des années 1920 telle qu'elle apparaît dans

relations avec les milieux de production de manuscrits sont développés succinctement. 4/ l'étude des ateliers et artistes qui ont travaillé au décor de ces 99 manuscrits et pour le compte de leurs commanditaires. Les attributions connues, les nouvelles propositions d'attribution, les sources d'inspirations, leur style, leur métier, leurs choix iconographiques et leur clientèle sont envisagés. La conclusion présente une réflexion sur les rapports entre milieux de commande et de production des manuscrits. Les 99 manuscrits font l'objet de notices dont l'ensemble forme un catalogue disposé en trois tomes du volume II : II 1, les livres liturgiques à l'usage de Langres. II 2, les livres d'heures à l'usage de Langres. II 3, les livres suivant d'autres usages, mais rattachés à Langres à des titres divers. Un troisième volume regroupe les annexes : tableaux, index, bibliographie, etc.

Mots-clés

Liturgie antiphonaire bréviaire collectaire évangélique heures matines laudes prime tierce sixte none vêpres complies missel messe sanctoral temporal pontifical processionnal psautier répons commanditaire prélat évêque archevêque chanoine paroisse chevalier bourgeois parlementaire décor miniature enluminure chrysographie bordures rinceaux chimères iconographie zodiaque travaux mois Dieu Christ Esprit-Saint Trinité Vierge apôtres évangélistes tétramorphe Annonciation Visitation Nativité Annonce Bergers Adoration Mages Présentation Temple Fuite Égypte Massacre Innocents Couronnement David Jugement dernier Lazare Résurrection mort vif Calvaire Crucifixion Crucifié mise au Tombeau Pentecôte messe miracle Hostie psychomachie incipit explicit reliure tranche dos fermoir ais couverture basane cuir velours

POSITION DE THÈSE

Les manuscrits liturgiques du diocèse de Langres offrent à décrire plus de 2500 images réparties sur 99 manuscrits retrouvés. Nous les présentons en une sorte d'exposition virtuelle où chacun des soixante-cinq manuscrits reconnus à l'usage de Langres fait l'objet d'une notice et d'une description aussi complète que possible de son décor. Trente-quatre autres manuscrits suivent des usages différents mais ont été rapprochés de notre diocèse à des titres divers. Ils bénéficient d'une notice simplifiée sans description des peintures. Le tout constitue le catalogue de notre corpus, introduit par un texte de synthèse qui forme la thèse proprement dite. L'historiographie présente les publications et catalogues où nous avons trouvé les livres liturgiques et livres d'heures qui ont retenu notre attention. Nous sommes partis des premières publications locales, des débuts du Catalogue Général des Manuscrits des Bibliothèques Publiques et de la première étude d'ensemble du chanoine Marcel sur les livres liturgiques du diocèse de Langres, pour aboutir au catalogue de l'exposition « Les très riches heures de Champagne », présentée à Troyes cet été.

Nous avons ensuite montré d'où venaient les images présentées dans ce travail et quels étaient les principaux caractères codicologiques des manuscrits retenus.

Les commanditaires ont été abordés sous l'angle des catégories socio-professionnelles.

Quelques personnalités s'en dégagent par l'importance des manuscrits liturgiques prestigieux, tels l'évêque Jean VII d'Amboise, Richard Chambellan ou les chanoines Travaillet. D'aucuns ont commandé les livres d'heures les plus intéressants, tels Pierre de Bosredont, un Noblet de la Clayette ou un Giraud de Prangey qui ont pu être identifiés par leurs armes. Presque tous les commanditaires connus sont d'origine champenoise ou bourguignonne, mais ont souvent des parentés ou des affectations ailleurs que dans le diocèse de Langres. Les archives et la bibliographie ont mis en évidence des relations entre plusieurs de nos commanditaires. Nous avons vu aussi des relations entre certains d'entre eux d'autres clients des artistes ou ateliers qui ont oeuvré à notre corpus.

