

**UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE VI**

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

DISCIPLINE : HISTOIRE DE L'ART

présentée et soutenue publiquement par

Marie-Hélène BREUIL

le 17 janvier 2009

*L'œuvre de Claude Rutault
définitions/méthodes : peinture, écriture, sociabilité*

Directeur de thèse : M. Serge Lemoine

JURY

Mme Anne Mœglin-Delcroix

M. Christian Bernard

M. Thierry Dufrêne

M. Serge Lemoine

Position de thèse

L'œuvre de Claude Rutault (né en 1941) s'est développée depuis 1973 à partir de l'écriture d'énoncés programmatiques qu'il a appelés « définitions/méthodes », puis « d/m » et plus récemment « dm ». Cette thèse propose une étude du principe même des définitions/méthodes, de leurs implications formelles, théoriques, sociales, et de leurs conditions de production au début des années 1970 ainsi que ces dernières années.

À partir du postulat d'origine : « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée », Claude Rutault a produit un grand nombre d'écrits qui tendent à affirmer la spécificité de la peinture au travers d'analyses de sa matérialité et de son histoire. Aux définitions/méthodes, il faut ajouter tout un ensemble de textes qui en explicitent le fonctionnement, mais aussi des notes de travail, des carnets et autres cahiers. Parmi ceux de ces quinze dernières années, publiés ou non, se trouvent aussi des textes qui dépassent dans leur forme comme dans leur fond le commentaire des définitions/méthodes. Mes recherches s'appuient en grande partie sur ses écrits : l'ensemble de ses publications, les notes de travail et carnets des années 1970 ainsi que quelques manuscrits récents et inédits qu'il a bien voulu mettre à ma disposition. Elles s'appuient aussi sur l'analyse des réalisations récentes et des expositions présentées de 2005 à 2007.

Pour avoir travaillé sur l'édition intégrale des définitions/méthodes parue en 2000, *définitions/méthodes le livre*, ce qui m'a permis d'en prendre connaissance, il me semblait juste de mettre en avant dans cette étude l'humour et l'ironie à l'œuvre dans les écrits de Claude Rutault. Mais je voulais aussi en comprendre mieux l'intention tout en m'interrogeant sur les origines, ou du moins le commencement de ce travail. Considérant son rapport particulier au temps – les réalisations à partir d'une même définition/méthode donnant lieu à autant d'actualisations différentes toujours susceptibles d'être refaites – j'ai donc articulé cette étude autour de deux hypothèses : la possibilité d'une peinture écrite et le caractère éminemment politique de cet œuvre qui redéfinit le travail et le statut de l'artiste, du collectionneur et de l'institution.

La thèse est divisée en trois parties précédées d'un prologue : peinture, écriture, sociabilité, comme indiqué par le sous-titre.

En faisant commencer cette étude au moment où, en 1973, Claude Rutault peint une petite toile carrée du même gris que le mur de la cuisine sur lequel elle est accrochée, ainsi qu'avec le récit de cette anecdote fondatrice, j'ai très vite été confrontée à la « découverte » de peintures antérieures à cette date, que Claude Rutault lui-même documente et intègre dans la réalisation de définitions/méthodes depuis quelques années en les repeignant. Ce sont ces allers et retours dans le temps qui m'ont incité à préférer à l'étude chronologique une étude elle-même composée d'allers et retours entre la période des années 1970 et ces dernières années. Dans le premier chapitre, j'ai donc étudié le contexte d'apparition de cette première toile de la même couleur que le mur, en posant l'éventualité de deux origines possibles et non uniques, l'une appartenant à l'actualité culturelle et politique de l'époque, l'autre résultant d'une étude des peintures et des écrits sur la série des *Marelles* à laquelle Claude Rutault est occupé de 1972 à 1974 et que la petite toile peinte de la même couleur que le mur influence en retour. J'ai notamment travaillé sur un manuscrit inédit d'une centaine de pages, écrit entre 1972 et 1974, que j'ai intitulé par commodité *La première marelle...*, et dont je propose en annexe une transcription en une version « actualisée ». Les questions sur le monochrome, la couleur, la peinture en bâtiment, la spécificité de la peinture, sur les œuvres de Malevitch, Rodtchenko ou Reinhardt sont introduites dans ce chapitre.

Le chapitre 2 est une présentation rapide du corpus des 297 textes de définitions/méthodes, numérotés de 1 à 274. Au travers de cette présentation des « thèmes » : formes, formats, composition au mur, prise en charge, fonctionnement, collection, c'est l'insistance sur l'écriture et la réécriture de ces textes, qui ne sont pas figés dans un énoncé définitif, qui s'impose. Il s'agissait aussi d'analyser le premier corpus paru en 1981 comme un ensemble construit, un livre, et non une suite de propositions. À cette présentation des propositions répondent les chapitres 3 et 6 qui l'un et l'autre sont une approche historique des premiers développements du travail dans les années 1970.

Claude Rutault est peintre, et c'est sous l'intitulé de « peintures » que sont présentées les premières toiles de la même couleur que le mur, dans un contexte français largement marqué par l'art conceptuel et Support/Surface. J'ai voulu documenter ces premières présentations et, au travers d'une recherche de leurs couleurs et de leurs formes, voir aussi comment l'œuvre s'inscrivait dans le circuit des galeries européennes. En croisant les archives de l'artiste et celles de la galerie Paul Maenz, conservées au Getty Research Institute à Los Angeles, il est apparu que les expositions de la galerie Liliane et Michel Durand-Dessert à Paris et de la galerie Paul Maenz à Cologne se répondaient et contribuaient à la réception de ce travail. La

supposée indifférence à la couleur affichée par Claude Rutault est aussi un élément de la critique du tableau monochrome et de l'autonomie de l'œuvre. Il est intéressant de voir que c'est la réflexion sur le non-peint qui articule cette critique en une proposition radicale. Associée à la critique de l'exposition, et notamment de l'exposition en galerie, elle contribue à la remise en question de l'idée de rétrospective de l'œuvre à partir de laquelle le travail de l'artiste se développe dans les années 1980 tout en mettant en place les bases de la proposition *repeindre*.

Pour l'étude des d/m 1 bis, *tableau à l'unité*, et 208 bis, *repeindre*, écrites respectivement en 1996 et 1995, j'ai introduit le terme de « repeinture » qui m'a semblé correspondre assez justement à cette idée d'un effacement par recouvrement, soit des œuvres de l'artiste antérieures à 1973, soit de tableaux d'autres artistes. L'exposition (*p*)*réparation*, qui a eu lieu au Mamco à Genève en 2006, m'a permis de mieux saisir la radicalité de ces définitions/méthodes et leur effet de « rétroviseur » en revenant sur l'emploi de la couleur grise que j'avais déjà notée dans l'étude sur les *Marelles*. Mais aussi, et surtout, *repeindre* m'est alors apparue comme une proposition allant à l'encontre de l'écriture de l'histoire de l'art, des usages patrimoniaux et de la restauration des œuvres. Elle affirme le droit moral de l'artiste sur son œuvre, ainsi que le paradoxe de cet œuvre : attaché à la tradition et à la définition de la peinture établies par les Beaux-Arts – toile tendue sur châssis, accrochée au mur, format standard... – mais n'appartenant à aucun genre, sans authenticité, à actualiser et à réactualiser, perturbant par décalage les règles de la production, de la collection et de l'exposition.

Même si *repeindre* s'inscrit contre l'écriture de l'histoire de tout l'œuvre peint de Claude Rutault (ou du moins entend l'orienter), cette proposition nous entraîne vers l'étude des maîtres anciens et modernes. Le chapitre 5, « Promenades dans la peinture », est une étude des d/m 248, *d'après les maîtres*, 252, *la peinture mise à plat*, et 264, *promenades*, sur lesquelles l'artiste a également travaillé ces dix dernières années et qui ont été actualisées lors de l'exposition *la peinture fait des vagues* en 2007. Me promenant dans ces œuvres et réfléchissant à ce que Claude Rutault appelle « les postures de la peinture », j'ai repéré une iconographie, voire une iconologie, qui glisse de la figure du peintre à la figure de la peinture pour désigner *in fine* une allégorie dans cette posture de la peinture mise à plat expérimentée par l'artiste. Cette promenade dans la peinture avec la peinture, à laquelle il nous convie, n'est pas sans rapport avec les promenades d'André Cadere, artiste qu'il a croisé en 1973, de même que « peinture sans fin » et « fin de l'objet fini » affirment l'intention de continuer la peinture

sans le recours à l'image, avec des moyens de production simples, et tout en maintenant une certaine indépendance par rapport aux institutions.

Je voudrais que, de cette première partie, on retienne aussi le goût de Claude Rutault pour la peinture, sa volonté de continuer la peinture à partir de l'écriture, et cette façon très particulière d'élaborer des œuvres en jouant sur les mots et les expressions appliquées à la peinture.

L'énoncé de départ à partir duquel s'énoncent toutes les définitions/méthodes, « une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée », se veut à la fois le plus général et le plus spécifique et va valoir comme principe de base du travail. Revenant sur son écriture, il me semblait pertinent de le situer dans ce contexte réflexif qui est celui des écrits sur l'art d'Ad Reinhardt, ainsi que celui de la méthode d'Edgar Morin. À ce point, il était nécessaire de revenir sur la question de l'art conceptuel et de distinguer les formes du langage et la mise en forme du langage opérée par des artistes tels que Lawrence Weiner de la possibilité d'une peinture qui serait d'abord écrite comme l'indique Claude Rutault.

