

*POSITIONS DE THÈSES SOUTENUES*  
*À L'UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE – PARIS IV*  
*en 2008*

Présentation des ensembles d'arts asiatiques en France, XVIIIe-  
XIXe siècles

Évolution des conceptions muséales

**Thèse présentée et soutenue publiquement par M. Sangchel Sin le 29 février 2008.**

**Directeur de thèse :** Mme Françoise Hamon

**Jury :** Mme Blanchon (Paris 4), Mme Hamon (Paris 4), M. Macouin (Musée Guimet), M. Poulot (Paris 1) et M. Rabreau (Paris 1)

**Résumé :** Artistique ou scientifique, la vocation des collections extra-européennes situe de façon ambiguë leur place au sein des musées de France. L'Extrême-Orient fait partie de cette catégorie de collections ne provenant pas de l'Europe et qui ne partage pas les mêmes critères esthétiques. S'associant étroitement à la notion de savoir, la présentation des arts extrême-orientaux exigeait de construire un espace à la fois rationnel et esthétique pour satisfaire le goût de la curiosité et la sensibilité artistique. Notre recherche se propose d'analyser l'histoire de la création d'un musée abritant des collections d'Extrême-Orient en France, en s'appuyant sur l'histoire des collections et de la conception muséographique. La singularité des collections d'Extrême-Orient en France consiste en ce qu'elles ont été réunies en fonction d'intérêts différents portés à cette civilisation, qui se succèdent sur une période très étendue, nourrissant à chaque étape différents répertoires chez les collectionneurs. Il est donc nécessaire de retracer leur histoire selon un ordre chronologique, depuis leur entrée sur le territoire jusqu'à la naissance du musée qui leur était véritablement consacré. C'est précisément au XIXe siècle, période où le musée moderne se met en place en France, que s'élabore l'idée d'encadrer ces collections dans une conception muséale et que s'édifie l'histoire de l'art asiatique en tant que discipline autonome. Nous nous attacherons donc ici à envisager de rendre compte du lien existant entre ces deux courants dont le point de départ n'est pas simultané, mais marqué par une série d'interactions dans leur aboutissement à la fin du XIXe siècle.

**Summary:** Artistic and scientific collections that originate from regions outside of Europe maintain an ambiguous place in the museum collections of France. The Far East, as it relates to China, Japan, and Korea form an important part of these extraneous collections, and as such, do not share the same aesthetic qualities and criteria. These collections were associated closely with knowledge or savoir, and their presentation required establishing a new rational and aesthetic field of knowledge, one that had to satisfy the taste in curiosities and artistic sensibilities. This study is a historical analysis of the creation of a museum housing the collections of the Far East in France. It engages with the historiography of collecting and with museological conceptions and analyzes the role of various participants in the making of these fields of knowledge. I hope to identify the major elements that made up the particular features of the museum that housed the Far East collections. The specific characteristics of the Far East collections in France have to do with the different interests that the civilization of this region offered over an extensive time period, providing collectioners with different repertoires at every stage. It is therefore necessary to retrace the history chronologically, from the point at which the collections entered Europe to the birth of the museum that was ultimately dedicated to the collecting of the materials, following step by step their trajectory of collectionism.

**POSITION DE THÈSE**

---

Sorti de son cocon original, l'objet revêt des sens nouveaux. Sa provenance, d'autant plus si elle est lointaine, attire la curiosité, ajoutant à ses qualités formelles une valeur de rareté. Avant même d'atteindre la connaissance de sa civilisation, la curiosité est le motif primordial d'attraction vers l'Extrême-Orient de la part de l'Europe et cela, depuis les premiers contacts directs au XVII<sup>e</sup> siècle. Le goût des matières rares et précieuses est associé très étroitement à tous les aspects de la curiosité esthétique chez les amateurs d'art d'Extrême-Orient. Pourtant, le collectionnisme des objets d'Extrême-Orient ne représente, à l'origine, que le prestige de posséder des objets précieux et rares. Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, alors que les compagnies des Indes Orientales relaient par une voie commerciale directe l'Europe et l'Extrême-Orient, les raretés de l'Extrême-Orient commencent à tenir une place considérable dans les cabinets de curiosité même si elles n'en constituent que rarement la spécialité (1).

Le premier noyau des collections d'Extrême-Orient en France est couramment constitué d'objets de porcelaine et de meubles en laque, donc d'ustensiles de par leur destination première. Au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, s'opère difficilement la différenciation des statuts de ces objets. Ainsi, certains objets plus appréciés pour la qualité de leur dessin, de leurs couleurs ou de par leur nature spécifique, sont présentés de manières différentes : les plus belles céramiques enfermées sous vitrines, d'autres plus simples, décorant les murs, d'autres encore, utilisées pour un usage quotidien. Malgré l'absence de présentation spécifique pour ces objets, l'on constate néanmoins que s'établit un processus de sélection selon l'usage des pièces : de qualité modeste ou pièces de collection. Ces pièces de collections relèvent toutefois d'un statut complexe et confus qui se situe entre objets précieux et décoratifs ou simplement usuels.

L'engouement pour les objets d'Extrême-Orient lié à l'exotisme ou à la curiosité des débuts se transforme rapidement en une certaine attraction pour leur raffinement. L'intérêt des collectionneurs qui accumulent des objets jugés rares, se focalise sur les qualités esthétiques de ces objets qui grâce aux connaissances acquièrent le statut d'objets d'art au sens noble du terme. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le collectionnisme des objets d'Extrême-Orient est favorisé par la mode. Dans la notion d'objets décoratifs, la valeur artistique est présente autant que celle de rareté. Pendant la période Rococo, ces objets d'Extrême-Orient sont particulièrement appréciés en tant qu'objets décoratifs, intégrés ou appropriés selon l'histoire des objets mobiliers français. De nombreux objets originaux ont ainsi servi eux-mêmes de vecteur de décoration et ont également fourni des motifs ou des sujets d'ornementation. Ainsi, le processus d'appropriation engendre le changement de statut des objets d'Extrême-Orient, leur faisant perdre de plus en plus leur statut d'objets étrangers. Les objets originaux des collections adoptent alors le statut d'objets d'art décoratifs français, le style des *chinoiseries* remplace ou dissimule la notion de collection en modifiant la valeur de ces objets. Ainsi, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ces objets d'Extrême-Orient conservés ou présentés dans différents lieux, localisés au départ dans des cabinets de curiosité pour objets rares, passent dans les salons aménagés à la *chinoise* pour mettre en valeur des objets décoratifs ou *chinoiseries*. Si les collections d'Extrême-Orient sont, à l'époque, considérées d'une part, de manière artistique et décorative et d'autre part, simplement comme des curiosités, ces deux notions se sont séparément perpétuées tout au long du siècle à travers les objets décoratifs usuels et les objets rares et ethnographiques utiles à l'intérêt des connaissances.

Les inventaires des objets confisqués au moment de la Révolution nous permettent de percevoir la composition des collections d'Extrême-Orient du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils révèlent l'intérêt porté à la civilisation par leurs propriétaires. Puis, durant la période de la Révolution où les conceptions muséales se constituent pleinement, la question de la gestion des œuvres d'art après la nationalisation des biens *remet en cause leur destination traditionnelle* (2) et ceci de façon générale. En ce qui concerne les objets d'Extrême-Orient, on constate au moment de leur patrimonialisation administrative une absence de destination révélatrice de ces incertitudes. Une fois rassemblés dans des dépôts provisoires faisant suite aux saisies révolutionnaires, les objets sont répartis dans divers établissements sans principe directeur et selon les demandes faites par les conservateurs ou par les responsables des nouvelles institutions publiques. Ces objets ressentis comme de simples objets décoratifs sont confisqués parmi les autres collections des émigrés, ils entrent alors au musée non pas pour former de nouvelles collections mais simplement pour embellir les lieux (3).

Ne possédant pas de destination artistique spécifique au sein des nouvelles institutions muséales, les objets d'Extrême-Orient qui étaient considérés comme des documents s'intègrent fortement au projet du Muséum des antiques en raison de leur utilité pour les sciences et la connaissance. Dans le projet de création du Muséum des antiques, deux notions nouvellement réinterprétées vont favoriser l'intégration des objets d'Extrême-Orient dans ce programme. La connaissance de l'histoire ancienne de la Chine dans la lignée des intérêts philosophiques et sociaux développés depuis la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle par les milieux intellectuels en France ayant été approfondie, on intègre alors la civilisation de l'Extrême-Orient dans l'étude des civilisations anciennes. Ainsi, la notion d'antiquité ayant été élargie à l'Extrême-Orient, surtout à la Chine, ces objets prennent donc place dans le projet de Muséum des antiques élaboré autour de la Bibliothèque Nationale.

Simultanément, on assiste à l'élargissement de la sphère des sujets ayant trait à cette ancienne civilisation chinoise, au delà des domaines de l'histoire et des objets d'art. L'intérêt se porte sur la société et le peuple, donc sur les mœurs et les coutumes. Des expressions telles, *l'usage et les mœurs des anciens peuples* (4), apparaissent souvent dans les publications sur la Chine où sont données des descriptions des coutumes, de la morale, des religions, des vêtements ou des châtements, etc. Des objets que l'on pourrait qualifier d'ethnographiques acquièrent une importance certaine car ils sont susceptibles de donner des informations et donc d'être utiles à l'étude de ces sujets. Ils s'avèrent désormais nécessaire de les conserver et de les étudier de manière approfondie. Donc, une seconde notion liée à l'intégration des objets d'Extrême-Orient dans le projet du Muséum des Antiques voit le jour en assimilant leur valeur ethnographique et en ne les considérant plus comme de simples objets de curiosité. Si la notion de curiosité et d'émerveillement diminue avec

l'absorption des objets décoratifs d'Extrême-Orient par le domaine de la décoration intérieure française, désormais la société elle-même devient objet d'intérêt sans qu'aucun collectionnisme n'y participe.

Dès les années 1820 où l'élargissement des champs des études archéologiques et ethnographiques se perpétue en France, la nécessité de créer d'inédites institutions est imposée par l'arrivée de nouvelles collections extra-européennes. Malgré la longue histoire de leur présence au sein des collections françaises, les objets ou les œuvres d'art d'Extrême-Orient ne se situent pourtant pas au centre du débat relatif à la création d'un musée de collections non occidentales. La considération pour les objets d'Extrême-Orient semble être secondaire dans ces programmes muséologiques de la première moitié du XIXe siècle car la Chine et le Japon ne font pas encore partie des champs archéologiques européens, tandis que le nouveau département des objets orientaux du Louvre est nanti par les découvertes des fouilles archéologiques du Proche-Orient. D'autant plus, les arts chinois et japonais, en tant qu'arts spécifiques ayant produit un impact esthétique important au XVIIIe siècle, ne peuvent trouver leur place seulement dans les conceptions scientifiques élaborées par les linguistes, les géographes ou les ethnologues.

Considérant que l'intérêt porté aux civilisations de l'Asie à travers ses objets représente un domaine secondaire mais complémentaire au progrès des études asiatiques, les orientalistes qui se sont rassemblés autour de la Société Asiatique, créée en 1822, initièrent une tradition qui aboutira à la création des musées asiatiques en tant que centres d'études. On constate donc que les divers projets élaborés pour la création d'un musée scientifique au cours du XIXe siècle intègrent des objets provenant d'Extrême-Orient mais sans aucune appréciation de leur valeur esthétique. En effet, ces projets font apparaître une nouvelle idée du musée conçu, non comme lieu de délectation esthétique et d'étude de l'histoire de l'art, mais comme moyen de restitution d'une civilisation sous tous ses aspects, y compris l'art.

Cette vision s'étend au-delà des œuvres d'art elles-mêmes : il faut donc comprendre les univers culturels dans lesquels ces œuvres sont conçues, réalisées, interprétées, valorisées, échangées et les situer dans une *narration* historique (5) si importante qu'elle se retrouve identique dans différentes conceptions muséales élaborées autour des collections d'Extrême-Orient en France. Si cette conception peut s'appliquer alors à tous les domaines archéo-ethnographiques concernant les collections extra-européennes, l'ancienneté de l'origine des collections d'Extrême-Orient qui détiennent une valeur ambiguë ou complexe, nécessite une voie différente car les collections cumulent différents types d'appréciations, objets de curiosité, objets précieux et objets décoratifs, avant même de devenir le noyau des collections des musées. La spécificité de ces collections est attachée à leur richesse artistique, particulièrement évidente au moment de l'élaboration des musées par comparaison avec les autres collections non européennes, ainsi celles des objets archéologiques du Proche-Orient ou celles des objets américains ou africains liés à l'ethnographie, voire au colonialisme de la deuxième moitié du XIXe siècle.

Pour que ces objets surgissent enfin dans le domaine artistique, il faudra attendre une rencontre qui renouera des contacts matériels entre les amateurs d'arts et cette civilisation. L'histoire de l'introduction des objets d'Extrême-Orient révèle la naissance d'un goût comparable à celui des chinoiseries au XVIIIe siècle mais relevant d'une initiative différente. Au milieu du XIXe siècle, nous observons l'apparition de facteurs nouveaux dans l'approche de cet art mais également, certains changements dans la pratique des collections. Dans les années 1840 où un contact direct avec la Chine est renoué après le traité de Nanjing, une perception de l'art chinois mieux informée sur ses fondements s'établit. Au-delà des objets ayant un caractère ethnographique ou de curiosité, certaines œuvres d'art qui ont toujours été considérées comme nobles dans les pays d'Extrême-Orient, ont commencé à être introduites en Europe. L'exposition de Nathan Dunn à Londres en 1842 et celle de la collection de l'Empereur de Chine au Pavillon de Marsan aux Tuileries en 1861 révèlent au public et aux amateurs d'art européens que la qualité esthétique de l'art chinois dépasse le simple regard exotique porté sur les *chinoiseries*. Ces objets antiques, nouvellement découverts et appréciés, font prendre conscience aux collectionneurs français que l'art chinois tel qu'il était connu en France jusqu'alors, ne correspond pas aux caractères véritables de cet art. Les peintures classiques chinoises et les vases antiques en bronze ou en jade récemment introduits en Angleterre et en France orientent, désormais, vers un collectionnisme d'art chinois qui sera plus sensible aux critères de beauté et favorisent une réception plus universelle des arts de l'Extrême-Orient fondée sur des critères esthétiques.