Des affinités de style, des similitudes de détail, des traits caractéristiques communs ont permis de regrouper quelques uns de nos manuscrits sous l'appellation de tel ou tel Maître ou atelier connu. Nous avons rapproché un livre d'heures 459 de la Biblioteca Angelica de Rome de l'un des nôtres, le manuscrit attribué au Maître de l'Egerton. Un rapprochement nous est apparu entre le Maître du Morgan 293, un émule du Maître du latin 1186 et un autre de nos livres d'heures. Les rapports de Guillaume Hugueniot et du Maître du Missel de Troyes, dit aussi le Maître de Charles de Neuchâtel, ont été réexaminés. Nous sommes revenus sur notre première attribution du missel Travaillet à un suiveur du Maître de Michel Jouvenel des Ursins. Nous avons retrouvé la main du Maître des prélats bourguignons dans un prestigieux missel et dans nombre de livres d'heures. Parmi ses suiveurs, nous proposons d'appeler l'un d'eux le Maître de Noblet de la Clayette, du nom du commanditaire d'un de ses livres d'heures et nous avons montré quelques sources de son inspiration. D'autres chercheurs avant nous avaient attribué deux de nos livres d'heures à un artiste largement inspiré par Jean Colombe, le Maître du Morgan 26 dont nous avons pu retrouver une source gravée. Nous avons vu maints détails du style du Maître du Spencer 6 dans un de nos livres d'heures attribué par François Avril à l'un de ses suiveurs. Trois livres d'heures à l'usage de Langres relèvent du Maître des Entrées de Claude de France. Parmi ceux qui ont orné les manuscrits les plus beaux ou les plus intéressants apparaissent le Maître du Missel de Troyes, Guillaume Hugueniot, le Maître de Michel Jouvenel des Ursins, un groupe d'artistes travaillant autour du Maître du Michaut de Guyot Le Peley, dont le Maître du missel Travaillet. Certains manuscrits se sont trouvés isolés, sans qu'il fut possible de les rattacher à tel ou tel milieu de production. C'est pourquoi nous les avons qualifiés de manuscrits orphelins.

Les commanditaires des manuscrits de notre corpus et leurs artistes montrent Langres et son diocèse comme un lieu d'échanges, non sans rapport avec sa situation géographique et la provenance de ses évêques et

POSITION DE THÈSE

Cette thèse de doctorat s'intitulant « La critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire (1799-1815) » a pour but d'analyser et de définir les caractéristiques de ce qu'est la critique d'art de cette époque particulière, marquée par la figure emblématique de Napoléon Bonaparte, premier Consul puis Empereur des Français. On s'est focalisé sur le foyer artistique parisien offrant un vaste champ de recherches. Ce sujet ayant été fort peu étudié par

les historiens de l'art qui se sont limités aux Salons et de manière peu approfondie, cette présente analyse veut donner une vision complète de ce qu'est la critique d'art de cette période qui présente un réel intérêt. A partir d'un travail de dépouillement de journaux de l'époque, de brochures, s'appuyant également sur la collection Deloynes de la Bibliothèque Nationale de France, bien que celle-ci ne s'étende pas au-delà de 1808, cette recherche est destinée à donner une meilleure connaissance de la critique d'art de cette époque méconnue dans l'histoire de la critique d'art.

Le Coup d'Etat du 18 Brumaire an VIII a été choisi comme point de départ de cette analyse car cet événement historique coïncide avec l'exposition particulière et payante des *Sabines* de Jacques-Louis David qui a marqué tant le public que la critique ; l'année 1815 la clôt par le retour définitif des Bourbons au pouvoir et la chute du Premier Empire. Le sujet de ce doctorat traite de la réception critique de l'ensemble des expositions parisiennes qui se sont déroulées durant les quinze premières années du dix-neuvième siècle : les Salons, événements majeurs annuels puis bisannuels à partir de 1802, organisés au Louvre et présentant les ouvrages des artistes vivants, mais aussi les expositions organisées par le gouvernement qui veut imprimer sa marque dans l'art comme dans tous les domaines : les expositions d'œuvres rapportées des différentes campagnes militaires, formées d'œuvres antiques mais aussi d'œuvres de maîtres anciens, les concours célébrant les hauts faits de Napoléon Bonaparte ou encore les Prix de Rome et les expositions particulières d'artistes comme celles de Jacques-Louis David et Jean-Baptiste Regnault. Grâce à la consultation méthodique et au recensement des articles relatifs aux beaux-arts parus dans les journaux de l'époque mais aussi des brochures et autres types de supports comme les ouvrages traitant des beaux-arts, les lettres, les poèmes, cette analyse permet d'apporter une vision plus vaste de la critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire. Cette présente étude suit quatre axes de réflexion qui permettent d'approfondir la connaissance de cette critique d'art.