L'étude des carnets et notes de travail de l'artiste, conservés dans son atelier/réserve, a confirmé que le terme « définition/méthode » n'apparaissait pas avant 1978, comme le laissait supposer les publications antérieures. J'en ai cherché les premières occurrences, ce qui m'a permis de suivre la façon dont les propositions s'étaient élaborées. La définition/méthode, dans sa forme écrite et son fonctionnement, c'est-à-dire ses modalités de réalisation, devient alors le principe majeur de l'œuvre, autour duquel se met en place un dispositif propre qui permet le dépassement du principe de départ. Dans ses écrits, Claude Rutault insiste sur le fait que l'écriture fait partie de son activité créatrice, et que cette activité comporte une pratique théorique. La définition/méthode n'est pas pour autant un texte théorique, mais plutôt le résultat d'une réflexion engagée sur la peinture, l'image et le statut de l'œuvre, en fonction de son histoire et de la volonté de situer l'œuvre toujours dans le présent.

Les publications de Claude Rutault ont d'abord pour fonction de diffuser son travail, mais elles révèlent aussi un souci de la forme et une volonté de détournement de l'image et de la fonction du livre. Précédemment, étudiant les figures du peintre et de la peinture, j'avais remarqué qu'il se représentait dans la posture de l'écrivain ou du lecteur, à son bureau, devant sa machine à écrire et face à une fenêtre, entouré de livres. Si la toile peinte de la même couleur que le mur ne supporte pas d'images, il n'empêche que, dans ses publications, Claude Rutault use de tout un ensemble d'images qui une fois de plus composent une iconographie

du travail, du travail d'auteur, et qui sont aussi des guides de lecture, comme peut l'être le marque-page.

Les publications les plus récentes sont des textes plus « écrits », plus riches et plus fluides, moins analytiques, moins axés sur la mise en place et le commentaire du travail de peinture. Nous y trouvons, comme dans les définitions/méthodes, des évocations, des références, des révérences, des reprises aux maîtres et aux genres, ici de la littérature et de la pensée contemporaine. Sans entrer dans une analyse littéraire de ces textes, j'ai essayé de mettre en avant certaines de leurs caractéristiques. L'écriture morcelée, les bouts de textes composés, la possibilité de conter et raconter, la tentation de la fiction, l'essai d'écriture d'un polar artistique dans les années 1980, la volonté de décrire, la réflexion sur la biographie m'ont rappelé cette « version romancée » des définitions/méthodes, annoncée « à paraître » il y a quelques années par Claude Rutault. Même s'il a déclaré ne plus écrire de définitions/méthodes lors de la sortie de l'édition intégrale en 2000, les textes récents, comme *n° I bis le même vers le gris*, paru en 2003, sont aussi des textes à partir desquels la peinture a lieu, pour exemple cette *promenade dans la salle des marronniers la nuit* réalisée dans le parc du château de Versailles en 2007.

La troisième partie, intitulée « sociabilité », concerne le passage de l'écriture à la peinture et envisage la définition/méthode comme une proposition critique. Peut-on considérer que la peinture d'une petite toile carrée du même gris que le mur sur lequel elle est accrochée, en 1973, et l'écriture de la d/m 1, *toile à l'unité*, qui s'en suivra seraient en adéquation avec une position politique et réflexive ? Le corpus des définitions/méthodes et les textes en expliquant le fonctionnement insistent sur le décalage opéré quant à la production de l'œuvre, de l'atelier au mur d'exposition et de l'artiste au collectionneur. Le réseau de distribution des galeries d'art est court-circuité. Au début des années 1980, Claude Rutault cherche une alternative à l'exposition institutionnelle et aux présentations dans les galeries ; il insiste alors sur la prise en charge : les choix et le travail de réalisation de l'œuvre menés par l'acquéreur ou le commissaire d'exposition. Les affiches dites *TRAVAUX PUBLICS*, qu'il publie alors, sont une information sur les actualisations visibles dans et en dehors du circuit artistique. Elles insistent aussi sur l'idée même du travail par la « publicité » faite à ces travaux en cours dont la familiarité avec la peinture en bâtiment se doit encore d'être soulignée. Les interventions récentes de l'artiste dans l'espace public, menées à partir de *TRANSIT*, œuvre et stock de matériaux à peindre et repeindre, me semblent être dans la continuité de ces « travaux publics ». Mais aussi, parce qu'elles sont l'occasion de questionner à nouveau le rapport de

l'œuvre à l'image, elles questionnent de façon tout aussi pertinente le statut de la production de l'œuvre d'art.

J'ai trouvé les premières formulations de ce questionnement sur le mode et les moyens de production dans des textes écrits par Claude Rutault en 1972. L'étude du contexte culturel et social de cette période permet de mieux comprendre des positions prises entre engagement artistique et engagement politique. Malgré la confusion idéologique de ces discours, il me semble que la définition/méthode est une réponse à ce questionnement : le mode de production est modifié, les moyens sont contrôlés selon un principe d'économie qui permet de produire sans reproduire et sans ajouter de produits de consommation. L'invention du « preneur en charge » contribue à cette reconsidération de l'œuvre. Au travers des expositions à l'ARC en 1983, au Centre Georges Pompidou en 1992 et au Mac/Val en 2006 j'ai tenté de voir comment la notion de prise en charge s'était développée et affirmée dans le temps. Les possibles interprétations de la proposition à réaliser qu'est la définition/méthode m'ont incité à revenir sur l'idée de « réplique », titre de la définition/méthode évoquant les trois tableaux monochromes peints par Rodtchenko, pour nommer ces « originaux multiples » réalisés à partir d'une même proposition. Cette dernière partie se termine par l'étude du descriptif, ce contrat signé par l'artiste et le preneur en charge qui atteste de l'actualisation, c'est-à-dire de la réalisation, du fonctionnement social de l'œuvre, ainsi que de sa qualité d'objet non fini.

À l'issue de cette thèse, plusieurs axes de recherches restent à étudier : les développements sur la sculpture, la photographie, le rapport à l'architecture, les récentes commandes publiques réalisées ou en cours de réalisation. Mais il m'est aussi apparu que, à la lecture des écrits et au regard des actualisations, une iconographie s'imposait : un tissage d'images et de mots, de mots faisant images, mêlant culture érudite et populaire. C'est sur ce point que j'envisage de continuer mes recherches.

Pour conclure, il est certain que le manque d'une étude d'ensemble de l'œuvre de cet artiste empêchait d'en avoir une bonne compréhension. Consciente du fait que son travail se prête assez peu à l'écriture de ce genre de la littérature sur l'art qu'est la monographie, j'ai choisi d'insister sur la mise en place de l'œuvre en tant que dispositif non figé dans le temps au détriment d'une chronologie qui, je crois, en réduirait la lecture à un jeu de formes, de couleurs et de matériaux. Je voulais insister sur le sens de l'œuvre, sa capacité persistante à questionner, parce que je pense que, effectivement, l'art peut changer notre regard sur le monde.

**UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE
ECOLE DOCTORALE VI : HISTOIRE DE L'ART ET ARCHEOLOGIE**

THESE

**pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV-SORBONNE,
en HISTOIRE DE L'ART,**

présentée et soutenue publiquement le 20 février 2008 par

Nathalie MICHEL-SZELECHOWSKA

**COROT, PEINTRE DE PAYSAGES A VILLE-D'AVRAY :
point de vue topographique sur la peinture de Corot**

**sous la direction de
Bruno FOUCART, Professeur émérite, et de Barthélémy JOBERT, Professeur**

Deux tomes (synthèse analytique et annexes ; catalogue illustré et CD-Rom)

Jury :

Monsieur Éric DARRAGON
Monsieur Bruno FOUCART
Monsieur Barthélémy JOBERT
Madame Geneviève LACAMBRE
Madame Christine PELTRE
Monsieur Vincent POMARÈDE

Position de thèse

Contemporain de Théodore Caruelle d'Aligny, Théodore Rousseau ou John Constable, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) est reconnu pour avoir su concilier la transcription immédiate de la nature et le respect des maîtres anciens ; l'histoire de l'art du paysage au XIX^e siècle, à ce titre, lui accorde aujourd'hui une place capitale. Il bénéficia en effet d'un engouement croissant, intrinsèquement lié au développement du paysage tout au long du siècle, dont il fut à la fois le produit et l'acteur. Né avec la création, en 1816, du prix de Rome de paysage historique, son art, pourtant parfaitement instruit de cette méthode créatrice, sut s'affranchir « des scrupules plus intellectuels et réfléchis » d'un style néo-classique, disait pudiquement René Huyghe, bientôt synonyme d'académisme pour maints témoins de l'évolution artistique française. Aussi Corot fut-il secrètement imprégné d'un art sans doute plus romantique qui, parallèlement, se forgeait en Europe.