Un autre facteur fait ressurgir le goût de l'Extrême-Orient. Lors de la période d'industrialisation du milieu du XIXe siècle, on observe un regain d'intérêt pour les objets d'Extrême-Orient dans le domaine de la production des arts décoratifs. Avec le souci de préserver la qualité des objets usuels, l'idée de trouver l'accord du beau et de l'utile, de l'art et de la convenance du point de vue de l'usage, se forme à cette période la base de l'intérêt porté aux arts d'Extrême-Orient, source puissante d'inspiration. Ce mouvement pour l'émulation de l'art industriel revisite les arts d'Extrême-Orient, et les fait resurgir auréolés d'un grand intérêt dans la France du milieu du XIXe siècle. Le milieu de l'art industriel qui introduit ce mouvement en reste au niveau de la perception formelle, s'intéressant aux questions techniques avec pour objectif d'approfondir la connaissance de cet art pour améliorer la qualité des objets industriels français. Mais dans cette démarche utilitariste, une approche par le biais de l'histoire générale de la civilisation et de l'histoire particulière de l'art est ressentie comme un chemin nécessaire : la prise de conscience de la spécificité de cet art engendre une étude savante des objets japonais et chinois s'appuyant sur de sérieuses méthodes d'histoire de l'art et d'archéologie.

Imprégnés de cette atmosphère scientifique, Emile Guimet et Cernuschi, membres de la Société des études japonaises créée à la suite du premier Congrès des orientalistes à Paris en 1873, prennent chacun l'initiative de former des collections spécialisées en art d'Extrême-Orient. La question philosophique et religieuse en laquelle

Emile Guimet voit le fondement du développement des civilisations, le mène à constituer une collection chinoise et japonaise qui enrichit ce sujet d'une masse d'informations précises. L'exposition de la collection de Cernuschi au Palais de l'Industrie, à l'occasion du Congrès des orientalistes de 1873, propose un autre fruit de la longue tradition qui avait réuni érudits, scientifiques et collectionneurs autour des objets d'Extrême-orient. Ces nouveaux regards engendrent également des changements dans la pratique des collections qui se situent entre une perspective artistique et un objectif scientifique désormais d'une façon plus convergente, ce qui aboutit à une réelle spécialisation et à une approche méthodique : l'esthétique de cet art est authentiquement comprise et appréciée.

Les premiers musées qualifiés « des arts asiatiques ou d'Extrême-Orient » sont créés en France à la fin du XIXe siècle : le Musée Guimet est inauguré en 1878 à Lyon puis en 1889 à Paris. De même, la section des arts chinois et japonais voit le jour au Musée du Louvre en 1894 à la suite de l'initiative du conservateur du département des objets d'art, Gaston Migeon. L'histoire de la création de ces musées, surtout leurs conceptions muséographiques et l'historique des collections et des personnes engagées dans ces projets nous révèlent que ces musées sont l'aboutissement des deux différentes orientations qui existaient dans la perception des objets ou des arts d'Extrême-Orient, chacune ayant fait évoluer l'histoire des collections dans une voie spécifique. Si l'une privilégie la valeur décorative appréciant la qualité esthétique des objets d'Extrême-Orient ayant un lien très étroit avec l'art décoratif français qui s'est approprié ou a assimilé ces objets, l'autre notion concerne leur valeur scientifique, primordiale pour l'étude de cette civilisation.

Même si ces deux courants ont marqué historiquement mais séparément le collectionnisme français, ils se sont réunis dans le processus d'élaboration d'une perception artistique en s'efforçant d'interpréter les objets. Doublement attirés par leur curiosité intellectuelle autant que par leur émerveillement esthétique, les amateurs d'art d'Extrême-Orient qui sont inspirés par une volonté de compréhension deviendront le vecteur principal de la création des musées d'arts asiatiques en France. Ainsi, Emile Guimet, persuadé que les œuvres d'art sans connaissance ne peuvent être considérées à leur juste valeur, suivra ses conceptions philosophiques et religieuses qui le conduiront à fonder un musée jouant le rôle de centre d'études asiatiques. Quant aux amateurs d'art moderne japonais réunis par la vague du Japonisme, ils effectuent une série de donations au Louvre afin que le musée consacre enfin une section aux arts asiatiques au sein du Département des objets d'art.

La convergence de toutes ces perceptions, à l'origine de leurs institutionnalisations successives, a ainsi édifié la muséification savante des collections d'Extrême-Orient en France.

#### Notes

1 . Voir sur la conception du cabinet de curiosité, Adalgisa Lugli, *Naturalia et Mirabilia : les cabinets de curiosité en Europe*, Paris, A. Biro, 1998 ; Antoine Schnapper, *Le géant, la licorne et la tulipe, collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988.

2 . Edouard Pommier, *L'art de la liberté*, Paris, Gallimard, 1991, p. 10.

3 . Quand le Muséum central s'est ouvert sous la Convention, il contenait 124 objets qualifiés de *divers* parmi lesquels on peut relever douze vases en porcelaine de Chine ou du Japon, montés en bronze doré et deux autres sans montures. Voir *Catalogue des objets contenus dans la galerie du Muséum Français, décrété par la Convention nationale, le 27 Juillet 1793, l'an second de la République française*, publié dans J.-J. Marquet de Vasselot, *Répertoire des catalogues du Musée du Louvre*, 2e éd., Paris, 1926, in-12, n° 105.

4 . Werner Oechslin, « Le goût et les nations », *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, actes du colloque organisé au Louvre sous la direction d'Edouard Pommier, Paris, Klincksieck, 1995, p. 385.

5 . Sally Price, « Le musée : lieu de représentation d'une identité », *L'avenir des Musées*, Actes du colloque organisé au Musée du Louvre en mars 2000, Paris, RMN, 2001, p. 462.

- :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: :: ::

## Jean Daret (1614-1668)

**Thèse présentée et soutenue publiquement par Mme Jane MacAvock le 22 mars 2008.**

**Directeur de thèse :** M. Mérot

**Jury :** M. Olivier Bonfait (Paris 4), M. Alain Mérot (Paris 4), M. Pierre Rosenberg (Paris) et M. Jon Whiteley

**Résumé :** Une étude monographique de l'œuvre de Jean Daret, peintre, dessinateur, architecte et graveur né à Bruxelles, ayant fait la plus grande partie de sa carrière à Aix-en-Provence au milieu du XVIIe siècle. Cette thèse compte deux parties et des annexes. La première est une biographie de l'artiste qui le place dans le contexte de son époque et de son milieu social. Elle comprend une étude de ses activités financières et ses relations avec ses principaux clients et collègues, notamment avec Pierre Maurel de Pontevès, son protecteur en Provence, et son cousin le graveur parisien Pierre Daret. La deuxième partie est une étude de l'œuvre de Daret dans le contexte des développements artistiques à Aix, à Paris, en Italie et en Flandres. Elle montre qu'il était au courant des dernières évolutions en la matière, mais que les thèmes traités restaient traditionnels. Les

annexes comprennent la transcription de documents inédits et un catalogue raisonné des peintures, dessins et estampes de l'artiste.

**Summary:** A monographic study of the work of Jean Daret, a painter, draughtsman, architect and printmaker born in Brussels who spent the major part of his career in Aix-en-Provence in the middle of the 17th century. This dissertation comprises two sections. The first is a biography of the artist which places him in the context of his time and social milieu. It includes a study of his financial activities and relations with his clients and colleagues, in particular Pierre Maurel de Pontevès, his patron in Provence, and his cousin the Parisian printmaker Pierre Daret. The second section is devoted to a study of Daret's oeuvre in the context of artistic developments in Aix, Paris, Italy and Flanders. The annexes include the *catalogue raisonné* of the artist's paintings, drawings and prints in addition to transcriptions of unpublished archival documents.

## POSITION DE THÈSE

---

Jean Daret (16114 – 1668) fait partie de ces artistes du XVII<sup>e</sup> siècle dont le nom est connu des spécialistes mais qui demeurent mystérieux. Compris parmi les artistes qui firent leur carrière loin de la capital, cités dans les ouvrages généraux sur la période (1), les grandes étapes de sa vie : sa naissance à Bruxelles, un passage en Italie, son installation à Aix-en-Provence dans les années 1630 et enfin un séjour à Paris ou début des années 1660, sont très connus ainsi que sa peinture de l'escalier de l'hôtel de Châteaurenard à Aix, son chef-d'œuvre. Mais la quasi-totalité de sa production, à l'exception des œuvres peu nombreuses qui ont été incluses dans les expositions sur la peinture et le dessin français, est encore inconnu. D'autres éléments biographiques étaient moins connus comme sa présence à Paris au début des années 1630, attesté lors du mariage de son cousin germain le graveur Pierre Daret (2).

Jean Daret a été étudié par des auteurs des générations précédentes, qui ont, chacun, apporté des informations importantes. Mais il ne fit jamais l'objet d'une étude monographique. Dès son propre siècle, ses peintures furent commentées et des descriptions les plus élogieuses sont consacrées à quelques œuvres dans un petit guide de la ville d'Aix publié par un érudit local, Pierre Joseph de Haitze (3). Ce livre a été une source fondamentale pour la connaissance de l'œuvre peint de Daret et les auteurs successifs l'ont utilisé comme point de départ pour leurs propres travaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Philippe de Chennevières posséda quelques feuilles de Daret et lui consacra un chapitre dans le premier tome de son ouvrage sur les peintres de province. Il fut le premier à analyser l'œuvre dessiné de l'artiste et à parler de son séjour à Paris au début des années 1660. Au XX<sup>e</sup> siècle, de nombreux documents d'archives ont été publiés. Ils donnent des informations importantes sur la fortune de Daret, sa famille et bien sûr les commandes d'œuvres. Toutefois de nombreuses questions n'avaient toujours pas trouvé de réponse, notamment celles concernant les origines bruxelloises, la date de naissance de l'artiste, ses sources d'inspiration et ses activités lorsqu'il était à Paris.

Un peintre né à Bruxelles, ayant séjourné à Paris et, sans doute à Rome avant de s'installer à Aix-en-Provence dans les années 1630 put subir des influences diverses et ce fut l'une des difficultés posées par l'art de Daret. Ses compositions sont loin de l'esthétique de Rubens qui dominait la production flamande des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, mais parfois Daret a repris des motifs du célèbre Flamand. En effet, son passage à Paris et en Italie le marquèrent bien plus. Ses peintures montrent une influence certaine de l'art parisien des années 1630 et 1640, dans la forme des figures et le traitement des compositions, mais ces compositions ont aussi un certain caractère italien. Très souvent il est impossible de discerner une source précise pour tel ou tel motif. L'intérêt que Daret manifesta pendant toute sa vie pour la perspective trouve son témoignage le plus majestueux dans l'escalier de l'hôtel de Châteaurenard peint à Aix de 1654, où les murs et le plafond sont entièrement couverts de peinture en trompe-l'oeil et où Daret utilisa des sources diverses, notamment le livre du jésuite Du Breuil sur la perspective (4). La gravure fut pour Daret une source inépuisable, qu'il adaptait à sa propre manière, pour les compositions. Les thèmes en revanche furent donnés par les commanditaires. Daret n'était pas un intellectuel et s'il a pu participer au choix d'un thème à traiter, il n'était pas capable de créer toute un programme iconographique, comme par exemple pour la décoration de la chapelle de l'Association de la Sainte Famille, une confrérie aixoise dont la chapelle était dans la cour du couvent de l'Oratoire et dont l'intérieur était entièrement peint de sa main. D'autres sujets tels *Les Ames du Purgatoire* ou *La Mort de saint Joseph* étaient très fréquents dans la région aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et Daret semble avoir fourni des prototypes utilisés par d'autres artistes, moins doués, de la région. Comme ses contemporains provençaux, Nicolas Mignard et Reynaud Levieux, Daret ne se spécialisa pas dans un seul genre, mais s'exerça comme peintre de portraits, qualité qui lui fut donné à sa réception à l'académie royale de peinture et de sculpture en septembre 1663, de peintre de sujets religieux et mythologiques. Ses œuvres profanes sont aujourd'hui peu nombreuses et montrent les mêmes caractéristiques que les tableaux religieux. Ils sont exécutés dans des couleurs franches, et montrent eux aussi l'influence de l'art parisien des années 1640, notamment de l'entourage de Simon Vouet.

Le catalogue des dessins de Jean Daret compte une quarantaine d'œuvres de techniques variées. Le groupe d'études pour l'Assomption, tableau peint en 1647, aujourd'hui conservé à l'église paroissiale de Pignans montre qu'il préparait ses compositions à l'aide de plusieurs études de figure. Il préparait souvent un étude de la composition au lavis. A la différence de son œuvre peint, la manière de Daret dessinateur évolua au cours de sa carrière vers une technique libre et rapide. Les eaux-fortes de Daret sont peu nombreuses et sont en grande partie de petit format. Elles sont aujourd'hui très rares et témoignent d'une activité peu connue et toujours confidentielle.

Aujourd'hui, seulement une partie de son œuvre est connue. Daret se trouve parmi les artistes dont la réputation a souffert des chamboulements de la Révolution qui ont fait détruire de nombreuses peintures religieuses et des changements de mode qui ont fait cacher des ouvrages décoratifs du XVII<sup>e</sup> siècle sous des décors plus récents.

Daret s'intégra très vite dans la société de sa ville d'adoption. Seulement trois ans après son arrivée il épousa une fille d'une ancienne famille bourgeoise de la ville et fréquenta pendant toute sa vie un milieu bourgeois. En 1648, il devint membre de l'Association de la Sainte Famille à l'Oratoire où il put fréquenter quelques-uns des hommes les plus puissants de la ville. Il construisit consécutivement deux hôtels particuliers dans le quartier Mazarin et maria ses filles aux jeunes membres de la bourgeoisie, notamment à un notaire. A la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, son fils Michel Daret acheta une charge et abandonna la peinture pour se consacrer à une vie bourgeoise. Mais Jean Daret eut des difficultés financières qui entraînèrent son départ pour Paris en 1659 à la recherche de revenus plus importants. Daret aurait participé aux travaux de décoration du château de Vincennes, ce qui est vraisemblable mais il n'a pas été possible de confirmer.