D'abord, il s'agit de démontrer que la critique d'art est le miroir de la société française des quinze premières années du dix-neuvième siècle, réfléchissant ses préoccupations, ses attentes, ses goûts, tout en la dépeignant à travers les textes. La variété des supports de la critique, journaux, brochures, poèmes et lettres, aide à cette compréhension, malgré le joug de la censure exercée par le pouvoir qui sévit, responsable de la disparition d'une majorité de journaux, bien que la critique d'art soit relativement épargnée.

Les événements politiques récents, liés à la Révolution Française, sont encore vivaces dans les mémoires et les critiques d'art y font référence ; la critique participe activement à la propagande des régimes en place, célébrant les *res gestae*, c'est-à-dire les exploits guerriers du premier Consul Bonaparte devenu l'empereur Napoléon 1^{er}. Cette propagande n'est pas exempte d'attaques de la part de certains critiques qui osent souvent à mots couverts exprimer des idées d'opposition au pouvoir entre 1800 et 1814. Cette année-là marque un tournant : on voit la critique fêter, lors du Salon de cette année-là, la gloire des Bourbons et dénigrer l'ancien gouvernement. Les critiques véhiculent des idées politiques favorables ou non à Napoléon 1^{er} par le biais des comptes rendus des œuvres exposées au Salon qui le représentent ainsi que ses dignitaires et sa famille, ses batailles et ses soldats ; en parallèle les autres manifestations artistiques organisées entre 1800 et 1815 suivent la même démarche.

La critique d'art renvoie également la vision qu'elle a du public, un public représentant toutes les couches de la société française ; mais, elle offre aussi une image de ce qu'est la condition de l'artiste qu'il soit réputé ou débutant, homme ou femme, français ou étranger.

Le second axe de réflexion est l'étude des critiques d'art eux-mêmes : on s'est intéressé à leur vie, leur formation pour démontrer qu'une majorité d'entre eux sont des hommes de lettres, connus de leur temps, romanciers, poètes, dramaturges, mais aussi des chansonniers, des artistes, des journalistes et des amateurs. La figure de Stendhal, alors Henri Beyle, a également été prise en compte avec son *Journal*, révélant déjà à cette époque ses opinions sur les beaux-arts bien avant ses écrits sur les Salons dans les années 1820. Les articles et les brochures étant fréquemment signés par des initiales ou bien anonymes, un travail minutieux d'identification a été produit pour attribuer une paternité à certains d'entre eux, ce qui s'est révélé assez fructueux. Six critiques d'art que l'on a jugés emblématiques de par la richesse de leurs productions et le contenu de leurs écrits, ont été l'objet d'une analyse particulière : Jean-Baptiste Boutard, prédécesseur de Delécluze au *Journal des Débats*, Pierre Jean-Baptiste Chaussard, François-Guillaume Ducray-Duminil rédacteur des *Petites Affiches de Paris*, Victorin Fabre, Charles-Paul Landon et Fabien Pillet.

Le troisième axe insiste sur l'écriture, inhérente à la critique d'art. Pour cela, on s'est interrogé sur la manière dont les critiques d'art utilisent l'écriture et à quelle fin.

On constate ainsi que les registres soutenu et familier sont usités ; la terminologie, le lexique, montre une connaissance des termes spécifiques à l'art et un usage des vocabulaires dépréciatif et mélioratif ; différentes tonalités sont employées : du lyrisme au satirique, de l'épique au polémique. Les auteurs illustrent leurs écrits de figures stylistiques variées : anaphores, métaphores, oxymores, entre autres. Un réel travail d'écriture est donc à remarquer dans la critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire, travail d'écriture qui s'appuie par exemple sur les citations littéraires antiques ou des siècles précédents et contemporains, connues des lecteurs. Cet usage donne l'image d'hommes cultivés partageant souvent des connaissances communes avec leurs lecteurs qu'ils cherchent à informer et à divertir. Par l'écriture les critiques aussi se répondent et l'on assiste à des joutes à travers les articles et les brochures éditées qui peuvent dégénérer en cabales féroces.