Si Corot jouit d'une place centrale dans l'art du paysage au XIX^e siècle, sa peinture suscite toujours maintes interrogations. Nous assistons aujourd'hui à l'augmentation de son corpus par l'ajout régulier d'œuvres issues du marché de l'art : les deux volumes consacrés à la peinture rédigés par Alfred Robaut et Étienne Moreau-Nélaton, publiés en 1905¹, sont en effet désormais complétés par cinq suppléments – un sixième étant en cours d'élaboration. Rétrospectives et monographies se succèdent au cours du XX^e siècle ; articles et analyses viennent toujours grossir une bibliographie pourtant déjà conséquente. Or, cette thèse s'inscrit dans la mutation de notre perception de l'art et de nos méthodes d'investigation en histoire de l'art. Elle hérite surtout de travaux menés dans les années 1980-1990, essentiellement axés sur l'étude topographique. Les premiers furent ceux d'Hélène Toussaint qui se reporta systématiquement aux archives locales des emplacements dépeints par Corot pour y quérir l'indice susceptible de localiser et dater ses œuvres (l'exposition *Hommage à Corot*, à l'Orangerie des Tuileries et à l'Académie de France à Rome en 1975 et 1976, divulgua le résultat de son enquête). Puis Peter Galassi, dans le cadre d'une thèse commencée en 1979 et éditée en 1991, fit une étude plus historique que topographique des peintures et dessins de Corot exécutés lors de son premier séjour en Italie entre 1825 et 1828 : il chercha surtout à travers ce corpus restreint, à remettre l'art de Corot dans son contexte artistique en insistant

¹ Alfred Robaut, *L'Œuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*, précédé de *l'Histoire de Corot et de ses œuvres* par Étienne MOREAU-NÉLATON, orné de dessins et croquis originaux du maître, 4 vol., tables et additions, Paris, H. Floury, 1905 ; réimp. Paris, Léonce Laget, 1965. Ce catalogue n'a fait l'objet que d'une réimpression en fac-similé en 1965.

sur sa formation néo-classique. Enfin notre thèse s'est surtout imprégnée du travail de Rodolphe Walter, publié dans son *Corot à Mantes* en 1997 : la méthode purement topographique appliquée à chaque peinture donna lieu à des conclusions fortes, tant sur l'iconographie que sur l'historiographie des œuvres ; c'est celle que nous avons adoptée pour notre présente étude.

Cette thèse se présente en trois parties principales : d'une part, le cadre historique dans lequel prend place le corpus de Ville-d'Avray ; d'autre part, l'interprétation stylistique des peintures et dessins qui en furent réalisés ; enfin, l'audience de l'œuvre de Ville-d'Avray aux XIX^e et XX^e siècles.

La partie heuristique qui ouvre cette recherche se propose donc de reconstituer, dans un premier temps, l'histoire de Ville-d'Avray et les caractéristiques géographiques du site et de la région, dominée par la présence des châteaux et domaines de Versailles et de Saint-Cloud, dont l'établissement aura des répercussions importantes sur l'aménagement du territoire de Ville-d'Avray au cours du XIX^e siècle. Cette localité, sise à l'ouest de la capitale, commençait alors à attirer une bourgeoisie parisienne en plein essor, milieu social de Camille Corot. Cet entourage familial conditionna considérablement son art : tandis que l'aisance de ses parents, marchands de modes, lui procura une appréciable autonomie financière tout au long de sa vie – favorable à l'indépendance artistique –, l'attachement pour le site de Ville-d'Avray confère à ses paysages une dimension affective indéfectible.

Il était donc intéressant, dans un second temps, de s'arrêter sur les relations du peintre avec les membres de sa famille (en particulier le noyau central que constituent sa mère, sa sœur et son père) qui, appartenant à la classe aisée des notables de Ville-d'Avray, participèrent aux affaires communales et à la vie religieuse du village ; Corot bénéficia de cette notoriété. Les rapports entre l'art et la bourgeoisie transparaissent alors : son exemple montre comment, au sein d'une famille bourgeoise catholique, était toléré par amour filial un peintre – nous dirions aujourd'hui un « original » – attiré par le travail sur le motif en plein air (ou plutôt obligé par décence de travailler hors du foyer). Car Corot n'avait pas véritablement d'atelier à Ville-d'Avray (ou tout au moins des espaces réduits, plus utiles au rangement du matériel qu'à l'exercice de la peinture proprement dit), sinon celui de la nature.

Cet attrait pour le site explique le nombre d'œuvres issues de l'« atelier » de Ville-d'Avray. C'est pourquoi, dans un troisième temps, nous présentons le corpus étudié, objet du catalogue illustré (second volume), selon plusieurs aspects : typologique (la peinture – les huiles

sur toile et les ensembles décoratifs – et les dessins – sur feuilles libres ou dans des carnets de croquis) ; thématique (les œuvres religieuses, les portraits, les paysages naturels et rarement urbains) ; et quantitatif (219 peintures et 47 dessins – soit 86 % de paysages, 5,5 % de portraits et figures, 8,5 % de sujets religieux). Dès lors, se révèle la prédilection de Corot pour les étendues d'eau calmes et paisibles, la luminosité des atmosphères humides et brumeuses, les semi-clartés du jour naissant ou tombant. Les résultats de notre étude, œuvre par œuvre, devaient ensuite être comparés aux informations jamais révisées du catalogue raisonné de 1905, pour déduire non seulement le degré de fiabilité de cet ouvrage, mais aussi ses faiblesses, telles que les datations imprécises ou les localisations erronées (certaines œuvres ont été rejetées du corpus).

Dans la vie de Corot, Ville-d'Avray prend ainsi une place capitale, retraite intime et conviviale, parallèlement à la vie sociale qu'il mène à Paris, deux pôles tout proches l'un de l'autre et pourtant si éloignés affectivement. Cette vie duelle que va mener Corot, si stable, si organisée et rythmée, pourra être agrémentée d'escapades aux quatre coins de la France, auprès des nombreux amis qu'il y retrouve.

La seconde partie de cette thèse se consacrera à l'étude stylistique des peintures et dessins réalisés à Ville-d'Avray ou inspirés par cette localité, en commençant par les ascendances qui pesèrent sur l'art de Corot. Bien que les premières œuvres qui nous soient parvenues datent de 1822 et soient pour la plupart des paysages de Fontainebleau, Dieppe et Rouen, il nous est apparu, au fil de nos recherches, qu'il a débuté sa carrière par des études de plein air exécutées près de sa maison de campagne. Or, c'est là, à Ville-d'Avray, qu'il a probablement croisé ses premiers pédagogues, puisque la proximité de la manufacture royale de Sèvres, foyer artistique d'où sortirent de nombreux paysagistes, fut sans doute à l'origine de sa probable rencontre avec Jean-Baptiste Gabriel Langlacé ; de plus, son futur maître, Jean Victor Bertin, hantait lui aussi les lieux, dépeignant les bâtiments du cœur du village. La place de Ville-d'Avray reste donc fondamentale dans la formation que Corot va suivre à Paris, auprès de Achille Etna Michallon, puis de Bertin ; de surcroît, ce dernier étant un artisan de la création du prix de Rome de paysage historique, en 1816, que Michallon remportera l'année suivante, les racines de l'art de Corot puisent leurs ressources dans les théories du paysage néo-classique (Peter Galassi l'a souligné dans sa thèse) héritier de Pierre Henri de Valenciennes et de la tradition du paysage d'après nature qui s'internationalise en Italie (nous consacrons plusieurs chapitres à ces divers aspects). S'il ne se donne pas la peine d'entrer en loge pour gagner ce prix de Rome, Corot va néanmoins

implorer son père de lui financer un séjour de trois années dans la péninsule : ce voyage sera déterminant sur les pratiques et les méthodes qu'il adoptera, sur ses choix iconographiques et stylistiques. Ainsi Corot va-t-il conjuguer de nombreuses ascendances, tant anciennes que modernes, qui, d'ailleurs, ne paraîtront pas toujours au début de sa carrière, mais plutôt au gré de ses rencontres. De plus, soucieux de préserver une parfaite indépendance artistique – comme il avait pu conserver son autonomie financière, se garantissant de tout recours aux commandes ou aux mécènes –, Corot, par un travail constant, régulier et persévérant, pourra choisir les sujets qu'il exécutera à sa manière.

En second lieu, venait le moment d'étudier précisément sa méthode de travail à Ville-d'Avray. Cette partie, au cœur de nos préoccupations initiales, repose essentiellement sur le résultat des recherches topographiques et stylistiques menées sur chaque peinture et dessin conciliés dans notre catalogue illustré. Ce dernier, en effet, s'il est constitué des fiches techniques habituelles avec une bibliographie et un historique complets, présente nos déductions tirées de l'étude des documents et archives relatifs aux œuvres et au site. Ces informations, comparées et confrontées à nos connaissances actuelles de l'art de Corot, nous ont conduite à établir des catégories des œuvres en fonction de leur mode d'exécution : d'après nature, d'après des supports visuels (dessins, gravures, études peintes) ou mentaux (mémoire, imagination, souvenirs). Cette méthode nous permettait de détecter d'éventuelles retouches en extérieur ou en atelier, des modifications ultérieures ou des emplois... Le rôle du dessin apparaissait alors, tantôt capital tantôt secondaire selon les périodes, se traduisant dans différents médiums (le crayon de Conté, le fusain, les eaux-fortes et clichés-verre). Corot, bien que toujours avide d'expérimentations et de recommencements, érigea sans encombre tout son œuvre grâce à une vie réglée, rythmée d'habitudes ; aussi est-il possible de suivre pas à pas son mode d'élaboration d'une peinture (les témoignages, à ce titre, viennent souvent en aide) et de voir comment peu à peu il construit les formes, à partir de couleurs généralement restreintes et d'une touche de plus en plus morcelée transcrivant les valeurs.