La clientèle de Jean Daret se trouva parmi les parlementaires qui passaient une partie de l'année à Aix et qui possédaient des maisons en Provence, parfois dans des villes lointaines. Son protecteur le plus fidèle, Pierre Maurel de Pontevès, l'homme le plus riche de la Provence à sa mort, lui avait commandé un retable pour la chapelle familiale à l'église des Augustins déchaux d'Aix, des peintures décoratives pour l'intérieur de son hôtel particulier sur le Cours à Aix (5) et des peintures pour décorer son château dans le village de Pontevès dans le Var. Daret dessina aussi les plans de la nouvelle église de ce village.

Notre travail avait pour ambition de mieux connaître la production de Jean Daret et de la placer dans le contexte de la peinture française et européenne du XVII<sup>e</sup> siècle. Il s'agissait aussi d'étudier le contexte dans lequel les œuvres furent créées et pour quels clients, et de comprendre la situation de l'artiste. Il a fallu aussi distinguer définitivement ce personnage de son cousin germain Pierre Daret avec qui il a souvent été confondu, notamment en ce qui concerne la réception à l'académie car le nom du graveur a été inséré dans le procès-verbal alors que la signature du peintre se trouve en bas de la minute.

Notre thèse de doctorat s'articule autour de trois volumes complémentaires. Le premier est lui-même divisé en deux parties ; l'une consacrée à la vie de Jean Daret, de l'étude de ses relations sociales et commerciales. Elle traite le cercle familial et l'entourage professionnel. Elle permet de placer Daret dans l'histoire sociale d'Aix-en-Provence et le contexte de son époque. Elle relève de nombreuses hypothèses proposées dans le contexte de sa vie. La seconde partie porte sur la production artistique de Daret, les principales caractéristiques de son œuvre qui constituent son originalité, les thèmes traités et les sources d'inspiration. Cette partie place Daret dans le contexte de la peinture française de son temps en général et plus précisément dans l'activité artistique à Aix au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

On trouve en deuxième volume le catalogue raisonné illustré de son œuvre, divisé en trois parties, consacrés aux peintures, aux dessins et aux estampes. Chaque partie est divisée en quatre sous-catégories : les œuvres sûres sont suivies de celles dont l'attribution n'est pas confirmée, puis par celles dont l'attribution est rejetée et enfin par celles qui sont mentionnées par les sources anciennes. Cette dernière sous-catégorie est particulièrement importante pour les peintures à cause du grand nombre de tableaux qui ornaient les églises et couvents aixois sous l'Ancien Régime qui ont été déplacés pendant la Révolution.

On trouve en dernier volume les annexes. Une généalogie des familles Daret et Cabassol précède une chronologie documentée particulièrement détaillée de la vie de Jean Daret avec des mentions concernant les fils de celui-ci qui ont continué le travail du père après sa mort. Les pièces justificatives inédites précèdent une bibliographie et une liste de sources inédites.

#### Notes

1 A. Mérot, *La Peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1994.

2 A. Schnapper, "Raphaël, Vasari, Pierre Daret ; à l'aube des catalogues" dans *"Il se rendit en Italie"*. *Etudes offertes à André Chastel*, 1987, p. 238.

3 *Les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix-en-Provence*, Aix, chez David, 1679.

4 Du Breuil, Jean, *La Perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres*, 3 tomes, Paris, chez M. Tavernier et Fr. l'Anglois dit Chartres, 1642 – 1649.

5 Aujourd'hui le siège du Tribunal de commerce.

- : : : : : : : : : : : : : : -

## Estampes de l'ornement sous Louis XIV : création, interprétation et réception de l'œuvre gravé de Paul Androuet du Cerceau

**Thèse présentée et soutenue publiquement par Mme Sandrine Herman le 12  
avril 2008.**

**Directeur de thèse :** M. Mérot

**Jury :** Mme Meyer (Poitiers), M. Michel (Lille 3), M. Mérot (Paris 4) et M. Préaud (BN)

**Résumé :** *Feseur d'ornemens* et adepte de la technique de l'eau-forte, Paul Androuet du Cerceau (vers 1630-1710), actif à Paris dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, composa un œuvre gravé de plus deux cents pièces – à l'usage des peintres-décorateurs et artisans, auquel s'adjoit une cinquantaine de feuilles contrefaites à Nuremberg et à Amsterdam (Tome II – Catalogue raisonné). L'étude des compositions d'ornements offre deux champs de réflexion : d'une part la définition de l'unité organique des modèles – la manière –, d'autre part l'analyse de l'unité dynamique des pensées végétales et florales – la réception (Tome I – Etude). Pourtant cette double appréhension des feuilles de du Cerceau, qui conjuguent habilement création et interprétation, ne suffit à expliquer la diffusion et la postérité des travaux androuetiens dans le domaine des arts décoratifs, tant en France qu'à l'étranger jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Tome IV – Illustrations). Sans le relais d'une ambitieuse politique éditoriale et commerciale, orchestrée depuis la rue Saint-Jacques par les éditeurs-marchands d'estampes, les travaux des acteurs de l'art ornemental n'auraient certainement pas participé, avec le même succès, au rayonnement du style Louis XIV dans toutes les cours européennes. Ce travail est complété par des annexes (Tome III) qui présentent les travaux menés sur la famille Androuet du Cerceau (*Arbre généalogique ; Biographies documentées*) et un vade-mecum dédié aux mots de l'ornement (*Lexique ornemental*).

**Summary :** Maker of Ornament and enthusiast of the technique of etching, Paul Androuet du Cerceau (c. 1630-1710), active in Paris during the second half of the 17th century, created an œuvre of over two hundred prints for the use of painter-decorators and artisans, to which can be added another fifty or so sheets counterfeited in Nuremberg and Amsterdam (Tome II – Catalogue raisonné). The study of his ornament compositions provides two areas of consideration : on the one hand, a definition of the organic unity of the models – manner – ; on the other, an analysis of the dynamic unity of floral and vegetation-patterned formal ideas – reception (Tome I – Etude). However, this two-pronged approach to du Cerceau's prints, which combine creation and interpretation skillfully, is not sufficient to explain the dissemination and posterity of du Cerceau's work in the decorative arts, both in France and abroad up to the middle of the 18th century (Tome IV – Illustrations). Without the support of an ambitious publication and commercial policy orchestrated from the rue Saint-Jacques by print publisher-dealers, the output by creators of ornamental art would certainly not have contributed with as much success to the spread of the Louis XIV style to all the courts of Europe. This dissertation is completed by appendices (Tome III) which present research on the Androuet du Cerceau family (*Arbre généalogique ; Biographies documentées*) and a vade-mecum devoted to the vocabulary of ornament (*Lexique ornemental*).

## POSITION DE THÈSE

---

Etudier l'œuvre d'un graveur d'ornements s'inscrivait dans un parcours partagé entre une spécialisation dans le domaine des arts décoratifs européens des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (1) et un intérêt personnel pour les travaux disséquant les principes et les mécanismes de la commande, du mécénat ou de la collection (2). Médium de diffusion visuelle par excellence, l'estampe offre une analyse complémentaire des processus de la création artistique, rarement exploitée par les historiens de l'art. Dans son « Introduction » au colloque *L'estampe et la diffusion des images et des styles*, qui s'est tenu à Bologne en 1979, Henri Zerner rappelait les qualités intrinsèques de l'estampe : « elle se comporte comme un moyen de communication. Il y a donc trois aspects essentiels à considérer : l'encodage de l'information visuelle lors de la production de l'estampe, et il s'agit ici le plus souvent de la transcription graphique d'une œuvre d'art existante dans une autre technique ; la diffusion proprement dite, avec les considérations qu'elle entraîne sur les chiffres des tirages, les réseaux commerciaux, les falsifications ; enfin la réception c'est-à-dire l'utilisation qui est faite des images. » (3)

En effet, l'estampe ne peut être strictement envisagée comme un simple produit peu onéreux et multipliable à l'envi. Seule technique de reproduction depuis la fin du Moyen Age jusqu'à l'invention de la lithographie par Aloïs Senefelder (4) en 1796, puis de la photographie, quelques décennies plus tard, l'estampe est une expression graphique véhiculant, à la fois, des messages textuels (lettre, dédicace, légende) et des indices visuels (trait, sujet ou composition). Tous les domaines de la création, tant artistiques que littéraires, sont couverts par l'image qui expose également événements historiques et politiques. Comme le note Jacques Thuillier, « cette histoire de l'art par la gravure désigne... les articulations des styles à travers le temps et l'espace, à la fois pour ce qui est de la peinture et pour ce qui concerne les arts appliqués » (5). Creuset des formes et réceptacle des styles, l'estampe traduit les goûts et les aspirations d'une époque.

C'est pourquoi nous avons choisi d'explorer un des champs de la gravure, et plus particulièrement celui de la gravure d'ornement classée « au quatrième rang de la production française au XVII<sup>e</sup> siècle, avec 6,43% du total » (6). Face au conséquent volume de planches que représente ce genre en France dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, nous avons procédé à un méthodique travail de dépouillement des fonds parisiens : le département des Estampes et de la Photographie de la Bibliothèque nationale de France, le département des Arts graphiques du musée du Louvre (fonds général et collection Edmond de Rothschild), la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, la bibliothèque de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts, le musée et la bibliothèque des Arts décoratifs et la bibliothèque Fomey. Des pistes s'esquissant plus précisément, nous avons entrepris d'élargir notre inventaire par l'exploration de fonds d'institutions étrangères ; une telle démarche d'ouverture nous semblait nécessaire à un travail de thèse qui entend satisfaire, d'une part, un apprentissage scientifique raisonné et, d'autre part, un échange opportun entre les différentes écoles de pensée en histoire de l'art. Nous avons bénéficié d'une bourse du Getty Research Library de Los Angeles (7) qui nous a permis de travailler durant deux mois sur ce fonds d'estampes d'ornement récemment constitué (en cours de

récolement), et de découvrir, par ailleurs, deux autres collections d'estampes de la côte Ouest des Etats-Unis, celles du Grunwald Center for the Graphics Arts du Hammer Museum de l'University of California et du Los Angeles County Museum of Art. Pour compléter notre parcours, nous avons sélectionné trois destinations européennes : Londres et le Department of Prints and Drawings du British Museum qui possède un fonds historique complémentaire à celui de la BnF, Lisbonne et le cabinet des arts graphiques du Museu Nacional de Arte Antigua, témoin des relations commerciales entre la France et le Portugal à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, enfin Nuremberg dont la bibliothèque du Germanisches Nationalmuseum conserve nombre de recueils de copies ou contrefaçons allemandes des gravures d'ornement françaises produites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Ainsi l'inventaire des feuilles, des livres de modèles et des séries typologiques, édités sous le règne personnel de Louis XIV (1661-1715), induisit-il rapidement quatre observations. Tout d'abord, l'examen des estampes d'ornement ne saurait se réduire à l'habituelle classification par usages. Source d'inspiration évidente pour les artisans en quête de modèles, les planches ornementales sont un outil commode à la circulation des formes, des styles et, plus généralement, des idées. Cependant elles sont elles-mêmes l'œuvre de gens de métier qui expriment leurs qualités par la technique de la gravure. De fait, la réception des planches ne constitue qu'un des multiples axes de réflexion possibles ; elle est le terme d'un processus de création et de diffusion réunissant plusieurs acteurs : l'inventeur, le graveur et l'éditeur. Ce qui justifie notre deuxième remarque : quel est le rôle du taille-doucier, buriniste ou aquafortiste, dans ce triumvirat, lorsqu'il n'est pas lui-même l'auteur des compositions ornementales ? Son savoir-faire technique ne mérite-t-il pas d'être précisé ? Dès lors, l'encodage de l'information visuelle d'une estampe d'ornement se situe sur deux niveaux de lecture, tous deux symptomatiques d'un langage décoratif : l'un traduisant la manière du graveur, l'autre le style d'une époque. Aussi la transposition des motifs en gravure et ses applications soulève-t-elle un troisième point : pourquoi maintenir si nettement une distinction entre l'inventeur, les traducteurs et les usagers ? Tous trois ne participent-ils pas, certes sur des supports différents, à la mise en place et à la diffusion d'un vocabulaire ornemental ? Les correspondances graphiques entre dessins, gravures et objets ne témoignent-elles pas d'une émulation interdisciplinaire ? L'artisan, le manufacturier ou l'artiste ne peuvent être considérés comme de simples imitateurs car, là encore, la réalisation matérielle de la pièce relève de la création tandis que l'expression formelle souligne tics originaux et éléments d'inspiration. Enfin, que recouvre réellement la dénomination « gravure d'ornement » ? Faut-il continuer d'associer – sans davantage de précaution lexicale – « gravure d'ornement » et « gravure de décoration » ? C'est pourquoi nous pensons qu'une attention particulière mérite d'être portée aux intitulés des planches, aux commentaires, même très brefs, des contemporains, ou encore au vocabulaire ornemental en usage par l'étude méthodique des définitions proposées dans les divers dictionnaires linguistiques.

Toutes ces réflexions préliminaires démontrent les exigences de pluridisciplinarité d'un tel travail de recherche : le champ d'étude de l'estampe d'ornement intéresse à la fois l'histoire de la gravure, l'histoire des métiers, l'histoire du commerce, l'histoire de l'ornement, l'histoire des arts décoratifs, l'histoire du goût et l'histoire des usages. « Il s'agit chaque fois de ne jamais considérer le sens comme une abstraction indépendante d'un processus historique et d'un support technique. » (8) Analyser la production d'estampes d'ornement françaises de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, expliciter les échanges stylistiques entre gravure et arts décoratifs ou encore préciser l'action des éditeurs d'estampes de la rue Saint-Jacques dans le développement d'un genre supposait donc une mise en perspective de ces différents champs d'étude. Pour soutenir cette démarche, nous avons privilégié un mode de réflexion basé sur les principes de la micro-histoire, et nous avons choisi de construire notre propos à partir de la production d'un graveur d'ornement en particulier. Toutefois, la sélection d'un œuvre gravé devait combiner un certain nombre de critères propres à soutenir rapprochements, comparaisons et confrontations visuelles, tant dans le domaine de l'estampe, forme d'expression bidimensionnelle, que dans le domaine des arts décoratifs, forme d'expression tridimensionnelle. Et le volume de planches devait à la fois être assez conséquent et présenter des partis formels aux qualités organique (9) (création – interprétation) et dynamique (10) (diffusion – réception) manifestes.