Le quatrième point abordé dans cette thèse est l'esthétique : on s'est interrogé sur les idées prônées par la critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire, s'intéressant aux théories néoclassiques débattues, aux questions liées à l'idéal, à la nudité et au costume. On a analysé de quelle manière la critique d'art considère l'Ecole Française par rapport aux autres foyers artistiques : les écoles du Nord ou les écoles italiennes, et son évolution à travers les siècles. On a pu voir les différentes mutations qu'elle a subies : on a souligné les nouveautés esthétiques apparues durant cette période qui voit par exemple l'amorce du préromantisme avec les œuvres d'inspiration médiévale, tel le tableau de *Valentine de Milan* de Fleury- Richard exposé au Salon de 1802, manifeste de la peinture dite « troubadour ». On assiste aux débuts de Théodore Géricault. Enfin on s'est penché sur la réception critique des Salons, véritables témoignages de la pensée contemporaine révélant les tendances esthétiques de l'époque, ainsi que celle des différents concours organisés sous le Consulat et le Premier Empire tels ceux des esquisses de la bataille de Nazareth ou d'Eylau ou encore le concours des Prix Décennaux.

Ainsi cette thèse a voulu démontrer que la critique d'art sous le Consulat et le Premier Empire est un véritable reflet de la France de l'ère napoléonienne, qu'elle possède une véritable richesse littéraire et esthétique de par ses écrits alors que ces années sont le plus souvent omises dans les ouvrages généraux qui passent directement de Denis Diderot à Etienne-Jean Delécluze sans accorder de place aux grandes figures de critiques d'art de la période étudiée. Cette étude veut prouver que la critique de ces quinze premières années du dix-neuvième siècle mérite une plus grande reconnaissance, elle qui est si riche et digne d'intérêt à maints égards.



Roger Marx (1859-1913), critique d'art

Thèse présentée et soutenue publiquement par Catherine MÉNEUX le 13 décembre 2007.

Directeur de thèse : M. Bruno FOUCART

Jury : M. Bouillon (Clermont 2), M. Darragon (Paris 1), M. Foucart (Paris 4), M. Jobert (Paris 4), Mme Le Men (Paris 10) et M. Pernoud (Amiens).

POSITION DE THÈSE

Acteur important de la vie artistique française à la fin du XIXe siècle et au début du Xxe siècle, Roger Marx (Nancy, 1859-Paris, 1913) compte au nombre des grands critiques d'art de son époque. Il débute sa carrière dans sa ville natale à la fin des années 1870. Lorsqu'il obtient un poste dans l'administration des Beaux-Arts en 1883, il s'installe définitivement à Paris. Jusqu'à sa mort, il mène deux carrières parallèles et complémentaires en étant fonctionnaire des Beaux-Arts et critique d'art. Collaborateur de nombreux périodiques, Roger Marx s'affirme dès les années 1880 comme le défenseur d'artistes indépendants et novateurs, tels Pierre Puvis de Chavannes, Eugène Carrière, Albert Besnard, Auguste Rodin et Émile Gallé. Républicain et patriote, il prône l'unité de l'art et se spécialise progressivement dans la critique des arts dits « mineurs » comme la médaille, l'estampe et les arts décoratifs. Dans les années 1890, s'il prend position pour le symbolisme, il élabore surtout un système critique libéral, qui lui permet de soutenir aussi bien Paul Gauguin, Maurice Denis, Henri de Toulouse-Lautrec que les artistes qui traitent de sujets plus sociaux, tels Jean-François Raffaëlli et Constantin Meunier. Conjuguant la critique avec l'action militante, il se lance dans de véritables campagnes de presse en faveur notamment de la réforme de la monnaie et de « l'art à l'école ». Responsable de l'organisation de l'Exposition centennale de 1900, Roger Marx fait oeuvre d'historien en présentant une sélection originale et audacieuse de l'art français au XIXe siècle. Participant à la création du Salon d'Automne en 1903, il apporte son soutien à Henri Matisse et aux anciens élèves de Gustave Moreau, tout en professant son admiration pour Claude Monet, Paul Cézanne et Paul Signac et en s'intéressant au cubisme. A partir de 1909, il oriente sa critique vers la notion élargie « d'art social », plaidant pour l'organisation d'une exposition internationale qui confronterait les réalisations des architectes et des décorateurs modernes.