Mais s'il est aisé d'établir une chronologie assez sûre de ses dessins, il demeure beaucoup plus hasardeux de dater ses peintures à partir du seul critère stylistique ; leur facture, en effet, n'évolue pas de façon purement linéaire. Corot semble à certains moments de sa vie hésiter, voire se « remettre à l'école » : des peintures quelque peu désuètes surgissent fort tardivement, alors que des esquisses ou des compositions parfaitement accomplies, aux qualités irréprochables, étaient nées si tôt. Ce constat nous a amenée à établir, dans un troisième temps, une chronologie de sa technique picturale, à partir de nos recherches *de visu* et *in situ*. Cette

difficulté d'interprétation s'amplifie avec l'intervention croissante d'aides, de disciples ou d'élèves autour de lui, dont le rôle et les actes ne sont pas toujours bien cernés. À ces mains étrangères s'ajoutent celles des copistes, pasticheurs, faussaires... et l'usage abusif du sceau certifiant ses œuvres non signées ; s'adjoignent aussi les signatures que Corot pouvait apposer lui-même sur des peintures qu'il avait à peine brossées ou que des marchands soucieux de leurs recettes mais peu respectueux de l'art appliquaient sur des toiles authentiques comme fausses, sans parler des erreurs d'attributions postérieures. L'intérêt de la méthode topographique que nous avons adoptée nous autorise, dans certains cas, à assurer l'impossible attribution d'une toile à Corot : outre le style ou la facture (qui restent bien entendu des critères significatifs), on peut déterminer un anachronisme iconographique pour un lieu dont l'histoire est parfaitement connue : un mauvais imitateur pourrait faire surgir une maison tout à fait inopportune dans les pâturages marécageux de Ville-d'Avray... Car Corot, en dépit de l'idée commune qui fait de lui l'auteur récurrent d'étangs vaporeux et de *souvenirs* évanescents, est avant tout un réaliste : toutes ses peintures de Ville-d'Avray retranscrivent fidèlement le site (à ce propos, l'usage de la photographie reste une question ouverte, en dépit d'une absence totale de document ou de témoignage). Mais si la nécessité harmonique ou esthétique l'y oblige, il saura omettre ou retrancher, éventuellement ajouter. La vérité, en effet, n'est pas seulement visuelle, oculaire ; la vérité en peinture est la traduction de l'émotion ressentie devant la nature et de l'idée première que l'on se fait d'un espace que l'on découvre pour la première fois – à ce titre, Corot est le père des peintres dits intimistes, tels que Pierre Bonnard. Ajoutant à la « naïveté » de sa peinture (la transcription vierge de toute interprétation) une note « poétique » (créée surtout par une touche vaporeuse transcrivant l'idée d'une météorologie sensible), Corot transmue le monde terrien des paysans de la France du XIX^e siècle en une vision bucolique, « virgilienne », de la nature. Un passage imperceptible se crée de l'iconographie purement topographique et du genre du paysage pur à celui de peinture d'histoire et de scènes mythologiques ou idylliques.

Ce glissement imperceptible coïncide avec un dilemme pour Corot : comment être reconnu tout en peignant à sa guise ? La dernière partie, historique cette fois, se donne pour objectif de situer Ville-d'Avray dans l'ensemble de son œuvre et, plus largement, dans l'art du XIX^e siècle, et donc d'apprécier sa réception par les divers intervenants du monde de l'art.

En premier lieu, comment les paysages de Ville-d'Avray furent-ils reçus au XIX^e siècle ? Corot, malgré l'indépendance acquise, n'est pas resté impassible, cherchant à se faire admettre auprès d'un large public. Bien que confronté à un jury et à un examen critique parfois peu

favorable, il présente dès le début des compositions spécifiques destinées au Salon officiel, indépendantes de son travail personnel, libre de toute contrainte. Cette activité bicéphale s'est longtemps traduite par un dédoublement : d'une part l'auteur affranchi des esquisses peintes dans la nature, d'autre part le besogneux peintre de compositions réalisées en atelier, véritable malentendu pour un paysagiste qui ne cesse d'intriquer le travail sur le vif en plein air et dans l'espace clos du studio, vérifiant d'un côté ce qu'il exécute de l'autre. Paradoxalement, le milieu officiel de l'art lui était hostile quand des hommes influents des mondes politique ou littéraire lui étaient favorables. Or, rares furent les toiles exposées de Ville-d'Avray, lieu d'expériences avant tout : *souvenirs* pour la plupart, elles seront surtout issues de la dernière période de sa carrière. Assez curieusement, alors qu'il avait atteint la célébrité grâce à ces compositions, Ville-d'Avray cristallisera, jusque tardivement dans le XX^e siècle, l'idée d'une peinture lyrique et brumeuse, réitérée sans relâche, se pliant à la facilité, somme toute académique. Que sont réellement ces *souvenirs* ? Terme fréquemment employé au XIX^e siècle, Corot semble en faire un usage plutôt vague ; s'il ne s'agit pas d'une technique puisque des esquisses peuvent en prendre le titre, s'il s'applique à la mémoire d'un site fréquenté à plus ou moins de distance, il fait surtout référence à un état d'âme (nous parlions tout à l'heure d'émotion devant la nature). Quoiqu'il en soit, l'exposition constante de ces toiles au Salon fait progresser la réception critique : détracteurs et admirateurs sont, au fil du temps, unanimement amenés à reconnaître que si la facture de Corot dérange, elle suscite une « poésie » qui indéniablement séduit. Du corpus de Ville-d'Avray, peut ainsi être établi un historique de l'évolution de la fortune critique, de ses modes et des termes qu'elle emploie, faisant apparaître la modernité des hommes de lettres face aux spécialistes de l'art pictural.

Parallèlement à l'audience officielle, il fallait, dans un second temps, découvrir quel fut l'impact de la peinture de Corot, en tant que représentant du paysage français, sur ses congénères et disciples. Pris d'une frénésie nomade à travers la France pour y découvrir chaque repli de terrain à l'occasion d'amicales retrouvailles, il n'en est pas moins un peintre d'habitudes qui toujours revient à la source familiale. Ainsi participe-t-il à cette redécouverte des contrées françaises, délaissées depuis que l'Italie, la Grèce et l'Orient s'attiraient de véritables pèlerinages. Si Ville-d'Avray ne devint jamais un foyer artistique, cette localité exercera encore quelque attrait sur des admirateurs venus chercher conseil auprès du désormais « maître de Ville-d'Avray ». Les peintres qui surent en trouver le chemin n'ont cependant pas gravi, pour la plupart, les échelons de la notoriété ; après la mort de Corot, quand les étangs furent rendus célèbres par sa présence passée, les quelques artistes venus en curieux ne tentèrent même pas de

relever un quelconque défi. Alors, en quoi Corot, à Ville-d'Avray, innove-t-il ? Est-ce par des sujets finalement assez communs, la vie rurale, les verts pâturages, les scènes bucoliques ? Les charmants paysages de Ville-d'Avray n'atteignent pas au sublime. Est-ce par la méthode mêlant le travail en atelier et en plein air ? Tous les paysagistes en font finalement, à divers degrés, usage. C'est plutôt cette impression changeante, éphémère des éléments, cette transcription si sensible à la météorologie, comme la dissipation du brouillard au levé du jour, cette atmosphère feutrée traduite directement du sujet au tableau, cette spontanéité de la vision transmise par une touche incertaine, allusive, non finie, qui s'imposent. Paradoxalement, les artistes enchantés de cette technique et de cette « naïveté » de la vision – ceux notamment qui participeront à l'exposition de 1874 chez Nadar – ne seront guère appréciés de Corot. Son œil formé aux sources classiques de l'art du début du XIX^e siècle réagit aux avancées de la peinture moderne. La sévérité de son jugement, en tant que membre du jury du Salon officiel, surprend.

À la mort de Corot, sa peinture va être à son tour redécouverte avec des yeux neufs : notre troisième sous-partie se consacre à la réception de l'œuvre de Ville-d'Avray au XX^e siècle. L'inflation des écrits sur l'homme et sur son art envahit la presse et les présentoirs de librairies. De plus, depuis quelques années, Alfred Robaut travaille sans relâche au rassemblement de toutes les archives et de tous les renseignements – aussi menus soient-ils – sur Corot et son œuvre, dans le but de réaliser la somme la plus exhaustive possible, plus complète encore que le très moderne catalogue raisonné d'Eugène Delacroix. Toutes les œuvres demeurées dans son atelier, ses études, ses esquisses peintes sur le motif, ses dessins, ses gravures, mais aussi ses portraits et ses figures dites de fantaisie donnent donc lieu à un regard nouveau, dès la fin du XIX^e siècle. Historiens de l'art, critiques, biographes, artistes revoient leur appréciation ; marchands et collectionneurs s'enthousiasment pour tout ce qui n'est pas paysage composé ; les tableaux exposés officiellement et les grandes compositions sont relégués au second plan, sinon franchement dénigrés. Paradoxalement (encore), ce qui avait occupé Corot toute sa vie, les étangs de Ville-d'Avray, cet endroit intime qu'il avait aimé, va dans l'esprit général symboliser la peinture facile à laquelle sans doute il s'était trop vite livré, pris dans une infernale tourmente commerciale. Au mieux, les historiens vont-ils citer le nom de cette localité comme d'un simple lieu de passage, sinon oublier d'en parler. Paradoxalement (toujours), avec les amateurs à l'affût du « Corot », les « brumes de Ville-d'Avray » – ces tableaux composés présentant une étendue d'eau dans la vapeur, si indifférents à une quelconque topographie – vont prendre, dans le courant du siècle dernier, une valeur considérable.

Les peintures de Ville-d'Avray, contrairement aux études italiennes et en dépit de leur variété, seront victimes de leur symbole. La ville elle-même, où Corot est rappelé à tout instant, ne parvint pas à faire reconnaître son musée et c'est une association locale qui aujourd'hui exhume régulièrement documents et archives sur son histoire.