Par conséquent, la définition de notre problématique nécessita en amont un travail considérable : recenser les graveurs d'ornement, à défaut les planches d'ornement anonymes ; inventorier les chantiers décoratifs, royaux ou privés ; étudier les productions des manufactures ; définir l'univers ornemental propre à chacun des créateurs ; et évaluer les influences sur les réalisations étrangères. Enfin, il nous restait toujours à déterminer le travail du graveur prétexte à notre étude. Au cours de nos dépouillements et de nos lectures, un nom revint régulièrement, celui de Paul Androuet du Cerceau (vers 1630-1710), dont la qualité des travaux était diversement appréciée, ce qui acheva de piquer notre curiosité. La polémique était lancée, et le choix désormais évident. Un graveur parisien actif sous le règne de Louis XIV, un œuvre ornemental à considérer, des planches éditées par les principaux acteurs de la rue Saint-Jacques et une production explicitement destinée à l'usage des brodeurs, dessinateurs, marqueteurs, orfèvres, peintres et sculpteurs : la personnalité de Paul Androuet du Cerceau conciliait donc parfaitement toutes les ambitions de notre travail.

Etudier les arcanes de la gravure de l'art ornemental impose à l'historien de l'art une démarche tout en nuances – et pleine d'humilité. A la traditionnelle analyse organique (biographie de l'artiste ; datation des productions) s'adjoint une mise en abîme visuelle (comparaisons ; confrontations) qui engage le diagnostic de la valeur dynamique d'un œuvre gravé. Il ne s'agit pas seulement d'asseoir les créations d'un *feseur d'omemens* dans une chronologie parfaitement circonscrite. Bien au contraire, il s'agit de composer avec une spécificité propre au domaine de l'estampe – d'autant plus manifeste dans le champ de l'ornement : la rareté des sources textuelles. Antoine Schnapper fustige en introduction de son dernier opus, *Le métier de peintre au Grand Siècle* (11), un aspect de cette quête éperdue des documents d'archives ; il écrit : « une telle approche porte aussi bien sur les consommateurs (clients et collectionneurs) que sur les producteurs et sur les conditions de passage des œuvres des uns aux autres, c'est-à-dire sur le marché de l'art, dont les historiens ne sentent pas toujours combien il est difficile de l'étudier sous l'Ancien Régime, où les sources sont rares et périlleuses à interpréter. » (12)

En effet, cette approche de l'histoire de l'art ne constitue pas la seule voie de compréhension des manifestations artistiques. Elle n'est pas davantage l'unique ressort d'indexation, d'exploitation et de diffusion des œuvres d'art. D'autres formes d'évaluation – notamment technique, formelle ou stylistique –, offrent des indices tout aussi pertinents. A cet égard, le cas de Paul Androuet du Cerceau est exemplaire : quelques éléments sur sa vie familiale, peu de mentions relatives à son activité professionnelle, mais une importante production d'estampes d'ornements, socle fondateur de toute étude.

Rappelons d'emblée que le mystère androuetien s'est encore épaissi. Certes nous avons observé, dans la première partie de notre travail, que la postérité de Paul Androuet du Cerceau s'était construite – par défaut, autour de ses productions gravées qui relèvent presque toutes du domaine de l'ornement ; un domaine d'expression longtemps jugé peu attrayant, et dans lequel les historiens de l'art ou les critiques des XIXe et XXe siècles l'avaient cantonné. Or les feuilles de du Cerceau forment un œuvre gravé homogène et conséquent : plus de deux cents pièces sont aujourd'hui répertoriées auxquelles s'adjoignent une cinquantaine de copies exécutées hors de France – principalement à Amsterdam et Nuremberg. Ces planches originales témoignent d'une virtuosité de la pointe, d'un sens de l'ornement végétal et floral ; elles rivalisent aisément – à la fois en volume et en qualité, avec les travaux d'un Chauveau ou d'un Lepautre.

Au-delà des tics de style, nombre d'épreuves de Paul Androuet du Cerceau présentent une harmonieuse combinaison technique et formelle qui fonctionne, dans la composition de l'image, sur le mode binaire : l'eau-forte, réservée aux généreux développements des motifs ornementaux, et la gravure au simple trait, dédiée aux sujets narratifs limités à leur plus simple expression. De la feuille jaillit une composition jouant sur le positif et le négatif, le plein et le délié ; la luxuriante nature encadre de toutes ses ramifications une scène centrale, prétexte illustratif à une démonstration ornementale. Cette singularité dans l'écriture graphique de du Cerceau apparaît comme une estampille de sa manière, estampille à la fois stylistique et rhétorique. Elle renvoie à une appréhension particulière du langage de l'ornement : l'élément efficient n'est plus le sujet figuré mais bien l'acanthé et ses caprices végétalisés.

Les pensées ornementales de Paul, qu'elles soient d'invention ou d'interprétation, sont déclinées volontairement sur le mode de la frise, du montant ou du panneau ; elles s'adressent à une clientèle précise : ses modèles sont avant tout destinés aux peintres, sculpteurs, dessinateurs, damasqueurs, brodeurs, ouvriers et autres artisans d'art. Le pragmatisme de la vision androuetienne en matière d'ornement ne saurait toutefois éclipser ses autres savoir-faire ; nous savons désormais que son talent n'est pas réduit à la seule pratique de la gravure. Et si les témoignages matériels nous font défaut – la disparition des dessins ou des décors restant inévitable, c'est un artiste complet, au parcours complexe, qui se révèle à nous : dessinateur, peintre et graveur.

Dès lors, pouvons-nous pour autant évoquer un « style androuetien » à l'instar des fameuses « Lepautreries », « Bérinades » ou « Marottesques » ? « Qu'est-ce qu'un style ? Le mot a été si souvent employé qu'il est bien difficile de le borner à un seul sens. Prenons-le ici dans son acception la plus complète. Le style, c'est l'organisation d'un langage. S'agissant des arts, c'est la réduction de toutes les expressions dont dispose le créateur, infinies en nombre, grossières en soi et incohérentes comme les cris inarticulés de l'enfant, à un langage précis et harmonieux. Et, certes, chaque artiste impose à l'univers qu'il crée l'unité de sa vision et la syntaxe de son expression. Mais tout autre chose est de créer un style pour son temps, d'atteindre à cet accord intime de toutes les formes qui fait que le spectateur trouvera du marbre au jet d'eau, du portail à la torchère, non plus le vacarme de voix contradictoires, mais le ton juste et la signification convergente d'un ensemble dominé. » (13) D'évidence, la réception des travaux de Paul ne saurait justifier la définition d'un « style androuetien ». Si son œuvre gravé est polymorphe, il se décline avant tout en diverses « manières » qui révèlent combien l'homme était soucieux de renouveler et d'adapter ses propres schèmes ornementaux. Sensible aux créations de ses contemporains, attentif aux évolutions du goût, Paul Androuet du Cerceau caractérise ses univers et passe d'une manière à l'autre pour mieux se confronter à l'air du temps. Ses travaux s'inscrivent dans une double équation qui associe l'acteur de l'ornement au passeur de modèles.

*Feseur d'omemens*, Paul conjugue adroitement dans ses travaux de gravure pièces d'invention et pièces d'interprétation. L'unité organique de son œuvre dévoile un singulier ensemble de combinaisons formelles, développées sur le mode du caprice et de la fantaisie, qui sut séduire artisans français et ouvriers étrangers. En revanche l'unité dynamique de ses modèles démontre que l'ornement n'est pas seulement une expression décorative de la marge, de la bordure, du pourtour et du contour, mais que l'ornement participe pleinement de la grammaire décorative : il est un élément constitutif du domaine des arts appliqués ; il ordonne, associe et harmonise la partie au tout. Et c'est bien dans ce postulat que réside la fortune de la gravure de l'art ornemental ; l'étude des recueils des maîtres de renom et des cahiers des petites mains habiles de la rue Saint-Jacques ne doit plus être dissociée des champs de la création contemporaine. Nicolas Ier Langlois l'avait déjà parfaitement compris en composant les deux volumes de *L'Architecture à la mode*, première encyclopédie française combinant les domaines de l'architecture et des arts décoratifs à la faveur d'un style.

## Notes

1 Cours organique de l'École de Louvre : « Architecture et décors des grandes demeures en Europe, XVIe-XVIIIe siècle » (1989-1992) ; enseignement des « Arts décoratifs en Europe, XVe-XVIIIe siècle » à l'Institut d'Études Supérieures des Arts de Paris (1997-2001), puis à Paris I-La Sorbonne (2001-2003).

2 Mémoire de Muséologie à l'École du Louvre : « Faut-il conserver des témoignages de la muséographie du XIXe siècle ? Comment concilier présentation ancienne et exigences modernes ? Étude de la collection Jacquemart-André » (1992-1993) ; mémoire de Maîtrise à Paris IV-La Sorbonne : « Étude de la correspondance de Nélie Jacquemart-André, 1881-1912 » (1993-1995).

3 Zerner (Henri) sous la direction de, « Introduction », *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili*, actes du colloque 10-18 septembre 1979, Bologna, XXIVe Congresso C.I.H.A., Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria, 1979, p.1-2.

4 Prague, 1771 – Munich, 1834.

5 Thuillier (Jacques) in Mandroux-França (Marie-Thérèse) et Préaud (Maxime) sous la direction de, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal, par Pierre-Jean Mariette*, Lisbonne-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Bibliothèque nationale de France-Fundação da Casa de Bragança, 2003, t.I, p.31.

6 Grivel (Marianne), *Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1986, p.203.

7 Nous remercions très chaleureusement monsieur Louis Marchesano, conservateur général au Department of Prints and Drawings du Getty Research Library, qui nous a ouvert les réserves de ses collections et recommandée auprès des conservateurs du Grunwald Center for the Graphic Arts et du Los Angeles County Museum of Art, institutions possédant d'importants fonds d'estampes rarement exploités par les chercheurs européens.

8 Melot (Michel), « A l'ombre des images. Nouvelles approches de l'histoire de l'illustration », *Histoire de l'art*, n°45, décembre 1999, p.5.

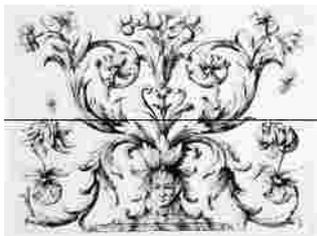
9 Vaisse (Pierre), « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, n°35-36, octobre 1996, p.3-8 ; Bonfait (Olivier), « Réception et diffusion. Orientations de la recherche sur les artistes de la période moderne », *Histoire de l'art*, n°35-36, octobre 1996, p.101-114.

10 Fuhring (Peter), *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie du rococo 1695-1750*, t.I, 1999, p.91-92.

11 Paris, Gallimard, 2004.

12 Ibidem, p.10-11.

13 Préface de Jacques Thuillier in La Gorce, 1986, p.7.



## SOMMAIRE

### Estampes de l'ornement sous Louis XIV : création, interprétation et réception de l'œuvre gravé de Paul Androuet du Cerceau

#### TOME I - ÉTUDE

##### AVANT-PROPOS. p.10-15

De l'étude de la gravure d'ornement sous Louis XIV à la redécouverte d'un œuvre gravé.

##### REMERCIEMENTS. p.16-18

##### INTRODUCTION. p.19-31

Prolégomènes sur l'ornement : le mot, la notion & la chose.

#### I – UN MYSTÉRIEUX GRAVEUR D'ORNEMENT : Paul Androuet du Cerceau. p.32-119

A – Réinventer Paul Androuet du Cerceau p.33-54

- # Aux origines de la famille Androuet : l'enseigne au cerceau.
- # Le diptyque androuetien : de la Réforme au catholicisme.
- # Une descendance recomposée.
- # Une filiation vraisemblable.
- # Des abîmes de la mémoire à la postérité d'un œuvre gravé.

B – Un œuvre gravé ornemental : l'unité organique végétale p.54-80

- # Le cadre de classement d'un œuvre ornemental.
- # Un graveur spécialisé dans l'art ornemental.
- # Une technique moderne : l'eau-forte en France au XVIIe siècle.
- # Une spécificité androuetienne : l'usage combiné de l'eau-forte & de la gravure au simple trait.
- # La grammaire ornementale androuetienne : une nature végétalisée.

C – L'œuvre androuetien dans son contexte : édition, création & interprétation p.80-119

- # Une production soutenue par deux éditeurs parisiens : Nicolas Ier Langlois & François Ier de Poilly.

- # La reconstitution d'un environnement professionnel.
- # Les compositions androuetiennes : création & interprétation.
- # Les modèles de l'ornement : entre tradition & modernité. # Esquisse d'un parcours.

## **II – DE L'« UTILITÉ APPLIQUÉE » : LA GRAVURE DE L'ART ORNEMENTAL. Diffusion & réception de l'œuvre gravé de Paul Androuet du Cerceau. p.120-209**

- A – Les mécanismes de l' « utilité appliquée » : définitions, principes et diffusion de la gravure de l'art ornemental p.122-163
- # Brève histoire de l'art ornemental : des origines au XVIe siècle.
  - # Des « ornemanistes » aux « feseurs d'ornemens de profession » : une question de terminologie temporelle.
  - # Deux partis ornementaux en usage au XVIIe siècle : entre « arabesque » et « grotesques », de la définition à la vulgarisation.
  - # Les enjeux de la politique éditoriale : variations & jeux sur les intitulés des estampes.
  - # Un cas d'étude : la suite terminologique attribuée à Paul Androuet du Cerceau.
  - # Prémisses d'un nouveau mode de diffusion : les recueils encyclopédiques de *L'Architecture à la mode*.
- B – Diffusion & réception des modèles androuetiens dans le domaine de la gravure p.164-189
- # Pour une évaluation des tirages androuetiens : les inventaires après décès des éditeurs-marchands français.
  - # De l'usage des termes en matière de reproduction d'une estampe : « copie » ou « contrefaçon » ?
  - # Nuremberg et Amsterdam : deux foyers européens de la copie androuetienne.
  - # La fortune de l'œuvre androuetien : des citations du XVIIe siècle aux fac-similés du XIXe siècle.
- C – Réception des formules androuetiennes dans le domaine des arts décoratifs p.190-209
- # Le champ de l' « utilité appliquée » : des « passeurs de modèles aux praticiens
  - # Tapisserie & tapis.
  - # Tissus.
  - # Céramique.
  - # Mobilier.
  - # Autres domaines d'expression.