L'historiographie sur Roger Marx a connu trois moments distincts. La période 1914-1987 est jalonnée par une suite de textes allusifs sur différents aspects de son oeuvre. Elle débute par l'échec d'un premier hommage pour d'évidentes raisons : en 1914-1915, le volume de mélanges projeté par un petit groupe d'amis ne trouve pas à se réaliser, ni même l'ambition de lui élever un buste. Après la guerre, dans *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, Frits Lugt rédige une notice synthétique naturellement centrée sur le critique et l'amateur d'arts graphiques (1). Le centenaire de la naissance de Marx est salué par quelques articles (2). En 1963, Françoise-Thérèse Charpentier organise une belle exposition à Nancy en hommage à Roger Marx (3). En 1974 et 1978, les donations Claude Roger-Marx au cabinet des dessins du musée du Louvre attirent de nouveau l'attention sur cette dynastie de critiques d'art (4). Peu après, la notice consacrée à Marx dans

L'impressionnisme et son époque souligne son admiration précoce pour Cézanne, l'importance de son rôle dans l'organisation de l'Exposition centennale de 1900 et l'ampleur de sa collection (5). Il revient à Camille Morineau d'avoir débuté les études universitaires sur le critique en 1988 dans son mémoire de maîtrise sur *Roger Marx et l'art social* (6). Quelques années plus tard, Natacha Blondeau assure le classement des archives Roger Marx à la Bibliothèque Jacques Doucet et rédige un mémoire de maîtrise sur le fonctionnaire (7). Au même moment, les travaux pionniers sur la critique d'art débutent : Constance Naubert-Riser consacre une notice à Marx dans *La Promenade du critique influent* et Dario Gamboni évoque son cas dans une étude sur la critique d'art comme pouvoir et enjeu (8). La période 2005-2006 est marquée par l'entrée de la totalité des archives restantes de Roger Marx à la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art et par trois expositions (9) et un colloque (10) à Nancy et à Paris. Dans le catalogue des expositions nancéiennes, nous avons proposé une première synthèse sur le critique d'art, sans toutefois resituer son action dans des débats précis et expliciter l'évolution de son positionnement doctrinal.

Dans cette recherche doctorale, nous nous sommes fixés un objectif plus large : étudier le corpus de textes que constitue la bibliographie de Marx, dans son fonctionnement interne et en interaction avec des éléments contextuels. Le travail philologique a constitué notre première tâche, révélant un ensemble impressionnant de textes. La bibliographie de Roger Marx compte ainsi une petite vingtaine de livres, une cinquantaine de préfaces, une quinzaine de collaborations à des ouvrages collectifs, une vingtaine de discours et de conférences publiés et près de mille trois cents articles. Certes, tous les articles ne sont pas inédits car le critique a largement usé de la reprise, mais leur abondance renvoie d'emblée à l'essor sans précédent que connaît la littérature d'art à partir des années 1880 en France.