Cette thèse n'est donc pas seulement l'étude d'un peintre à travers un extrait de son corpus. Elle a également pour objectif d'éprouver une technique peu employée par les historiens de l'art : la connaissance d'un œuvre par l'étude topographique de son référent. Il ne s'agit pas seulement de partir de son iconographie et de son style, mais de sa source, de son modèle cartographique, géographique, et son histoire. Tandis que l'objectif initial de cette recherche était de mieux connaître les méthodes de travail de l'artiste et de cerner plus précisément l'évolution de sa technique, il résulte de cette lecture territoriale non seulement une révision de nos connaissances sur l'artiste, une évaluation du réalisme et du vérisme de ses peintures, mais encore une méthode d'authentification de ses œuvres. Cette recherche a été l'occasion d'analyser plus profondément les relations familiales, sociales, amicales de Corot ; le regard mutuel qu'avec ses confrères ils portaient à leur travail respectif ; enfin, son commerce intime avec la peinture. En outre, ce travail nous a incitée à refaire un historique de la fortune critique de Corot, une chronologie de ses déplacements à partir des sources biographiques contemporaines, de sa correspondance et de ses écrits (en annexe), ainsi qu'une chronologie de sa facture, faisant apparaître les transformations de son écriture picturale. Ces avancées démontrent la viabilité de l'étude topographique d'un œuvre, qui s'érige en méthode fertile applicable à bien d'autres artistes.

POSITION DE THÈSE

LES COLLECTIONS D'ORFÈVREURIE, DE BIJOUX ET D'OBJETS D'ART

de

MONSIEUR, FRÈRE DE LOUIS XIV, ET DE SA FAMILLE

(1625-1725)

Paul MICIO

« Les mœurs particulières de Monsieur, Philippe, duc d'Anjou puis d'Orléans (1640-1701), l'ont livré en pâture à la petite histoire plus qu'à la grande¹. » C'est ainsi que l'Histoire a traité avec dédain Monsieur, frère de Louis XIV, depuis près de trois cents ans. Il nous a paru opportun d'essayer de définir, au delà des préjugés, ce que fut son goût très sûr et le rôle important qu'il joua dans les arts décoratifs, par sa passion pour les collections, son extrême sensibilité et son insatiable besoin de s'entourer de belles choses de toute première qualité, allant même jusqu'à créer des modes.

Ce travail étudie l'histoire des collections d'orfèvrerie, de bijoux et d'objets d'art du frère de Louis XIV et de sa famille de la Renaissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Mais notre étude est centrée sur la période 1625 -1725, un siècle qui commence avec la dot d'Henriette-Marie (sœur de Gaston d'Orléans, tante et belle-mère de Monsieur) car certains objets lui ayant appartenu passèrent par la suite dans les collections des Orléans ; elle se termine en 1725, date autour de laquelle commencent les procédures juridiques relatives à la succession du Régent².

L'étude de l'argenterie et des bijoux ayant appartenu à la famille d'Orléans est d'autant plus difficile que les livres de compte et les registres des orfèvres et de la Maison commune, pour la période 1625-1725, ont complètement disparu. Le frère unique de Louis XIV avait constitué une extraordinaire collection de bijoux et d'objets d'art mais elle aussi a presque totalement disparu et, à cause de ces pertes, ces collections ont très peu intéressé les historiens de l'art. L'exploitation des archives privées de la famille d'Orléans a pourtant permis de lever le voile sur une des plus importantes collections françaises de l'Ancien

¹ Schnapper, 1994, p. 347.

² Constitution de 1724 ; arrêt du parlement de 1729.

Régime. Entre autres, nous avons transcrit et analysé quinze inventaires afin d'établir un glossaire ainsi qu'une typologie de toutes les pièces d'argenterie, ce qui facilite les comparaisons et permet d'étudier l'évolution et l'usage de l'argenterie française de cette époque. Nous avons également réuni des documents provenant de sources anglaises, allemandes et espagnoles qui sont publiés pour la première fois.

La thèse se divise en trois parties : la première analyse la formation de la collection jusqu'à la mort de Monsieur, en 1701 ; la deuxième traite la famille de Monsieur et la dernière étudie l'évolution de la collection.

Dans la première partie, l'un des aspects les plus intéressants concerne le mobilier d'argent et un registre mystérieux qui aurait répertorié l'argenterie fondue de Monsieur. Quoiqu'il nous manque énormément de documents, non seulement de la famille d'Orléans mais aussi des orfèvres eux mêmes, il est possible de faire certaines comparaisons entre la collection de Monsieur et celle de la Couronne. Le frère du roi a été largement avantagé lors du partage des biens d'Anne d'Autriche, car il hérita d'importants meubles en argent de sa mère (balustrade, table, brasier, chenets, grands miroirs) ce qui lui a permis de devancer en ce domaine son royal aîné. En comparant les inventaires qui nous sont parvenus avec les descriptions de la collection royale, on peut voir que les deux frères avaient le même genre d'objet mais que, la plupart du temps, la quantité et le poids des objets appartenant à la Couronne étaient supérieurs à ceux de Monsieur.

Monsieur et ses deux épouses successives, Henriette d'Angleterre et la Princesse Palatine, avaient un train de vie que l'on peut qualifier de royal. Leurs Maisons comprenaient environ 1 200 personnes parmi lesquels figuraient des orfèvres, des joailliers, des horlogers, des «sommiers de vaisselle ordinaire », des « garde-vaisselle » des « gardes du cabinet des raretés », et des « fourbisseur & enrichisseur d'armes ». Grâce aux documents exploités, nous avons pu établir une liste d'orfèvres, de joailliers et d'horlogers qui ont travaillé pour les Orléans à cette époque.

L'étude de cette collection nous a amené à étudier plusieurs sujets autour de l'orfèvrerie, tels que le service dans les maisons royales, les cadeaux diplomatiques, la bijouterie, les pierres gravées, les premiers surtout de table et les services de toilette. Les dons et legs, ainsi que les héritages, ont été, eux aussi, examinés en détail. Grâce à ces héritages, qui donnent lieu à l'établissement d'un inventaire, on arrive à suivre le destin de

certaines objets à travers plusieurs générations, par exemple des pierres dures montées ayant appartenu à Anne-Marie-Louise d'Orléans (la Grande Mademoiselle), qui furent achetées par le Grand Dauphin, puis léguées à son fils, Philippe V d'Espagne, qui épousa Marie-Louise de Savoie, petite-fille de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons étudié la famille de Monsieur en analysant leurs collections et leurs inventaires. Des documents conservés à Londres, dans le « Public Records Office », par exemple, nous ont permis d'approfondir notre connaissance des biens d'Henriette-Marie. Nous avons aussi transcrit pour la première fois l'inventaire de l'argenterie et des bijoux provenant de la succession de la princesse Palatine en 1686, qui a considérablement enrichi la collection de Monsieur. Parmi les proches parents de Monsieur, figure aussi la reine d'Espagne, Marie-Louise d'Orléans, fille de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre, morte en 1689, dont nous avons pu retrouver l'inventaire après décès dans les archives royales de Madrid.

La dernière partie de la thèse se concentre sur l'évolution de la collection, en commençant par la princesse Palatine. Sont également étudiés les habits parés de pierreries et les costumes portés lors des resplendissants carrousels.

Nous poursuivons les collections de Monsieur et de la Palatine après le règne de Louis XIV avec l'étude du Régent et de ses enfants. Nous examinons le Système de Law dans le contexte des commandes qui auraient été passées aux orfèvres à l'époque, ainsi que la modification du poids autorisé pour la fabrication des objets en métal précieux et la fonte d'argenterie sous la Régence. C'est de cette époque que datent les premiers objets parvenus jusqu'à nous que l'on peut identifier avec certitude comme commandes faites par la famille d'Orléans.

La mort du Régent et sa succession ont enclenché des procédures juridiques qui ont perduré pendant vingt ans. Grâce aux archives privées de la famille d'Orléans, nous avons pu explorer non seulement la suite de ces procédures mais nous avons pu approfondir notre compréhension des « droits de charge », ces traditions non écrites si enracinées dans le fonctionnement des Maisons royales.

Pour clore notre étude, nous avons suivi l'évolution des collections jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. On voit que, dès avant la Révolution, la majeure partie des fabuleuses collections réunies par Monsieur avait déjà été dispersée par le Régent et ses enfants.

En conclusion, la raison pour laquelle Monsieur a été « livré en pâture à la petite histoire plus qu'à la grande » ne tient pas à ses « mœurs particulières » mais plutôt à la disparition quasi totale de toutes ses collections ainsi que du château de Saint-Cloud, l'œuvre de sa vie, qui abritait ses œuvres d'art : incendié en 1870, il fut complètement rasé en 1892.

UNIVERSITE PARIS IV – SORBONNE

**ECOLE DOCTORALE VI – Histoire de l'Art et Archéologie ED 0124
Centre André Chastel UMR 8150**

(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Discipline : Histoire de l'Art et Archéologie

présentée et soutenue publiquement par

Mlle Rikke JACOBSEN

Janvier 2009

Titre :

Le mobilier en bois en Europe après la Seconde Guerre mondiale

Vol.1

Directeur de thèse : Professeur Bruno FOUCART

* * *

JURY

M. Bruno FOUCART (PARIS IV)
Mme Arlette DESPOND-BARRE (PARIS IV)
M. Serge LEMOINE (PARIS IV)
M. Claude MASSU (PARIS I)
M. Jean-Baptiste MINNAERT (TOURS)
M. François PLASSAT

Le bois accompagne notre quotidien, il est présent dans la nature, l'histoire, la littérature, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture et bien entendu l'ameublement. Nos recherches nous ont amenés à constater l'importance du mobilier en bois dans la tradition mobilière européenne.