## **CONCLUSION Plaidoyer pour la gravure de l'art ornemental p.210-213**

### **SOURCES & BIBLIOGRAPHIE p.214-263**

- # Sources manuscrites.
- # Sources gravées.
- # Bibliographie.
- # Expositions.
- # Colloques.
- # Ventes.

## **TOME II – CATALOGUE RAISONNÉ**

Signalé dans l'étude par (Cat.)

### **I. Les mots de l'ornement.**

- # 1-7. Terminologie.

### **II. Ornaments.**

- # 8-53. Frises.
- # 54-81. Montants.
- # 82-134. Panneaux.

### **III. Arts décoratifs.**

- # 135-184. Broderie-soierie.
- # 185-188. Marqueterie.
- # 189-200. Orfèvrerie.

### **IV. Décoration intérieure.**

- # 201-202. Plafonds.

### **V. Illustrations.**

- # 203. Bandeaux.
- # 204-205. Vignettes.

### **VI. Pièces diverses.**

- # 206. Architecture.
- # 207. Portrait.

### **VII. Tableau analytique de l'œuvre gravé : états et copies étrangères.**

Signalé dans l'étude par (Tableau analytique)

### **TOME III – ANNEXES**

#### **I. Arbre généalogique de la famille Androuet du Cerceau XVIe-XVIIIe siècle**

Signalé dans l'étude par (**Généalogie**)

- # Généalogie 1. Descendance d'Yves et de Jacques Ier .
- # Généalogie 2. Descendance de (Jean-)Baptiste.
- # Généalogie 3. Descendance de Jacques II.
- # Généalogie 4. Descendance de Charles.
- # Généalogie 5. Descendance de Paul.

#### **II. Biographies documentées de Paul Androuet du Cerceau et de sa descendance**

Signalé dans l'étude par (**Biographie**)

- # Biographie 1. ADC André.
- # Biographie 2. ADC Guillaume-Gabriel.
- # Biographie 3. ADC Jacques IV.
- # Biographie 4. ADC Paul.
- # Biographie 5. ADC Paul-Simon.
- # Biographie 6. ADC Philippe.
- # Biographie 7. ADC Samuel-Gabriel.

#### **III. Lexique ornemental**

Signalé dans l'étude par (**Lexique ornemental**)

- # Acanthe – rinceau.
- # Arabesques – grotesques – moresques.
- # Ornement – décor & leurs dérivés.

### **TOME IV – ILLUSTRATIONS**

Signalé dans l'étude par (**Repr.**)

- # I-XIV Céramique – France.
- # XV-XX Céramique – Portugal.
- # XXI-XXII Cuir – France.
- # XXIII-XXIV Cuir – Pays-Bas.
- # XXV-XXXIII Décoration intérieure – France.
- # XXXIV-LXII Estampes – France.
- # LXIII-LXVIII Horlogerie – France.
- # LXIX Horlogerie – Suisse.
- # LXX-LXXXVI Mobilier – France.
- # LXXXVII-XCIV Mobilier – Italie.
- # XCV-XCVI Orfèvrerie – France.
- # XCVII-CI Orfèvrerie – Pays-Bas.
- # CII-CX Sculpture – France.
- # CXI-CXIX Tapis – France.
- # CXX-CXXXI Tapisserie – France.
- # CXXXII-CXLVI Tissus – France.



**UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE**  
**ECOLE DOCTORALE VI**  
N° d'enregistrement :

**THÈSE**

Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV**  
**Discipline : Histoire de l'art**  
Présentée et soutenue publiquement par  
MARINE DE BAYSER ÉPOUSE HERTOGHE  
Le 12 juin 2008

***HORACE HIS DE LA SALLE, COLLECTIONNEUR DU  
XIXE SIECLE***

**Directeur de thèse : M. le Professeur Bruno Foucart**

**JURY**

M. Eric DARRAGON  
M. Philippe SENECHAL  
M. Bruno FOU CART  
M. Barthélémy JOBERT  
M. Christophe LERIBAUT  
Mme Emmanuelle BRUGEROLLES

## POSITION DE THESE

### Marine de Bayser épouse Hertoghe

« Horace His de la Salle, collectionneur du XIXe siècle »

En feuilletant un catalogue de la collection Bonnat conservée à Bayonne<sup>1</sup>, j'ai parcouru une lettre très intéressante du peintre Léon Bonnat. Il raconte la naissance de sa passion de collectionneur de dessins, transmise par un de ses voisins de la rue Vintimille, nommé Aimé Charles, dit Horace, His de la Salle. Celui-ci lui avait montré sa collection de dessins déjà formée, et voyant son intérêt grandissant, il lui donna trois dessins : un Watteau, un Rembrandt, un Poussin. Admirative de cet homme généreux et passionné, j'ai voulu en savoir plus et j'ai porté mes recherches sur lui.

Après ces quelques années de recherches, j'ai pu vérifier l'idée qu'une collection révèle souvent un grand connaisseur, une personnalité intéressante. J'ai essayé par l'histoire d'une collection et d'un homme de retracer le monde de l'art d'une époque et son fonctionnement. Jacques Foucart et Louis Antoine Prat ont bien illustré l'intérêt et le besoin d'un tel travail: « Que savons-nous au juste d'un La Caze, d'un Reiset, d'un His de la Salle ? De leurs visages, de leurs origines ou de leurs manies ? Quels noms, quels faits concrets mettre dans une histoire de la curiosité ? Quels étaient les marchands de l'époque, les conditions du marché ? »<sup>2</sup>. Ce travail m'a en effet plongé dans le milieu de l'art du XIXe siècle, celui des collectionneurs, des conservateurs, des connaisseurs mais aussi celui des marchands et des ventes. His de la Salle apparaît comme une figure importante de ce siècle et paraît représentatif de ses évolutions. L'étude particulière de ce collectionneur rentre dans cette histoire de goût dont on connaît l'importance aujourd'hui.

J'ai voulu essayer de montrer l'importance de l'étude de ces personnalités dans notre histoire de l'art. Ce type de sujet concerne tous les arts, et permet ainsi de visualiser l'ensemble du marché. Il évoque aussi bien le goût d'une époque, que ses différents amateurs et le rôle que peut jouer un collectionneur dans l'évolution de l'histoire de l'art. Pourquoi choisir cet amateur plus précisément ? Il représente une personnalité à part dont la connaissance et la grande libéralité marqueront et influenceront toute une époque. J'ai pu

---

<sup>1</sup> *Les dessins de la collection Léon Bonnat à Bayonne*, 3t., 1924-26, Presses Universitaires de France

<sup>2</sup> FOUCAULT J. / L.-A. PRAT, « Préface », *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts de Philippe de Chennevières*, Edition Arthéna, 1979, rééd.

ainsi me plonger dans l’histoire de la curiosité. His de la Salle se dessine comme un amoureux des arts mais aussi comme un ami des arts. Il se lie par ses collections, par sa personnalité et son désintéressement aux personnalités importantes du monde l’art du XIXe siècle<sup>3</sup>. Il connaît tous les plus grands connaisseurs et perpétue la tradition d’échanges des collectionneurs du siècle précédent. Le collectionneur est un acteur traditionnel de la constitution du patrimoine, il a en effet un rôle stratégique dans l’élaboration des canons, des répertoires, des catalogues... Il participe à l’évolution d’une histoire de l’art en tant que discipline.

On s’aperçoit que les collections et les personnalités des amateurs sont un véritable objet d’étude, de nombreuses expositions aujourd’hui leur sont consacrées. Ils appartiennent à l’étude de l’histoire de l’art puisqu’ils y participent. « Il ne faut pas oublier que l’histoire des artistes se complète par celle des curieux, qu’il existe à côté de l’histoire de la peinture et des arts graphiques, une histoire du goût [...] Celle-ci peut nous apprendre combien différentes circonstances, en dehors de la mode ou du caprice, ont d’influence sur le goût aux diverses époques »<sup>4</sup> nous disait Lugt. En étudiant ce personnage mais aussi sa collection de dessins, je voudrais essayer de repérer l’état des connaissances du XIXe siècle pour comprendre l’évolution que peuvent connaître les attributions des dessins aujourd’hui.

Je tenterais de reconstituer sa collection dans sa totalité, tout en sachant que ce travail est loin d’être définitif...

La personnalité de His de la Salle s’est formée grâce à quelques sources importantes. Je commencerai par citer les témoignages personnels, l’un de Anatole Gruyer pour la séance publique annuelle des cinq Académies du 25 octobre 1881<sup>5</sup>, et l’autre de Eugène Lecomte, pour l’assemblée générale annuelle de la société des amis du Louvre, le 12 janvier 1903<sup>6</sup>, tous deux amis de notre collectionneur. Ils se serviront de leurs propres souvenirs mais aussi de ceux d’autres proches de His de la Salle pour écrire leur notice. Un autre témoignage m’a beaucoup influencé, celui du grand historien d’art du XIXe, Philippe de Chennevières, dans ses Souvenirs<sup>7</sup>, œuvre contenant une mine de renseignements sur les acteurs du marché de l’art du XIXe. J’ai essayé de vérifier certains faits de ces témoignages personnels en cherchant

---

<sup>3</sup> Voir le nombre de papiers concernant le monde de l’art dans son inventaire après décès :

Notes et lettres concernant les divers musées, objets d’art et monnaies (120 pièces)

Notes et reçus concernant les objets d’art (326 pièces)

<sup>4</sup> LUGT F., « Introduction », *Marques de collection*, 1921

<sup>5</sup> GRUYER A., *M. His de la Salle lu dans la séance publique annuelle des cinq académies du 25 novembre 1881*, Paris 1881

<sup>6</sup> LECOMTE E., « Notice sur M. His de Lasalle, lue à l’assemblée générale annuelle de la société des amis du Louvre », *Les donateurs du Louvre*, 12 janvier 1903, Paris : imprimerie générale Lahure

<sup>7</sup> CHENNEVIÈRES de Ph., « Souvenirs d’un directeur des Beaux-Arts – Collectionneurs : M. de la Salle », *l’Artiste*, janvier 1888 p.8 à 22

des sources manuscrites dans différentes archives. Une dernière source, trouvée aux archives nationales, me paraît tout aussi importante, car elle m'a permis d'apprendre beaucoup sur sa personnalité mais aussi sur ses collections, il s'agit de son inventaire après décès.

En ce qui concerne ses différentes donations, je me suis tournée vers les archives des musées. Un travail déjà effectué par Maryse Lavocat dans le cadre d'une maîtrise m'a permis de moins me consacrer aux donations des musées de province mais plus à celles de Paris. Pour l'ENSBA, les archives nationales m'ont permis de découvrir le manuscrit de la donation et une correspondance entre notre collectionneur et le directeur de l'époque. S'agissant de sa vie officielle, je me suis également tournée vers le département des manuscrits de la BNF. Les lettres trouvées sont très intéressantes pour s'imaginer les rencontres de passionnés d'art et leurs discussions. Pour le reste, je me suis inspirée de nombreux articles et écrits de l'époque de His de la Salle, me permettant de cerner le milieu de l'art dans lequel il évoluait, et sa place dans cet univers, de trouver des témoignages ponctuels de sa vie officielle. D'autres écrits plus généraux et plus récents permettent de voir comment ce collectionneur est perçu à notre époque et d'analyser son influence plus indirecte sur le monde de l'art actuel.

L'autre grande partie de mon travail était aussi de retrouver les œuvres qu'il avait collectionnées. J'ai commencé par faire les inventaires des différentes donations puis je me suis concentrée sur tous les dessins qu'il avait pu avoir en sa possession. Après avoir écrit à un grand nombre d'institutions françaises ou étrangères, qui m'ont été d'une grande aide dans les localisations d'œuvres, j'ai passé un large temps dans les catalogues spécialisés de dessins mais également dans les catalogues de ventes. Je me suis mise ensuite à étudier les catalogues du XIXe.

Je traite dans un premier chapitre de la naissance de son cabinet d'amateur. His de la Salle est né le 11 février 1795 à Paris. Il s'est révélé grâce à de multiples rencontres qui ont jalonné sa vie. L'éducation de sa mère, musicienne du grand monde le porte très tôt vers la curiosité mais aussi vers des rencontres importantes telle celle de Girodet. Sa période militaire lui fait découvrir Géricault qu'il rencontre sûrement lorsqu'il était garde national à cheval de Paris. Ses voyages fortifient en lui ce goût naissant pour l'art. Il en revient véritablement collectionneur.

Le jeune collectionneur se confronte au monde de l'art. Notre étude nous permet de découvrir sa manière de le contrôler, de le connaître pour former sa collection d'une exceptionnelle rareté. Il s'implique dans le milieu des arts et participe aux différentes évolutions qui ont posé les bases du marché actuel. On peut parler notamment de l'émergence

des experts spécialisés, de l'hôtel des ventes, des grandes maisons de ventes que sont Sotheby's et Christie's... Notre collectionneur est ainsi dévoré par le désir d'appropriation. Il se met avec ardeur à rechercher les œuvres d'art. Il ne perd l'occasion d'une vente. Il se voue à la cause de l'art, et il suit toutes les étapes que doit constamment parcourir quiconque cultive les arts et songe à les collectionner : musées, collections, EBA, estampes, ateliers, salle des ventes, marchands, expositions, relations... Mais dans ses recherches, le lieu le plus fréquenter est l'hôtel des ventes de Paris. En effet, le XIXe siècle est un milieu humain si riche et divers qu'il permet de développer les salles des ventes, les musées... Il découvre parallèlement le monde des marchands qui lui aussi a ses propres caractéristiques. Le marchand « a dédoublé son industrie et installé deux magasins : l'un public... ; l'autre, mystérieux, interdit aux profanes »<sup>8</sup>. Les grands marchands sont de précieux alliés pour les collectionneurs, ils permettent des acquisitions plus discrètes ; soit en achetant directement en vente publique pour leur client, soit en procédant à des ventes particulières. Il s'approprie le monde des ventes et des marchands. Son goût se forme.