L'enjeu de cette étude ne réside pas dans un résumé synthétique du contenu de la critique de Roger Marx puisque nous l'avons déjà présenté en 2006. Nous savons ainsi que presque tous les « grands » artistes, reconnus aujourd'hui par l'histoire de l'art, y sont présents. Nous savons également que cette critique se place au confluent de l'individualisme de l'artiste et de dynamiques collectives fortement teintées de militantisme politique. Les véritables questions sont ailleurs, dans la fabrique des textes et leur insertion dans les débats de l'époque. En premier lieu, elles sont relatives à la conception de l'art et de la critique de Marx. Ses textes ne sont que la partie la plus visible de processus de valorisation complexes, dans lesquels s'imbriquent ses différentes fonctions et statuts. Nous avons donc tenté de rendre compte de la globalité de son action, des interactions entre ses différentes activités et des éventuelles contradictions qui en sont résultées. Partisan de l'unité de l'art, Roger Marx a défendu l'idéal symboliste, tout en demeurant attaché aux valeurs républicaines. Éclectique, il s'est opposé à la notion d'école et s'est refusé à reconnaître l'impressionnisme comme telle. Une des grandes problématiques de sa critique réside alors dans la construction d'un discours prenant en compte ces aspirations contradictoires. Celles-ci prennent leurs sources dans le contexte des années 1880. En effet, Marx se forme auprès de grandes figures républicaines, tels Philippe Burty et Jules-Antoine Castagnary, recueillant leur héritage à la fois néo-romantique et social. Il est également fortement marqué par l'esthétisme d'Edmond de Goncourt. Si Marx s'approprie la culture et les idées de ces grands aînés, il s'investit également dans les combats de sa génération contre le matérialisme et le naturalisme. Dans les années 1870, les impressionnistes ont opté pour la rupture, une rupture salvatrice et vitaliste que Philippe Burty a saluée avec des mots simples, mais significatifs. Ils ont été les pionniers de l'indépendance en refusant les circuits de diffusion institutionnels pour privilégier le marché de l'art. Or, Roger Marx arrive à Paris au moment où le nouveau régime républicain se lance dans une politique culturelle réformatrice. Cette dynamique collective, qui s'appuie en partie sur l'idéal social de la génération précédente, s'oppose à l'indépendance revendiquée des mouvements d'avant-garde. Par ailleurs, la III^e République n'opte pas pour un système clair, puisqu'elle maintient les pouvoirs de l'institution académique, cautionnant en partie ses valeurs. À l'opposé, les impressionnistes bénéficient largement du système « marchand-critique » qui met en valeur la carrière de l'artiste plutôt que l'œuvre individualisée. Leur peinture « pure » n'est pas véritablement porteuse d'un idéal social et elle s'accorde avec le libéralisme économique. Face au déterminisme et à cette peinture néo-naturaliste du présent, la réaction symboliste s'amplifie dans les milieux littéraires puis artistiques. S'appuyant sur des références culturelles, elle valorise un individualisme libérateur, qui s'exprime dans le lien entre forme et idée, tout en se voulant réformatrice pour la société. De même, le mouvement Art nouveau porte à la fois des valeurs de liberté et un projet social. Homme de synthèse, Marx a eu pour ambition de concilier cet individualisme avec l'idéal social des républicains. Telle sera son entreprise tout au long de sa carrière.

Afin de retracer cette carrière, quatre périodes distinctes peuvent être délimitées. De façon schématique, les années 1880 correspondent à la formation de Roger Marx et à son intégration réussie dans la critique d'art parisienne. Il évolue d'une conception vaguement académique de l'art (les Beaux-Arts) à l'idée plus républicaine d'unité de l'art. Cette période s'achève avec le grand bilan de l'Exposition universelle de 1889. De 1890 à 1897, Roger Marx prend une place déterminante dans la critique d'art, se distinguant pour son militantisme et ses initiatives réformatrices. Des espoirs suscités par l'avènement d'un symbolisme plastique aux désillusions engendrées par les excès de l'individualisme, Marx tente d'adapter ses croyances à un contexte instable. Téméraire et optimiste, il a l'ambition de concilier l'idéal symboliste avec les valeurs républicaines. Le temps de l'utopie s'achève brutalement avec le choc de l'Affaire Dreyfus qui ramène les esprits vers des causes essentielles. Le dreyfusisme, puis l'Exposition universelle de 1900 constituent de véritables ruptures, qui ouvrent sur d'autres perspectives et de plus subtils combats. Dans cette période de transition, Roger Marx défend un art français et moderne. La nécessité de faire converger ces deux notions le contraint à la construction d'un discours critique hésitant et ambivalent, qui ouvrira toutefois sur un système plus cohérent. La période 1898-1905 se clôt avec l'émergence du fauvisme et le constat de la crise de l'Art nouveau. Dans la dernière partie de sa carrière, Marx innove véritablement en adoptant une pensée dialectique pour atteindre « l'équilibre symétrique dans les oppositions ». Théoriquement, il trouve enfin un concept synthétique avec l'idée d'un art social.