La thématique du design plastique et métallique ayant été largement exploitée dans la littérature du 20^{ème} siècle, nous nous sommes alors interrogés sur la place occupée par le bois dans les foyers européens au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, face à l'essor de ces nouveaux matériaux.

L'omniprésence des matériaux bois dans l'ameublement étant avérée, elle est au cœur de notre étude. Nombre d'ouvrages spécialisés de l'époque affirme que la suprématie du bois s'est trouvée menacée par l'avènement du mouvement moderne.

Nous avons donc cherché à savoir ce qu'il en était des années 40 à 70 et si l'hégémonie du bois avait alors connu sa fin. Nos recherches nous ont prouvés qu'il n'en était rien et qu'au contraire, le bois jouait toujours un rôle majeur dans la création mobilière européenne. La consultation des revues de décoration, de design et d'ameublement de la période 1945-80 témoigne bien de cette tendance. Celles-ci ont d'ailleurs été notre principal outil de travail puisqu'elles reflètent parfaitement l'évolution des modes et du goût des consommateurs.

Le mobilier est en effet, comme tout objet de consommation, soumis à des effets de mode. Ces modes qui permettent d'expliquer en grande partie certains « pics » dans l'utilisation du bois dans l'ameublement.

Nous avons délibérément choisi de nous concentrer sur un nombre restreint de pays européens. Chacun d'eux a été sélectionné selon ses spécificités mobilières.

Nos recherches ont été concentrées autour de la période 1940-1980, ce qui nous a permis de conserver le recul nécessaire à toute analyse. De même, nous avons choisi de consacrer à chacun de ces pays une large part à l'historique de leur tradition mobilière dans la mesure où celle-ci influence incontestablement les créations à venir.

Les limites chronologiques et géographiques ont été difficiles à définir. La tentation d'étendre l'étude au monde entier et jusqu'à nos jours a été grande. Malheureusement, toute volonté d'exhaustivité aurait rendu l'analyse superficielle.

Depuis les années 80, la mondialisation des styles et des créateurs rend extrêmement difficile l'attribution d'un style propre à chaque pays. La tendance actuelle des grands designers à travailler pour plusieurs entreprises à la fois, dans des pays différents, rend la tâche encore plus ardue. Les designers Starck, Jasper Morrison et Konstantin Grcic en sont de bons exemples. De la même façon, ils se cantonnent de moins en moins au travail d'un matériau unique, ce qui était le cas à l'époque qui nous intéresse.

Si notre souhait a, dans un premier temps, été de travailler sur la création mondiale, nous nous sommes rapidement rendu compte de la complexité de la tâche. Le choix a donc ensuite consisté à établir des zones géographiques et écologiques comprenant l'Europe du Nord, l'Europe Centrale (de l'Ouest) et l'Europe du Sud. L'accent a été mis sur les différences d'interprétation entre la France et la Scandinavie (en particulier le Danemark), deux pays qui, chacun à leur manière, sont représentatifs d'une certaine vision du mobilier en bois. D'un côté, le Danemark, baigné dans une vieille tradition d'ébénisterie et de création mobilière en bois qu'il a muté avec brio en un design d'avant-garde dès la fin de la Seconde Guerre mondiale. De l'autre, la France, également détentrice d'une longue tradition dans le domaine de l'ébénisterie et du mobilier en bois mais qui se révèle plus ouverte à l'usage d'autres matériaux. Il nous a également semblé intéressant de mettre en parallèle deux pays aux

échelles bien différentes : le Danemark, petit pays et faible producteur de bois face à la France, grand pays et l'un des premiers producteurs de bois européens. Pour l'Europe du Nord, nous avons retenu la Suède et la Finlande dans notre étude, tous deux grands producteurs de bois et de mobilier en bois. Pour la zone de l'Europe Centrale de l'Ouest, nous nous sommes intéressés à l'Allemagne, grand producteur de mobilier, ainsi que à la Grande-Bretagne, outsider du marché du mobilier. Enfin, l'Europe du Sud est représentée par l'Italie, incontestable leader européen du design, bien que n'ayant très peu de ressources de bois propres. Ces sept pays ont donc été sélectionnés pour leur rôle joué dans le monde du design et de l'ameublement au cours de la période étudiée et pour les différents points de vue qu'ils incarnent. Nous avons toutefois pris la liberté de prendre quelques exemples à l'extérieur de cette zone.

L'établissement de zones écologiques a permis de comprendre et de comparer les diverses traditions mobilières. Constatons-t-on des similitudes, des divergences ou une uniformité au sein du mobilier en bois au sein de l'Europe ? La possession de larges ressources forestières engendre-t-elle toujours une grande production mobilière en bois ? Et par voie de conséquence, les petits pays ou ceux à faibles ressources forestières, telles que le Danemark, la Grande-Bretagne ou l'Italie, sont-ils des petits producteurs de mobilier en bois ? La réponse est non. L'ampleur du mobilier en bois et la diversité des essences utilisées reposent en grande partie sur l'habileté du pays à importer. Nous nous sommes également demandé si un pays petit producteur de bois était plus enclin à l'utilisation des dérivés du bois au dépend du bois massif. Encore une fois la réponse est non. Des pays comme le Danemark et l'Italie, grands utilisateurs de dérivés du bois, sont de petits producteurs de dérivés bois tandis que l'Allemagne, grand producteur, est également grand producteur et utilisateur des différents dérivés. En revanche, l'Angleterre a très peu de ressources forestières propres mais son consommateur privilégie pourtant le mobilier en bois massif. Même phénomène en France néanmoins grand producteur de bois.

Se limiter à l'étude du mobilier en France aurait grandement facilité notre travail de recherche. Pourtant, il nous aurait paru réducteur de séparer la création mobilière française en bois de son contexte européen. Bien que la France occupe une place de premier choix grâce à ces ressources forestières et sa production mobilière, il ne faut tout de même pas oublier qu'après la Seconde Guerre mondiale, la création mobilière française n'a pas toujours fait l'admiration de tous. Elle était, au contraire, souvent décriée pour son apparent manque d'originalité au regard de pays plus novateurs tels que les pays scandinaves, la Grande-Bretagne, l'Italie ou les Etats-Unis. Ces faits nous ont donc poussé à étendre notre étude à plusieurs pays de l'Europe, permettant ainsi d'acquérir plus de données et rendre l'analyse plus pertinente.

Si nous ne prétendions nullement atteindre l'exhaustivité du champ géographique ou chronologique étudié, notre intention était clairement d'offrir une lecture différente basée sur un matériau à une période donnée.

Nous avons proposé une lecture nouvelle de la création mobilière du milieu du 20^{ème} siècle centrée autour d'un matériau unique. Il s'agit d'une démarche unique dans le sens où nombre d'études antérieures se sont appuyées sur la seule chronologie des réalisations ou sur le travail d'un créateur isolé. Pour plus de lisibilité, la présentation chronologique a été privilégiée et l'étude approfondie du matériau, des différentes essences de bois ainsi que des divers aspects techniques et usages en premier partie s'est avérée indispensable. Elle permet en effet d'éclairer les raisons pour lesquelles les dérivés du bois sont de plus en plus préférés au bois

massif. Ce phénomène, apparu au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, tirant parti des qualités techniques de ces matériaux et de leur moindre coût, toucha le grand public. Aujourd'hui encore ces dérivés du bois véhiculent une image moins noble que le bois massif, surtout en France. Il est d'ailleurs très intéressant de noter que cette perception varie en fonction des cultures. Ainsi au Danemark, la plupart des dérivés du bois sont aujourd'hui considérés comme des matériaux de haute technologie, synonyme de modernité, tandis que le bois massif, plus dépassé, ne trouve écho qu'auprès des générations antérieures. En revanche, en France, le bois massif est perçu comme un matériau noble, gage de qualité, alors que ses dérivés sont assimilés par la plupart des Français à un second choix, voire bas de gamme.

On le voit, le mobilier est constamment influencé par les effets de mode. Ceux-ci expliquent la préférence pour le bois clair ou foncé selon la période, pour le chêne au pin, pour le bois naturel ou ciré au bois peint, etc. Le symbolisme inhérent au bois est également un facteur déterminant. En effet, nous oublions trop souvent à quel point notre sensibilité dirige nos choix de meubles ou de matériau.

Nous avons choisi de séparer la partie « technique » de la partie consacrée au mobilier proprement dit par souci de clarté. En effet, le design d'un objet ou d'un meuble ne peut aucunement se limiter à l'analyse de sa forme ou de sa fonction, le choix du matériau conditionnant inévitablement la forme de l'objet. Le matériau fait partie intégrante du processus de création et de la réflexion menée par le créateur. L'intermède entre les deux parties a pour but d'attirer l'attention du lecteur sur l'omniprésence du bois dans notre société et son impact sur nos sensibilités.

L'étude des zones géographiques et écologiques nous a permis de réaliser la diversité des climats et par conséquent des forêts et des essences au sein de l'Europe. Nous avons mis en avant l'importance des essences conifères en Europe du Nord et la très grande diversité des forêts en France. Nous avons également noté la relative pénurie de bois dans des pays comme la Grande-Bretagne ou le Danemark pourtant grands producteurs de mobilier en bois. L'étendue des forêts en Allemagne est également à retenir.

La richesse de la République Tchèque, de la Pologne et de la Roumanie en matière de ressources forestières explique les nombreuses et récentes délocalisations des industries du bois et du meuble.

Quant à l'Europe du Sud, retenons surtout le cas de l'Italie, étonnamment grand producteur de mobilier bien que petit producteur de bois. Elle est par conséquent un des plus grands importateurs de bois.