Notre collectionneur compose sa collection. Il l'entrepose dans son appartement, un véritable cabinet d'amateur. Les objets d'art y sont très présents. Il possède médailles, objets d'art, tableaux, estampes..., il aime tous les arts. La découverte de l'art du dessin ne passe-t-elle pas souvent par l'exploration d'autres formes des beaux arts ? En étudiant de près les témoignages et l'inventaire après décès de His de la Salle, à propos de son cabinet, on découvre un souci naissant de la muséographie: les préoccupations sur l'accrochage, le chauffage, l'éclairage, la lumière. Ce collectionneur participe à l'attention grandissante de cette discipline au cours du XIXe siècle et reflète l'attention française qui se porte essentiellement sur l'éclairage et l'accrochage. On retrouve dans les classements et les rangements, l'érudition du collectionneur. On découvre comment il classe, protège ses dessins, estampes, médailles..., l'ambiance dans laquelle il vie: l'amour de l'art et l'étude. Se trouvant dévoré par sa nouvelle ambition, collectionner les œuvres directes des maîtres, il sacrifie sa collection d'estampes dont la vente se déroulera le 21 avril 1856. Il continue ainsi l'esprit du cabinet français du XVIIIe tout en s'intéressant plus aux dessins, qui feront de lui sa renommée. Son état d'esprit se rattache à cette phrase : « on ne possède vraiment un maître qu'à la condition de l'avoir étudié dans les fragments échappés à l'improvisation, dans les ébauches même les plus fugitives, dans les croquis à peine indiqués »<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> BONNAFFÉ E., *Physiologie des curieux*, 1881

<sup>9</sup> EPHRUSSI C./DREYFUS G., *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts*, Mai-juin 1879, deuxième édition, Paris, 1879

Il désire transmettre son goût de la collection. Ses œuvres n'ont cessé d'être mises à la disposition des autres. Ses collections sont un plaisir personnel, mais ils ne les apprécient réellement qu'en les partageant. Les connaisseurs et les gens avides de connaissance sont librement admis à pénétrer dans le cabinet de notre collectionneur. Il s'agit d'admirer, de confronter leurs avis sur ces multiples œuvres d'art. Au moment de ces soirées artistiques, plutôt intimes que mondaines, il montre ses œuvres si bien gardées. Ses salons d'art se déroulent le dimanche. Son cabinet est ouvert et est une source d'enseignement pour ceux qui y sont conviés. Il accueille des artistes comme Léon Bonnat ou Henriquel-Dupont, des collectionneurs comme MM. Armand, Valton, Triqueti, Marcille, des grands connaisseurs comme MM. Reiset, Clément, Both de Tauzia, le Marquis de Chennevières. Il consacre du temps à chaque visiteur, un souci d'enseignement, de transmission et d'échange de connaissances le caractérise. Il se charge juste d'éveiller, consciemment ou non, chez ses visiteurs le goût de l'art et tout particulièrement celui des dessins. Le plaisir d'étudier des œuvres de maîtres, voilà ce qui réunit ces hommes. « Le culte du grand art nous trouvera toujours dévoués jusqu'au bout. N'est-ce pas notre soutien et notre animation de chaque jour, notre refuge au milieu des calamités publiques et de nos douleurs privées ? Si le chemin est difficile, les jouissances du voyage sont grandes. Que de bonnes journées nous avons passées ensemble à examiner vos dessins ou les miens ! Que de dissertations sans fin, de longues et amicales discussions ! Il n'est pas de société plus douce et plus calme que celle des grands hommes dont nous nous approchons tous les jours. »<sup>10</sup>

Dans une deuxième partie, j'essaie de présenter His de la Salle en tant que personnage officiel, impliqué dans le monde de l'art du XIXe.

Je me suis efforcée de reconstituer le cercle qu'il côtoie, et de repérer les différentes rencontres qui ont jalonné sa vie. Il encourage souvent ses acolytes à publier des travaux, sur des thèmes qui leur sont chers. De nombreuses personnes font appel à lui pour ses connaissances et ses collections. Son rôle et sa place sont conséquents sur les jeux du marché de l'art. Il peut être appelé à faire connaître son jugement. Ses conseils sont fort appréciés.

Son besoin d'éduquer par l'art le pousse à encourager la vie artistique. Il s'agit de préciser le rôle que peut jouer notre amateur dans les expositions et leur développement. Je voudrais montrer que His de la Salle est un collectionneur qui est intéressé par la vie contemporaine de l'art. Il ne ressemble pas à l'éternel image du vieux collectionneur

---

<sup>10</sup> *Dessins appartenant à Frédéric Reiset*, Paris, 1850, Guyot et Scribe

traditionnel. Il veut aider les créateurs de son époque. Ce n'est pas seulement une raison officielle à sa collection, une justification d'utilité, mais une ligne de vie.

Cette nécessité de développer l'éducation par l'art, et son besoin de transmettre sa passion, le pousse dans sa générosité. Il n'hésite pas à offrir à ses proches des souvenirs de sa collection. Il oriente les amateurs par son désir de transmettre sa passion, ses connaissances, et par sa volonté d'éduquer aux arts ceux qui le souhaitent. Il joue alors un rôle très important dans la formation de deux grandes collections, celles du peintre Bonnat et celle d'Armand-Valton, trois personnes chères, trois amis. Par cela, il lègue à ses pareils un besoin de grande libéralité, vérifié par un accroissement des donations au cours du XIXe. Il contribue à l'émergence de toute une génération de collectionneurs de dessins. On peut parler de Léon Bonnat, initié par His de la Salle, qui a légué sa collection au musée de Bayonne tout en désirant participer à l'éducation des jeunes artistes : « les petits bayonnais viendront apprendre ce que c'est que le beau. »

Dans une dernière partie, j'expose l'intéressant mais exhaustif travail qu'est l'étude critique de sa collection de dessins.

His de la Salle ne se considère pas, à l'instar de tant d'autres, comme l'unique possesseur des objets qu'il recueille avec tant de sollicitude, mais bien comme leur conservateur temporaire. Il contribue au développement des collections de nos musées, il inaugure même dans certaines institutions les premières donations d'amateurs. Il deviendra un des grands donateurs des principaux cabinets de dessins de Paris, comme celui du Louvre et de l'École des Beaux-Arts mais aussi des premiers musées de province. Sa collection apparaît, certes, comme un délassement, un plaisir, une jouissance esthétique...mais elle demeure aussi une source d'enseignement tant pour le public que pour les artistes. Les dons de notre collectionneur sont ainsi souvent motivés par un souci de combler des lacunes. On comprend qu'une de ses idées les plus chères est l'éducation, l'enseignement par l'art des anciens. Un grand souci de didactisme guide ses dons. Sa générosité a enrichi notre patrimoine et renforce aujourd'hui les possibilités de recherche pour tous ceux qui veulent étudier l'art. L'étude précise de ses donations faites aux musées permet de refléter l'enthousiasme de toute cette époque et demeure une grande source d'étude pour l'histoire du goût.

La mort surprend notre amateur le 28 avril 1878. Cette fois-ci, les oeuvres sont semées au gré des ventes, des échanges et des dons intimes. Nous verrons les caractéristiques que comportent ces dessins, différents des dons officiels. Nous regarderons alors, selon ce que

nous avons pu retrouver, où sont répartis ces dessins, et qui les possède à la suite de notre collectionneur.

Dans une synthèse sur son goût, je m'attarderais à essayer de voir ce qui peut caractériser cette collection, quelles en sont les richesses et les lacunes et en quoi réside son originalité. L'étude des dessins montre qu'il a voulu regrouper une Œuvre cohérente et précise, exemple d'une généalogie de maîtres, élèves, condisciples et rivaux. Mais son éclectisme ne cache pas son admiration pour les école italienne et française, présentes en grande majorité dans cet ensemble, ses prédilections pour les primitifs italiens, pour Poussin et Géricault, prédominant. Sa collection présente également un bon choix d'œuvres hollandaises, moins de feuilles flamandes et surtout très peu de dessins allemands, à l'exception de Dürer, toujours très recherché... Les écoles anglaise et espagnole sont quant à elles quasi inexistantes. Ce parti pris paraît être le reflet de la sensibilité des amateurs français du XIXe qui l'entourent : Frédéric Reiset, Alfred Armand... La particularité de notre collectionneur est surtout remarquée par un goût précis et très influencé par l'art antique, qu'il a découvert lors de son voyage en Italie. Il apprécie par-dessus tout les véritables dessinateurs, un net penchant pour les artistes graveurs le caractérise également. En regardant ses points forts et ses points faibles, nous nous apercevons que même si l'opinion de notre collectionneur est reconnue, le problème des attributions demeure. Nous nous pencherons sur les raisons de ces changements de noms aujourd'hui, et verrons quelles écoles, quels artistes restent les plus touchés. Nous ajouterons également une étude de son cachet, de son montage et des prix d'achat de dessins de sa collection pour avancer dans la compréhension de son goût et de ses choix effectués tout au long de sa vie.

His de la Salle est ainsi une figure pertinente de ces humanistes parisiens intéressés par toutes les formes d'art et collectionneurs généreux envers l'état. Sa collection peut être qualifiée de modèle, elle a été réunie grâce à un regard perspicace, un jugement vérifié et une grande curiosité. Les recherches menées sur ce personnage ont permis de mieux appréhender ce siècle et de visualiser son goût et son fonctionnement. Elles nous ont permis de retracer le milieu de l'art du XIXe siècle avec ces cercles précis, ses interconnections, ses manifestations importantes. His de la Salle participe aux grandes expositions, donne son avis, est appelé à participer à des jurys... Il acquiert au fur et à mesure un rôle à part. On est plus à même de repérer les connaissances que ces amateurs possédaient, les découvertes qu'ils effectuaient, les études qu'ils encourageaient... Son personnage est une figure clé dans l'histoire du goût.

Il a désiré mettre en place une histoire générale de l'histoire de l'art, par le dessin, les musées ne l'enseignant pas encore.

**Université Paris IV-Sorbonne  
École Doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie**

## **Thèse**

**Pour obtenir le grade de docteur à l'université de Paris IV-Sorbonne,  
en histoire de l'art, sous la direction du  
Professeur Alain Mérot  
présentée et soutenue publiquement le 21 novembre 2008 par**

**David Mandrella**

### **Jacob van Loo (1614-1670), sa vie et son œuvre**

**Trois tomes (Texte, catalogues et annexes, illustrations)**

#### **Jury**

**Olivier Bonfait, Professeur à l'université d'Aix-en-Provence.  
Rudolf Ekkart, Directeur, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.  
Jacques Foucart, Conservateur général honoraire du Département des peintures du musée du Louvre.  
Michèle-Caroline Heck, Professeur à l'université de Montpellier.  
Alain Mérot, Professeur à l'université Paris IV-Sorbonne.**

Jacob van Loo (1614-1670) est le premier artiste d'une importante dynastie de peintres ayant exercé durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle un rôle capital dans la peinture européenne. Celui-ci n'a pourtant pas encore trouvé la place qui lui revient dans l'histoire de la peinture hollandaise, alors même que ses qualités picturales, son don de coloriste sont depuis longtemps admis. Les spécialistes de l'art hollandais connaissent certaines de ses peintures comme par exemple *Le Coucher* du musée des Beaux-Arts de Lyon ou les deux versions de *Diane et ses nymphes* conservées à la Gemäldegalerie de Berlin et au Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick, voire ses quelques scènes de genre, mais nous manquons encore aujourd'hui d'une vue d'ensemble de son œuvre.

Les premiers à avoir travaillé d'une manière plus approfondie sur l'artiste et tenté de saisir l'essence de son œuvre, se situent dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Ce sont le grand historien de l'art hollandais Abraham Bredius (1855-1946) et un peu plus tard, Arthur von Schneider (ses dates). Bredius publia en 1916 ses recherches d'archives dans la revue *Oud Holland* et Arthur von Schneider analysa dans un article paru dans la *Zeitschrift für Bildende Kunst* de 1925-1926, les différentes influences subies par Jacob van Loo au cours de sa carrière. Il essaya de distinguer ses différents styles, les artistes qui l'ont marqué et finit d'établir la genèse de son œuvre, thèse qui reste encore aujourd'hui, malgré certaines lacunes, pertinente.

Notre étude se propose donc de commencer par une biographie de Jacob van Loo afin de mieux comprendre le milieu dans lequel il a évolué. Il reste encore des zones d'ombres sur ses débuts qui ne seront peut-être jamais éclaircies, les archives de Middelbourg ayant été en grande partie détruites. Un certain nombre de documents relatifs à sa famille, découverts dans les archives de Middelbourg seront toutefois présentés au lecteur. Nous verrons ensuite comment l'artiste a pu réussir à Amsterdam, grâce notamment à sa grande capacité à s'adapter à différents genres picturaux, pour finalement envisager ses années parisiennes, à partir de 1661, et sa réception à l'Académie royale et peinture et de sculpture à Paris en 1663.

Né en Zélande en 1614, province ouverte sur la mer, berceau des plus audacieux navigateurs hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle explorant des lointaines contrées, Jacob van Loo s'est vraisemblablement formé à Amsterdam dans le cercle des peintres de genre de cette ville. Un document daté de 1635, souvent cité, éclaire ses activités durant sa jeunesse : Jacob van Loo s'engage à livrer « dix peintures, conformément au contrat conclu à ce sujet » au marchand et collectionneur Marten Kretser (1598-1669). Cet amateur d'art comme on peut le lire dans les documents de l'époque, faisait travailler les jeunes artistes à son compte.

De son vivant, Jacob van Loo était un artiste reconnu et il jouissait d'une bonne réputation en Hollande. Il fut par exemple invité en 1649, alors qu'il était âgé de 35 ans, à participer à la décoration du château royal du Huis ten Bosch proche de La Haye, et les grands nobles et bourgeois hollandais lui commandaient leurs portraits. Différents auteurs le citent parmi les artistes les plus célèbres d'Amsterdam. Peu après son départ précipité de Hollande en 1661 du à un homicide, il fut admis comme peintre de portraits à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à Paris mais sans jamais parvenir à la célébrité qu'il avait connue en Hollande.