Notes

- 1 Frits LUGT, Notice biographique, dans *Les Marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam, 1921, p. 417.
- 2 Claude ROGER-MARX, « Pour un centenaire. Roger Marx et "ses" peintres », *Le Figaro littéraire*, 5 septembre 1959, p. 10 ; « Le centenaire de Roger Marx » dans le catalogue du Salon d'Automne, 1959, p. 23-24 ; « Roger Marx », dans *Annuaire 1960 du Syndicat de la presse artistique française*, Paris, p. 30-36 ; « Roger Marx », *Evidences*, vol. 12, n° 88, mars-avril 1961, p. 34-38. René HUYGHE, « Roger Marx et son époque » dans *Annuaire 1960 du Syndicat de la presse artistique française*, Paris, p. 25-29. Georges WILDENSTEIN, « Pour le centenaire de Roger Marx », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 54, n° 1088, septembre 1959, supplément p. 1-3.
- 3 Françoise-Thérèse CHARPENTIER (dir.), cat. exp. *Hommage à Roger Marx 1859-1913. De Daumier à Rouault*, Nancy, musée des Beaux-Arts de Nancy, novembre-décembre 1963, préface de René Huyghe.
- 4 Paulette ASSELAIN, Arlette et Maurice SÉRULLAZ, cat. exp. *Donations Claude Roger-Marx*, Paris, musée du Louvre, 1980-1981.
- 5 Sophie MONNERET, Notice biographique dans *L'impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, Paris, Éditions Denoël, 1978, 1979 ; rééd. Robert Laffont, 1987, t. 1, p. 505-506.
- 6 Camille MORINEAU, *Roger Marx et l'art social*, mémoire de maîtrise sous la direction de M. Reberioux, Université de Paris VIII, juillet 1988.
- 7 Natacha BLONDEAU, *Roger Marx « fonctionnaire paradoxal » (1859-1913)*, Mémoire de maîtrise sous la direction d'Éric Darragon, Université de Paris I, octobre 1995.
- 8 Constance NAUBERT-RISER, Notice bio-bibliographique dans *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, p. 357-359 ; Dario GAMBONI, « "Après le régime du sabre le régime de l'homme de lettres" : la critique d'art comme pouvoir et enjeu » dans *La Critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, mai 1987, Université de Saint-Etienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1989, p. 205-220 (sous la dir. de Jean-Paul Bouillon).
- 9 Deux expositions ont lieu à Nancy, au musée des beaux-arts et au musée de l'École de Nancy. Elles sont accompagnées d'un seul catalogue : Catherine MÉNEUX (dir.), cat. exp. *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Ville de Nancy, éditions Artlys, 2006. Ont collaboré à ce catalogue : Blandine Chavanne, Georges Fréchet, Rossella Froissart, Emmanuelle Héran, Dominique Morelon, Jérôme Perrin, Blandine Otter, Bénédite Pasques, Philippe Thiébaud, Valérie Thomas, Bertrand Tillier. Une troisième exposition a lieu à Paris : cat. exp. *Critiques d'art et collectionneurs Roger Marx et Claude Roger-Marx 1859-1977*, Paris, INHA, 2006.
- 10 *Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Actes du colloque organisé par la Ville de Nancy et l'Institut national d'histoire de l'art, Nancy, 31 mai et 1er juin 2006 ; Paris, 2 juin 2006. Études par François-René Martin, Bertrand Tillier, Catherine Méneux, Christine Peltre, Jean-David Jumeau-Lafond, Christian Lassalle, Françoise Lucbert, Claire Barbillon, François de Vergnette, Roselyne Bouvier, Noriko Yoshida, Emmanuel Pernoud, Astrid M. B. Liverman, Pierre Pinchon, Hélène de Givry, Laurent Houssais et Rossella Froissart. Textes réunis et présentés par Catherine Méneux, éditions Kimé, à paraître début 2008.

Mise à jour du 22 avril 2008