Par ailleurs, nous avons relevé que la classification des essences de bois repose non seulement sur son aspect extérieur mais également sur des critères botaniques, de provenance, de disponibilité, de prix et d'usage.

L'étude de quelques essences les plus représentatives à travers les âges montre l'influence des effets de mode et de disponibilité. En France au 18^{ème} siècle, la préférence allait aux bois indigènes, peu coûteux, pour le mobilier provincial alors que la clientèle aristocratique leur préférerait les bois exotiques ou « bois des îles »: l'acajou sous Louis XVI, les bois clairs sous Louis-Philippe, les bois indigènes au 19^{ème} siècle avec l'Art Nouveau. Les bois précieux font leur grand retour avec l'Art Déco et chez une partie des créateurs des années 30. Après la guerre, on note en France un net penchant pour les bois indigènes, en particulier le chêne, et pour les différents pins pendant les années 70. En Scandinavie, le pin, le hêtre, le frêne et surtout le bouleau sont plébiscités par les consommateurs. Pendant la période 1950-70, le

Danemark s'illustrera par son recours au teck qui, fait amusant, n'est pourtant pas une essence scandinave.

En plus du choix de l'essence, la création d'un meuble dépend également des outils et machines employés.

Nous nous sommes donc penchés sur le processus de transformation qui suit l'abattage en forêt afin de mieux appréhender le mobilier en bois.

L'étude des différents dérivés du bois, leur fabrication ainsi que leurs caractéristiques et qualités techniques permet d'expliquer l'engouement qu'ils ont suscité après-guerre. Nous avons déjà souligné que les dérivés du bois présentent des avantages à la fois techniques et financiers puisqu'ils sont souvent bien moins chers que le bois massif.

L'importance de la partie consacrée à l'étude du bois, les différentes essences, sa transformation et ses dérivés ainsi qu'à l'étendue de la forêt à travers l'Europe se justifie pleinement. En effet, le lecteur comprendra aisément qu'il était impossible de parler du mobilier en bois sans aborder l'étendue et l'évolution du matériau lui-même. Ainsi, n'est-il pas essentiel de comprendre que si le mobilier en pin et en bouleau a fait la notoriété des pays scandinaves c'est justement en raison de l'abondance de ses essences en Suède et en Finlande ? Et que la France explique de la même façon son mobilier en chêne ? Ne serait-ce là qu'une coïncidence ? Il est évident que non, la France ayant une longue tradition de mobilier en chêne liée à la présence de cette essence en grandes proportions.

Le design scandinave a marqué toute la période allant de l'après-guerre jusqu'au milieu des années 60 voire au début des années 70. Encore aujourd'hui, les designers scandinaves comme A. Aalto, H.J. Wegner, F. Juhl et A. Jacobsen jouissent d'une renommée internationale. Au niveau du grand public, IKEA a su s'imposer en tant que leader européen de la fabrication de mobilier.

Le bois occupe la première place dans la production mobilière scandinave. Notons tout de même que cette production n'est pas cloisonnée à un pays. Ainsi, la Finlande et la Suède, grands producteurs de bois, utilisent une grande partie de leurs essences indigènes (pin, bouleau, hêtre et frêne) tandis que le Danemark, petit producteur de bois, et par conséquent importateur, se diversifie beaucoup : teck, acajou, bois de rose, hêtre, pin et frêne. Le choix de l'essence est souvent dicté par les formes que le créateur veut obtenir : on peut le voir chez A. Aalto, B. Mathsson et chez A. Jacobsen. Les qualités techniques du bouleau, du frêne et du hêtre encouragent les formes organiques et courbées. Le Danemark étant petit producteur de bois, il jouit d'une plus grande liberté puisque ses essences sont issues de l'importation. Il est amusant de constater que le Danemark s'est surtout fait connaître après-guerre pour son mobilier en bois de teck alors qu'il s'agit d'une essence exotique exclusivement importée d'Asie. Il paraît donc clair que l'ampleur du mobilier en bois d'un pays n'est pas seulement lié à sa production de bois mais bien aussi à sa faculté d'importations. C'est le cas en Grande-Bretagne, au Danemark et surtout en Italie.

Comme le Danemark, la Grande-Bretagne importe la majorité du bois dont elle a besoin et reste cependant très attachée au mobilier en bois. Cet attachement, en particulier au noyer et au chêne, trouve ses racines dans une longue tradition d'ébénisterie et dans le mouvement des Arts and Crafts.

L'Allemagne est également un cas intéressant. Grand producteur, exportateur et importateur de bois, elle a une vieille tradition pour le design. L'Allemagne a également été un précurseur en Europe pour le développement, la production et l'utilisation de différents dérivés du bois. Après avoir été fortement influencé par le design scandinave durant les années 50-60, le mobilier allemand y reste aujourd'hui encore très réceptif (l'Allemagne est le 1^{er} importateur des exportations danoises).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Allemagne, la Grande Bretagne mais aussi la France ont été profondément marqués par cette production scandinave.

La France a été largement mise en avant dans notre travail en raison de l'importance de ses productions de bois, de dérivés de bois et bien sûr de mobilier. L'exemple de la France est intéressant puisque sa tradition d'ébénisterie française et son attachement au bois ont perduré à travers les siècles.

Sa position centrale au sein de l'Europe et la diversité de ses climats ont produit des forêts dont l'étendue est unique : l'ensemble de la sous-région Europe Centrale détient 196 millions d'hectares de forêt, la France à elle seule en représente 30 %.

Bien que la famille des feuillus dominant en France, les forêts sont néanmoins très diverses. Dans la partie occidentale et centrale de la France, on trouve essentiellement des forêts de feuillus (hêtres et chênes). A l'Est, dans les Alpes et les Pyrénées, ce sont les conifères qui prédominent (épicéa, sapin, souvent mélangé à du hêtre). Dans le Sud-ouest (les Landes), s'étend la grande forêt de conifères à base de pin maritime. Enfin au Sud, pins et chênes sont majoritaires. Cette richesse explique en grande partie l'importance qu'a pu prendre le mobilier en bois en France.

A l'image de ses forêts, le mobilier en bois français couvrant la période 1945-1980 est très diversifiée.

Avec les pays scandinaves, la France est certainement le pays qui a su exploiter ses ressources forestières au mieux, tout en se procurant d'autres essences disponibles par le biais des importations.

Les français, attachés à l'ébénisterie et au mobilier en bois par tradition, ont toujours été plus sensibles au bois pour la chaleur et le naturel qu'il dégage qu'aux autres matériaux, qu'ils soient plastique, fer ou verre.

Après la Seconde Guerre mondiale, une distinction s'établit entre « Anciens » et « Modernes ». Celle-ci ne remet cependant nullement en cause l'utilisation du bois, elle s'exprime davantage dans le choix des essences employées. Les « Anciens », défenseurs de la tradition d'ébénisterie française, préfèrent utiliser les essences exotiques : acajou, bois de rose et de violette, sycomore etc. tandis que les « Modernes » lui préfèrent la plupart du temps les essences indigènes comme le chêne, le frêne, le châtaignier, le noyer etc.

La France est également touchée par la vague scandinave qui traverse l'Europe et les Etats-Unis de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 60.

Depuis les années 40/50 et jusqu'à la fin des années 60, la France suit une triple influence. Elle se manifeste en effet à travers les importations de mobilier scandinave (provenant principalement du Danemark et de la Suède) et à travers la discrète introduction des formes douces et organiques issues des pays nordiques dans la création française. Progressivement, les créateurs vont traiter le bois autrement, s'attarder sur des petits détails comme l'assemblage et opérer une finition plus naturelle, sans pour autant copier ouvertement les créations scandinaves. En s'inspirant du mobilier scandinave, et surtout danois, les créateurs et designers français ne vont pas pour autant utiliser les mêmes essences de bois. Le mobilier finlandais est surtout composé de bouleau, le suédois de pin et de hêtre, le mobilier danois de

teck et d'essences plus claires comme le hêtre. Les français continueront eux à utiliser les essences indigènes françaises : le chêne, le frêne, le pin des Landes etc.

Les pays nordiques, notamment le Danemark, sont ainsi très habilement parvenus à exporter leur design et leur mobilier dans toute l'Europe, en particulier en Grande-Bretagne, en Allemagne et en France. Cela a été rendu possible grâce à l'établissement d'un réseau inondant chaque pays d'une propagande efficace. Ce réseau, judicieusement tissé autour des ambassades et des maisons culturelles, permet d'entretenir un lien avec les musées et les journalistes de revues orientées vers du design et de la décoration. Nos recherches ont montré que cette implantation commerciale savamment orchestrée était basée sur le mythe de l'artisanat scandinave et de son matériau de prédilection: le bois.

Le sociologue B. Cathelat explique que, des années 60 aux années 80, la France va se tourner vers ses traditions et notamment vers le mobilier ancien, d'imitation ancien ou régional pour retrouver ses repères face à des changements de sociétés radicaux. Les magazines de décoration de l'époque témoignent d'ailleurs de cette résurgence du mobilier en bois dans les foyers.

L'aspect chaleureux et rassurant du bois séduit le consommateur en proie à une époque politiquement ou économiquement instable. Le phénomène se répète en ce début de 21^{ème} siècle. Notre société ressent le besoin de retrouver un foyer calme et chaleureux, décoré de bois, afin de faire face à toutes les agressions extérieures. De plus, le mobilier en bois est en totale adéquation avec les récentes prises de conscience écologique des consommateurs.