Une analyse des peintures exécutées à Amsterdam et à Paris par Jacob van Loo, si surprenantes et si variées, et une étude sur leur place dans l'univers complexe de la peinture à Amsterdam au milieu du XVIIe siècle, paraissent indispensables pour mieux comprendre l'artiste. La deuxième partie du travail est consacrée à ces problématiques. Du point de vue thématique, Jacob van Loo a traité des sujets qui tranchent avec nos idées préconçues sur la peinture hollandaise en consacrant une grande partie de sa production à la peinture de tableaux bibliques et mythologiques galants, ce qui lui valut en Hollande une réputation de « peintre de nus ».

Jacob van Loo est en tant que peintre d'histoire l'un des principaux inventeurs du classicisme à Amsterdam vers 1650. Il est proche de Jacob Backer (1608-1651) comme d'ailleurs bon nombre d'élèves de ce dernier comme Jan van Noordt (actif entre 1645 et 1672), ainsi plusieurs peintres rembranesques comme Govert Flinck (1615-1660) ou Ferdinand Bol (1616-1680). Citons par exemple son *Allégorie de la fortune* conservée à Bamberg, avec ses différents personnages animant l'espace de la composition, œuvre si proche de l'univers classicisant amstellodamois des années 1650. Le style de Jacob van Loo est celui des peintres classiques amstellodamois du milieu du siècle : l'importance des contours nets est partout sensible et les compositions clairement ordonnées dominent son œuvre. Dès la publication par Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) de son recueil de 1792, on loua beaucoup Jacob van Loo pour ses qualités de coloriste. L'artiste utilisa efficacement, comme peu d'artistes de sa génération, les trois couleurs primaires dans une même composition.

Mais c'est dans le domaine de la scène de genre que Jacob van Loo fut vraiment pionnier étant le premier à adopter un style nouveau et riche d'avenir. En 1649, l'année où Constantijn Huygens (1596-1687) l'inscrit sur une première liste d'artistes retenus pour pouvoir participer à la décoration du Huis ten Bosch, il peint dans une manière complètement différente, *l'Intérieur avec une société galante*, tableau de grande importance pour comprendre l'évolution de la scène de genre hollandaise dans la seconde partie du XVIIe siècle.

Dans ses portraits, Jacob van Loo suit plutôt le goût de son temps en partant du portrait sculptural et sobre dans la manière de Thomas de Keyser (1596/97-1667), très répandue en Hollande vers 1640, pour aboutir, vers 1655, à un art plus ostentatoire, proche de Bartholomeus van der Helst (1613-1662). L'artiste montre une certaine originalité dans des œuvres qu'on pourrait appeler « mixtes » exécutées durant les années 1650, à mi-chemin entre la sobriété traditionnelle du portrait du pays et le nouveau style séduisant de la tradition flamande. L'artiste continua sa carrière de portraitiste durant sa période parisienne. Il se distingua par des portraits exécutés dans des styles différents d'abord très réalistes, ensuite plus riches en détails décoratifs. Van Loo aima beaucoup le portrait historique comme nous le voyons par exemple dans la peinture *Sophonisbe recevant une coupe de poison* conservée dans une collection privée.

Il nous a également semblé indispensable de consacrer un chapitre aux artistes hollandais actifs en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, car cette question n'a été que rarement abordée depuis le célèbre livre de Horst Gerson (1907-1978) paru en 1942. Ce furent en premier lieu, les paysagistes qui vinrent travailler en France, mais selon une vieille tradition néerlandaise, les portraitistes furent également nombreux à faire le voyage en France et Jacob van Loo s'inscrit dans toute une lignée de peintres actifs dans ce genre. Un nombre plus modeste de peintres d'histoire et de genre hollandais étaient actifs en France ; parmi les premiers, on en retrouve certains dans l'atelier de Simon Vouet (1590-1649), tandis que les seconds travaillent surtout pour des marchands. Il est difficile de savoir précisément ce qui fut réellement peint en France mais le public français était bien informé sur toute la production picturale hollandaise et il n'a pas fallu attendre la comtesse de Verruë ou d'autres collectionneurs français célèbres du début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour pouvoir admirer l'art hollandais sous tous ses aspects en France.

Une partie de notre travail est aussi consacrée à la fortune critique de Jacob van Loo. Comment l'image de l'artiste s'est-elle formée et a-t-elle évolué au cours du temps ? Quelles sont les œuvres de Jacob van Loo qui attiraient l'attention des curieux ? Quelle partie de sa production a été (trop) longtemps négligée ? Quelles sont les œuvres qui lui étaient attribuées par le passé ?

Ensuite suit le catalogue raisonné de son œuvre qui comprend 150 tableaux environ. Il pose toujours de multiples questions et la méthode varie selon les auteurs : des œuvres ont-elles été oubliées ? Faut-il mettre l'accent plus sur l'iconographie, l'analyse stylistique, la datation, etc. ?

Nous avons essayé d'opter pour des notices courtes sans trop insister sur la description de l'œuvre bien que nous sachions que de très nombreux détails ne sont pas toujours perçus par

le spectateur inexpérimenté. La datation qui pose toujours de nombreuses questions et l'iconographie sont davantage mises en avant ainsi que l'analyse stylistique. Alors que dans une exposition, l'historien de l'art peut contourner les problèmes d'attribution en éliminant telle ou telle œuvre problématique de la liste, un catalogue raisonné est censé les prendre toutes en considération.

Le catalogue est structuré en cinq points différents : en premier lieu viennent les œuvres que nous pensons sûres. Elles sont cataloguées par ordre chronologique, d'abord les peintures, puis les dessins et les gravures. Ensuite suit le catalogue des peintures attribuées à l'artiste. Puis sont énumérés, classés par ordre thématique, les tableaux rejetés. Cette rubrique est d'autant plus indispensable qu'elle montre que l'on n'a pas omis certaines œuvres que d'aucuns penseraient peut-être sûres. Quelques œuvres de l'entourage de Jacob van Loo ont également été cataloguées. Ces dernières ne constituent qu'un choix mais il nous paraît indispensable pour éviter des confusions futures. En dernier lieu sont cataloguées les peintures mentionnées par les sources anciennes, par ordre de parution, et principalement dans les catalogues de vente.

Les pièces d'archives seront présentées en annexe et par ordre chronologique (suivies de leur traduction en français), accompagnées d'un arbre généalogique de la famille Van Loo et de la bibliographie.

Nous espérons donner au lecteur une vision globale sur un artiste qui n'était jusque-là connu que d'une façon très fragmentaire, lui permettre de le replacer dans le panorama de la peinture du XVIIIe siècle, et faire ressortir l'influence qu'il a pu exercer.

En 1964, le romancier et historien Marcel Brion (1895-1984) a résumé l'art de Jacob van Loo dans les termes suivants : « L'éclectisme de la manière de Van Loo, son inclination pour les scènes joyeuses [...] ne doit pas nous dissimuler qu'il occupe une place exceptionnelle par la liberté de sa nature et de son talent, son inaptitude à s'enfermer dans une manière de peindre, et, par-dessus tout, le pressentiment qui prend des formes aussi intéressantes et attachantes que *Le Concert*, de l'Ermitage, où il apparaît comme un précurseur de Watteau ».

# **Mme Chan-Young PARK - La Bible illustrée par Marc Chagall (1887- 1985) : un dialogue interculturel et son évolution.**

Soutenance le lundi 1er décembre 2008  
9h30

INHA, salle Félibien, 2ème étage, galerie Colbert  
4-6 rue des Petits-Champs 75002 Paris

En présence du jury :

M. BOESPFLUG (Strasbourg 2)

**M. FOUCART (Paris 4)**

M. PROVOYEUR

M. RINUY (Paris 10)

M. ROBICHON (Lille 3)

## Position de thèse - Chan-Young PARK

Cette thèse a pour but d'étudier, qualifier et réévaluer la Bible illustrée par Marc Chagall au moyen d'une analyse iconographique, jusqu'à présent non encore réalisée de manière systématique. Malgré l'importance que le sujet porte dans l'histoire de l'art religieux du XX<sup>e</sup> siècle et dans l'œuvre de l'artiste, les illustrations de la Bible de Marc Chagall – quatre ouvrages illustrés ayant pour thème la Bible (*Bible* de 1956, *Dessins pour la Bible* de 1960, *The Story of the Exodus* de 1966, *Psaumes de David* de 1979 et de 1980) – n'ont été abordées que partiellement, alors que l'ensemble doit être pris en considération pour comprendre véritablement le sujet. De même, les divers aspects des eaux-fortes pour la *Bible* de 1956, l'ouvrage le plus connu parmi les quatre, n'ont pas été suffisamment recherchés, en partie à cause de la critique restrictive. Celle-ci, valorisant le côté poétique de l'ouvrage, a pour autant généralisé le point de vue d'après lequel cette *Bible* est personnelle et sans référence, alors qu'elle ne s'appuie pas seulement sur l'imagination de l'artiste. Elle est, au contraire, constituée de nombreux éléments liés à la longue tradition d'illustrer la Bible et aux différentes interprétations existantes dans l'histoire de l'art religieux.

Nous avons donc essayé, dans cette étude, de construire une analyse complète de toutes les illustrations bibliques de Chagall, c'est-à-dire, tous les ouvrages mentionnés supra, en les situant dans l'ensemble de l'art religieux de l'artiste. Notre attention s'est particulièrement concentrée sur la première *Bible* (1956) en raison de son importance et de son influence sur les autres œuvres. Mais trois autres ouvrages illustrés postérieurement ont été étudiés avec autant d'attention, car l'observation et la comparaison des caractéristiques et des particularités de chaque ouvrage nous permettent d'établir une vision globale sur l'évolution du travail d'illustration biblique réalisée par Chagall. En outre, afin d'analyser ces illustrations dans leur contexte de création et de suivre leur évolution, nous avons retracé tout le parcours biographique et artistique de Chagall et révisé, en parallèle de l'étude des illustrations, ses autres créations à sujet religieux, jugées opportunes pour notre étude. Ainsi, au cours de la première partie de la thèse, nous avons suivi le parcours de Chagall, de la naissance jusqu'aux illustrations de la *Bible*, en vue d'en tirer des éléments qui nous ont ensuite servi à analyser ces illustrations. Cette *Bible*, composée de 105 planches d'eaux-fortes, est donc examinée dans toute la deuxième partie, en fonction de ce qui a été observé dans la première partie et de l'étude proprement dite des eaux-fortes. La troisième partie est consacrée à l'évolution de la création religieuse de Chagall après la *Bible*, notamment à l'impact de cet ouvrage sur les autres livres bibliques illustrés ainsi que

sur les vitraux et les grands tableaux à sujet biblique.

Cette étude nous a permis de tirer un certain nombre de réflexions intéressantes sur le sujet. Premièrement, nous pouvons constater que tout au long de son parcours Chagall était constamment en mouvement entre son monde d'origine juive et le monde étranger, et que l'alternance de ces différents mondes fit naître chez lui une sorte de dualité culturelle. D'après notre observation, il est possible de voir la première phase de la vie de l'artiste comme une succession de va-et-vient entre son univers d'origine et le monde extérieur : Chagall sort du monde juif où il grandit (Vitebsk), il expérimente d'autres réalités (Saint-Pétersbourg, Paris), puis il rentre dans sa ville natale où il reste bon gré mal gré (Vitebsk), enfin, il repart définitivement pour l'ouest (Paris via Berlin), et retourne à ses origines ancestrales (Israël). Considérer la première phase de sa vie comme une alternance de ces deux mondes nous a permis de dégager un critère intéressant, surtout en ce qui concerne l'analyse de ses œuvres. Nous avons vu comment Chagall s'exprimait vis-à-vis de ces deux mondes : en tant que jeune artiste cosmopolite, il a réagi fort différemment au monde extérieur et à son monde intérieur. D'un côté, il s'est montré clairement comme étranger, en traitant les sujets religieux chrétiens comme des tentatives picturales expérimentales. D'un autre côté, concernant le monde juif, il en a dépeint fidèlement ses éléments sans détourner les sujets et leurs significations. Par rapport au contraste de cette prise de position selon la nature du monde qu'il aborde, dans la deuxième moitié de la vie artistique de Chagall, nous avons pu observer que la question de la dualité entre le monde intérieur et le monde extérieur se fond chez lui, et elle évolue vers l'unité. En effet, après l'exil aux États-Unis, l'artiste s'installe définitivement en France, en choisissant de devenir citoyen français. Sa vie ainsi stabilisée, Chagall ne subit plus le va-et-vient entre son monde d'origine et le monde des autres, et la dualité de ces deux mondes cesse également. De même, dans sa création religieuse, la dualité entre le monde juif et le monde occidental n'est plus l'enjeu majeur. Chagall, appartenant désormais aussi à ce dernier, s'approprie cet « autre monde » dont il n'est pas issu. Durant la dernière partie de sa vie artistique, l'adaptation à cet autre monde devient problématique.

Deuxièmement, nous pouvons affirmer que l'identité complexe de Chagall, liée à la dualité de son monde d'origine et du monde extérieur vécus alternativement par l'artiste, agit également comme une dynamique fondamentale de sa *Bible*. Dans ces illustrations, la dualité culturelle, issue de l'alternance de différents mondes et cultures que l'artiste connut, peut être entendue plus précisément comme une coexistence de l'élément juif et des autres éléments issus des cultures occidentales. Ces éléments, juifs et occidentaux, se croisent, se heurtent et s'harmonisent par une singularité de l'artiste

pour y créer un dynamisme particulier. Il est d'ailleurs intéressant de noter que, dans ces illustrations, le monde intérieur est principalement lié au contenu, tandis que le monde extérieur aux apparences. Cela signifie que le judaïsme donne une règle à ces illustrations et les autres cultures y prêtent leurs iconographies. La sélection et l'ordre des livres illustrés selon le canon hébraïque de la Bible, l'absence d'image de Dieu, la présence importante des symboles juifs, l'insistance sur l'alliance entre Dieu et son peuple sont autant d'exemples démontrant que le judaïsme est le fondement de ces illustrations. Les autres cultures y laissent leurs traces comme éventuels modèles dans diverses représentations que nous avons relevées dans cette étude. Le croisement des éléments du judaïsme et des cultures occidentales est à l'origine des expressions singulières de l'artiste telles que l'ange à l'image de Dieu le Père du christianisme ou l'ange portant le *tephillin*. Cependant, l'ensemble de ces illustrations dépasse la simple combinaison des éléments issus de différentes cultures, car il prend corps à partir d'un langage de l'image propre à l'artiste et de sa vision personnelle de la Bible. En tant qu'illustrateur, Chagall dispose librement de l'espace et du temps dans son image, indépendamment de la logique et de la perspective classique. De plus, contrairement aux tendances de l'époque précédente qui présentaient avec emphase les grands événements de l'Ancien Testament ou voulaient reconstituer les apparences du monde biblique, Chagall raconte des histoires humaines à travers sa *Bible* en soulignant l'importance de l'homme et sa relation avec Dieu.

Troisièmement, nous pouvons confirmer que cette *Bible* a joué un rôle déterminant dans l'évolution de l'art de Chagall. Avant tout, les compositions de la *Bible* servent pour les œuvres postérieures comme modèle iconographique permanent. Parmi de nombreuses créations successives, *The Story of the Exodus* (24 illustrations en lithographie sur le livre d'Exode), le *Message Biblique* (12 grands tableaux à thème biblique) puisent la plupart de leurs compositions dans la *Bible*. Celle-ci prête également ses compositions à un grand nombre d'œuvres de supports variés tels que gouache, céramique, vitraux, tapisserie, etc. Mais, l'importance de la *Bible* s'avère indéniable surtout du fait que le sujet biblique devient désormais le thème principal dans la création chagallienne. De nombreuses commandes destinées à des églises sont ensuite confiées à cet artiste de la *Bible*, notamment les vitraux pour la Cathédrale de Metz et celle de Reims. Chagall continue aussi à illustrer la Bible, publiée en trois ouvrages distincts (*Dessins pour la Bible*, *The Story of the Exodus*, *Psaumes de David*). Or, à mesure que ses œuvres religieuses prennent de l'ampleur, l'artiste s'efforce de les doter d'un message et d'un caractère plus universels. Les évocations au judaïsme diminuent, tandis que les caractères chrétiens augmentent. Il souligne aussi plusieurs parallèles

entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Par conséquent, la dualité culturelle n'est plus caractéristique dans la création religieuse de Chagall. Celle-ci évolue vers une unité et une synthèse. Cette idée de l'union est représentée fréquemment par l'artiste comme un grand rassemblement de ses motifs picturaux regroupant les personnages de l'Ancien Testament, le Christ, les anges, les amoureux, les animaux, et même le peintre. Il construit ainsi une synthèse artistique personnelle sous la forme d'un univers idéal où il n'y a pas de ruptures mais l'union, non seulement de l'Ancien et du Nouveau Testament, mais encore du monde religieux et du monde séculier, voire même des êtres humains et des animaux.

Pour conclure, nous devons souligner la valeur de la *Bible* illustrée par Marc Chagall. D'une part, elle témoigne, en elle-même, de la complexité et de la profondeur de Chagall illustrateur. Il nous présente une Bible dans laquelle le passé et le présent, l'Orient et l'Occident, le réel et l'imaginaire sont présents à travers une histoire de l'humanité. D'autre part, elle a eu un profond retentissement chez Chagall, en exerçant l'influence non seulement sur d'autres œuvres de l'artiste, mais encore sur l'ensemble de sa création. De la Bible, de son message, Chagall a construit sa philosophie personnelle, traduite en des œuvres d'une grande envergure, qui ont, finalement, donné à l'artiste un renom incontestable.

# SAUVETERRE-DE-BÉARN, DU XI<sup>e</sup> AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE DÉVELOPPEMENT URBAIN ET IDENTITÉ ARCHITECTURALE D'UNE VILLE-FRONTIÈRE

Position de thèse

thèse soutenue le 22/11/2008 par Cécile DUFAU

L'inventaire des vestiges médiévaux de Sauveterre, ville placée sur la frontière nord-ouest du Béarn, a abouti, dans un premier temps, à la constitution d'un catalogue raisonné des monuments urbains conservés. Le dépouillement de modestes archives a néanmoins facilité l'appréhension de la fonction des bâtiments comme de leur insertion dans le tissu urbain. Pourtant, une étude économique de la construction n'a pas paru envisageable. La lecture des sources a également permis de mettre en valeur le rapport entretenu par la ville avec les autorités béarnaises. Le *corpus* regroupe ainsi les différents pôles qui organisaient le tissu urbain, matérialisés par un monument public autour duquel les espaces de circulation, le parcellaire et l'habitat se sont développés naturellement. L'analyse architecturale comme l'étude de la topographie urbaine ont conduit, dans un deuxième temps, à l'établissement du phasage et des caractéristiques formelles de l'évolution de la ville ; le développement de la ville s'inscrit entre le XI<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, depuis l'émergence du bourg du pont, dont le développement est lancé par le pèlerinage transfrontalier vers Compostelle, jusqu'au déclin de la ville, causé par les ravages des guerres de Religion. La confrontation des différentes disciplines et de leurs méthodes de travail respectives, histoire, histoire de l'art, topographie et archéologie, fonde une analyse globale de la ville de Sauveterre au Moyen Âge, au travers de ses composantes humaines et physiques, à replacer dans le contexte du développement urbain médiéval dans le Sud-Ouest de la France et le Nord de l'Espagne.

La configuration naturelle du site de Sauveterre est celle d'un éperon dominant le gave. Le tissu urbain est marqué par le franchissement du gave, engendrant la construction d'un pont et l'émergence d'un premier bourg, sous le contrôle et la protection d'un *castrum* perché au-dessus du gave et relié au pont par une rue. L'étymologie de *Salvatierra*, de laquelle sont nés le terme et l'identification d'une sauveté, village né sous patronage ecclésiastique, paraît en contradiction avec l'existence d'un bourg castral lisible dans le parcellaire. Il est possible que sur cette frontière du Béarn, disputée à l'évêché de Dax, l'évêché d'Oloron se soit associé au vicomte de Béarn et à l'un de ses sujets, seigneur de Sauveterre, pour mieux affirmer cette frontière contestée. Ce bourg du pont héberge un hôpital, installation dédiée au secours matériel et spirituel du voyageur, dont la chapelle est peut-être, avec une hypothétique chapelle castrale, le premier établissement de culte chrétien dans la ville. Ces chapelles ont disparu et sont uniquement connues par les textes.

L'essor démographique et économique de Sauveterre génère une expansion du parcellaire, concentré autour de la rue préexistante et occupant la terrasse au-delà du château. Cette expansion aboutit à la création d'un bourg aux portes du village antérieur, centré autour d'un nouveau lieu de culte, l'église Saint-André devant laquelle la rue s'ouvre pour créer une large place à destination publique, et certainement économique, liée à la tenue de foires et de marchés ; la datation stylistique de l'église, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, permet de mieux situer cette période de prospérité sauveterrienne. La vitalité économique des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles est à l'origine d'une remise à neuf des monuments publics, entre autres le pont et l'église, reconstruits et fortifiés à ces périodes. Un *bourguet* naît de l'arrivée d'une communauté carme à Sauveterre, à la suite d'une volonté fébusienne, toujours dans le prolongement direct de la ville antérieure. Ce nouveau quartier témoigne des possibilités économiques de la ville, en l'occurrence l'accueil d'une communauté mendicante et de

populations nouvelles sur des terrains supposés vierges et hors les murs. Le caractère aéré du parcellaire de cette extension laisse supposer une démographie alors en cours de ralentissement. Il s'agit de la dernière phase de croissance de la ville.

La mise en défense de Sauveterre est rythmée par les différentes étapes d'expansion de la ville : il semble que la limite de clôture des parcelles ait été continuellement fortifiée par les occupants, alors que les portes monumentales de la ville restaient à la charge du vicomte. L'architecture et la topographie urbaines confirment que la défense des murs et de ses occupants font l'objet de directives de la communauté urbaine, réglementant la construction et l'entretien de toute fortification publique ou privée. Ces directives sont complétées par des mesures constructives de bon sens adoptées sur les maisons comme sur les monuments publics. Elles impliquent tous les *vesiis*, jurats, gardes, particuliers jusqu'au vicomte. Les habitants du bailliage sont associés par les autorités aux droits et devoirs qu'implique la zone de refuge constituée. Les fortifications de Sauveterre restent plutôt sommaires dans leur plan comme dans leurs maçonneries et techniques de défense. Leur exécution, imputable à Gaston VII Moncade, est sûrement le fruit d'un travail local. La reconstruction du château sous l'impulsion de Gaston Fébus semble être sa seule intervention en matière de construction défensive dans la ville.

Les vestiges de structures d'habitat privé sont nombreux ; le bâti est relégué au fond de la parcelle, ménageant ainsi un espace de cour ou jardin reliant la maison à la rue. Cette conservation exceptionnelle a permis la définition d'une typologie de maison urbaine relativement homogène, fondée sur la juxtaposition, dans une même maison, des activités professionnelles et domestiques. La régularité des lots, des techniques de construction et des équipements domestiques indique une répartition relativement égalitaire, soumise à l'impératif de la protection défensive commune. Cette régularité souffre quelques exceptions, occasionnées par les structures de production ou le statut social de l'occupant, qui peuvent bouleverser le programme architectural régulier, notamment dans l'exécution des façades. Si un regroupement des élites urbaines autour des monuments publics est illustré par leurs demeures, il n'est pas possible de distinguer la possible spécialisation de quartiers dans les activités artisanales ou commerciales, en l'absence de documentation textuelle ou archéologique complémentaire.

Ces données définissent une ville qui, dès ses origines, bénéficie d'une protection politique et d'encouragements économiques liés à sa position sur une marge stratégique du Béarn. L'identité architecturale de Sauveterre est définie par ses monuments publics imposants, pont, château, église, tour Monréal, et par une fortification omniprésente, mise en valeur par la topographie naturelle. Les autorités vicomtale et ecclésiastique fournissent les moyens de la mise en œuvre de tels chantiers, l'attraction exercée par une ville de résidence vicomtale permettant le regroupement d'élites urbaines relayant les pouvoirs centralisés dans les capitales béarnaises successives. L'ampleur de cette ville reste limitée et secondaire dans ses caractéristiques spatiales, temporelles et démographiques, et ce malgré l'implication notable des vicomtes de Béarn, notamment Gaston VII Moncade et Gaston Fébus. Ce type de ville apparaît alors comme le relais de véritables grandes villes centralisatrices, sièges de pouvoirs supérieurs, plus éloignées.

Un tel phénomène caractérise les petites villes de la portion occidentale des Pyrénées ou des villes-frontières du Sud-Ouest de la France et du Nord de l'Espagne. D'une part, la nécessité d'établir des relais politiques et économiques dans une zone géographique difficile favorise l'émergence de regroupements de population autour des franchissements de cols ou de rivières, *a fortiori* quand ces sites sont couplés à des avantages naturels (terroir, ressources en eau, climat...). D'autre part, la frontière doit protéger le territoire qu'elle circonscrit et les autorités qui l'encadrent. La ville-frontière est alors un point fort de la structuration du

territoire, qu'elle défend par la matérialisation visuelle de la puissance de l'autorité, ses fortifications, mais également par des manifestations architecturales de sa prospérité, encouragée par les faveurs et la protection des pouvoirs publics. Le lancement de grands chantiers frontaliers en Béarn en est sûrement l'expression la plus claire. Il convient de souligner la disproportion existant entre les manifestations architecturales ambitieuses des pouvoirs publics et la modestie de l'architecture civile urbaine.

L'étude d'archéologie urbaine menée à Sauveterre détaille le processus de formation et d'essor d'une ville-frontière béarnaise du piémont pyrénéen. En l'absence d'archives supplémentaires, seules des opérations de sondage ou de fouille, notamment à l'intérieur du *castrum*, pourraient fournir des arguments susceptibles de mieux définir la naissance du *castrum* comme ses modalités d'occupation. Des sondages à proximité des modules d'habitat recensés ou dans le bourg des Carmes permettraient sûrement une approche plus pragmatique de la vie quotidienne à Sauveterre et de l'appropriation domestique de la parcelle et de la maison.

La connaissance approfondie de la morphogénèse de Sauveterre au Moyen Âge met en relief des facteurs de peuplement fortement liés aux autorités dont dépendent les populations. Il convient de mettre en avant le caractère régional du développement architectural qui illustre l'utilisation maximale de ressources locales, qu'il s'agisse des monuments publics, église ou château, ou de l'architecture civile. Sauveterre est une petite ville, à l'image des villes béarnaises et pyrénéennes, et observe en cela une permanence des formes sculptées anciennes et une certaine passivité dans les innovations architecturales, faits qui mériteraient un inventaire et un examen détaillés à l'échelle pyrénéenne.

Il a été souligné que l'analyse des villes du Sud-Ouest de la France bénéficie de nombreuses synthèses de qualité en architecture civile, militaire ou religieuse, comme de ponctuelles études de topographie historique. La topographie des villes-rue placées sur le chemin de Compostelle est également bien définie, notamment en Navarre et Aragon.

Le cadre historique de cette région fait déjà l'objet d'une réflexion sur la frontière et les villes de la Reconquête, ainsi que sur leurs sociétés, économie et espaces publics. En outre, les monographies architecturales récentes, portant sur les places-fortes militaires, musulmanes ou chrétiennes, des édifices religieux chrétiens et des composantes du tissu urbain, abondent. Elles pourraient servir de base comparative performante à de futures recherches en archéologie du bâti civil, extrêmement bien conservé dans le piémont aragonais et mieux documenté historiquement. Ces recherches porteraient alors sur l'architecture des villes aragonaises chrétiennes de la Reconquête, dont les formes architecturales sont proches de celles des villes béarnaises.

L'enjeu en serait une perception affinée de l'architecture civile du piémont pyrénéen, au travers de l'étude de ses caractéristiques techniques, sociales, politiques et religieuses. L'observation du parcellaire et de la composition du tissu urbain, en tenant compte de la distribution des monuments publics et de l'habitat privé, fournirait des ressources complémentaires à mettre au compte de l'étude des villes du piémont pyrénéen.

26 novembre 2008