Nous avons terminé notre étude par l'Italie. La création mobilière italienne étant plus que diversifiée, il semble difficile de conclure à une dominante bois au cours du 20^{ème} siècle. Les créateurs italiens sont nombreux et arborent chacun des styles et des matériaux différents : bois massif, dérivés du bois, plastique, mousse etc. Souvent cataloguée avant-gardiste, la création italienne est pourtant parvenue à détrôner le mobilier scandinave à partir du milieu des années 50. Les partisans italiens du groupe Memphis ont parfaitement su introduire les différents dérivés du bois dans leurs créations d'avant-garde. Précurseurs dans les années 60/70, la qualité et l'inventivité italienne font encore impression aujourd'hui.

Nous avons terminé par l'Italie et les années 70 puisque la situation change à partir des années 80. Non pas que le mobilier en bois ait perdu de son importance, loin de là, mais il devient ensuite extrêmement difficile de catégoriser la création de chaque pays. Terminer par les années 70 nous a ainsi permis de garantir le recul nécessaire à toute analyse.

Le créateur français Starck incarne bien le changement qui s'opère à partir des années 80. Créateur indépendant à l'envergure internationale, il travaille tous les matériaux et tous les styles, ce qui rend délicat toute tentative de catégorisation. Comme tout autre domaine, la création est entraînée dans la mondialisation.

Malgré tout, la consultation des magazines de design et de décoration de cette année nous prouve que le mobilier en bois est toujours bien présent. Les designers actuels ne sont désormais plus attachés à un seul matériau, ils multiplient les expériences. L'alliage de plusieurs matériaux est également une tendance actuelle. Nous en trouvons les plus beaux exemples en Italie : chez LaPalma, au Danemark chez Gubi, ou en France (Ligne Roset, Roche-Boois, le distributeur Silvera, etc.).

En Scandinavie, les jeunes créateurs restent très attachés au bois. Les expositions « Planken ud » et « Planken ud II » orchestrées par la jeune designer danoise Louise Campbell,

traduisent tout à fait cet état esprit. De même, nous pouvons actuellement admirer au Musée des Arts Décoratifs à Paris, une exposition consacrée au design finlandais intitulée « Promenons-nous dans le bois... ».

De plus, en feuilletant des magazines de décoration comme *Domus*, *Design* ou *Intramuros*, on s'aperçoit très vite que le mobilier en bois est encore très présent et le restera certainement de nombreuses années.

Les grandes maisons italiennes de design comme Cappellini, B&B Italia, Cassina, Alias, De Padova, Moroso, Montina, LaPalma, Zanotta consacrent maintenant autant d'espace au bois qu'aux autres matériaux. Les meubles de l'anglais Jasper Morrison pour Cappellini en sont l'illustration.

Ces meubles de très haute gamme sont bien évidemment destinés à une clientèle fortunée ou prête à déboursier des montants importants. La tendance est pourtant la même du côté des fabricants et distributeurs d'entrée et moyenne gamme. De fait, chez Fly, Conforama, Ikea, Roche-Bobois, AMPM (meubles et décoration par la Redoute) ou Habitat, le mobilier en bois est le plus plébiscité par le consommateur. A l'instar d'Ikea, la plupart des vendeurs de meubles propose désormais au client de choisir lui-même le matériau ou le bois dans lequel il souhaite son siège, son fauteuil, sa table, son meuble de rangement ou son étagère, démarche qui satisfait donc pleinement le goût de tous les consommateurs.

En Scandinavie, les fabricants Gubi, Fredericia Furniture, Ikea, Bo Concept, Fritz Hansen ou Swedese perpétuent la tradition du mobilier en bois.

En Allemagne, Thonet continue sa production en bois et fait pour cela appel à des designers internationaux qui renouvellent sans cesse le design en bois. Nils Holger Moormann en est un bon exemple. Depuis 1982, il produit des meubles en bois imaginés par la jeune génération de créateur allemande et symbolise donc bien ces entreprises qui, tournées vers la nouveauté, conservent néanmoins le matériau bois comme support.

Qu'en sera-t-il demain? On peut aisément imaginer que le bois va à nouveau accroître la place qu'il occupe dans nos intérieurs. Les récentes crises pétrolières, économiques ainsi que l'essor des nouvelles préoccupations écologiques semblent en effet aller dans ce sens.

Créateurs et entrepreneurs sont désormais conscients des enjeux écologiques et de l'impact qu'ont ceux-ci sur le comportement d'achat des consommateurs, ce qui explique la montée en puissance de l'éco-conception et la traçabilité.

Université Paris-IV - Sorbonne
Ecole Doctorale 6 – Histoire de l'Art et Archéologie

THESE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université Paris IV
Histoire de l'Art

Les représentations hagiographiques à Rouen à la fin du Moyen Age
(vers 1280 – vers 1530)

Présentée et soutenue publiquement par

Alexandra BLAISE

Sous la direction de Mme le Professeur Fabienne JOUBERT

MEMBRES DU JURY :

Jean-Pierre Caillet, Professeur (Université Paris X – Nanterre)
Michel Hérold, Docteur habilité à diriger les recherches (Université François Rabelais, Tours)
Fabienne Joubert, Professeur (Université Paris IV – Sorbonne)
Philippe Lorentz, Professeur (Université Marc Bloch, Strasbourg)
Daniel Russo, Professeur (Université de Bourgogne)

Le 6 juin 2009

Position de thèse

L'étude des représentations hagiographiques des églises rouennaises de la fin du Moyen Âge nous a très tôt orientée vers une analyse de l'aspect représentatif de l'image monumentale. En effet, l'état actuel du corpus a d'emblée écarté les images non monumentales, très minoritaires. Il paraissait ensuite évident qu'une image inscrite de façon pérenne sur les murs de l'église ne pouvait être réalisée dans la même optique qu'une image mobile destinée à n'être vue qu'à certaines occasions. Nous nous sommes ainsi posé la question de la signification des images monumentales, et plus précisément des images hagiographiques, dans le contexte singulier de la Normandie médiévale tardive. Ces images sont-elles utilisées – ou pourrait-on dire « instrumentalisées » – comme un langage dans le but de faire la démonstration d'un discours ? Dans ce cas, le contexte géopolitique local a-t-il une répercussion directe et importante sur la conception des images ? Quel est alors le genre de discours véhiculé et est-il conçu pour avoir un impact ? Peut-on en conséquence qualifier de média les images hagiographiques, qui semblent les plus aptes – par leurs propriétés identificatoires – à faire le lien entre l'Église et les fidèles, entre l'institution religieuse et la société ?

Tout d'abord, était-il pertinent de faire une étude du langage iconographique en isolant les images des saints des autres images ? Nous n'avons en aucun cas pu dissocier les images hagiographiques de l'« ensemble iconographique », sauf dans le cas de commandes de dévotion individuelle, lorsque l'image hagiographique n'est pas située dans cet ensemble. Dans les autres cas, nous avons vu qu'il était impossible de distinguer les images des saints de celles du Christ, de la Vierge, des prophètes, des vertus ou des rois car elles entrent dans une relation d'interdépendance ; c'est l'analyse de l'ensemble qui permet alors de décrypter la signification du programme. L'étude spécifique de l'image hagiographique est cependant très pertinente, car elle permet justement de comprendre son rôle particulier dans l'ensemble iconographique.

L'image hagiographique monumentale fait-elle clairement partie d'un langage iconographique : prédication religieuse, oraison, langage politique, voire même propagande ?

Il est naturel que l'image hagiographique soit la plus encline à être utilisée dans le cadre d'un discours. Par sa polysémie, c'est l'image de représentation par excellence. Elle est utilisée comme métaphore au sens de transposition. En effet, le saint représente le Christ puisque tout saint, en étant naturellement disciple et témoin, en est le prolongement. Il est également incarnation de la communauté de fidèles. De plus en plus façonné à l'image de l'homme, il devient une représentation idéale de celui-ci, et du bon chrétien. Le saint est alors une sorte de héros, dévoué à la cause du Christ et modèle de l'homme. Il est enfin représentant de l'Église

locale et de ses ecclésiastiques, jouant de ce fait un rôle dans le contexte politique local, régional et parfois national. L'image hagiographique symbolise ainsi à la fois l'Église universelle – avec les saints évangéliques et universels – et locale – grâce à la présence des saints locaux. Elle est donc probablement la représentation la plus complète de l'Église : elle incarne le Christ, son message et ses actions, elle est intemporelle, promesse de salut, modèle et incarnation de la communauté des chrétiens laïcs et ecclésiastiques. C'est pourquoi elle peut, au gré des commandes, prendre une dimension religieuse, sociale ou politique.

Les images monumentales des églises rouennaises de la fin du Moyen Âge forment la plupart du temps des programmes cohérents et complexes qui dépendent d'un contexte propre à l'église et dans lesquels nous avons pu reconnaître trois grandes thématiques : la manifestation de la croyance religieuse, la représentation sociale et la revendication politique.

Si nous avons pu établir que l'image hagiographique monumentale, lorsqu'elle se trouve à certains points stratégiques de l'église, était bel et bien utilisée comme un langage, en revanche la notion de propagande religieuse ou politique est beaucoup plus difficile à démontrer. En effet, nous ne connaissons pas l'impact de ces images sur les fidèles. Nous serions plutôt tentée de parler d'une représentation idéale du monde.

En dehors de son aspect symbolique, l'image hagiographique permet également de construire et transcrire une histoire et mémoire idéalisées. Les murs de l'église, image terrestre de la Jérusalem céleste et espace mémoriel, permettent de donner un cadre officiel et impérissable à cette mémoire. Qu'elle soit individuelle ou collective, elle s'inscrit alors dans la topographie de l'église, dans son cadre iconographique monumental.

L'image du saint offre, là-encore, un parfait outil pour le développement de cette mémoire. En effet, il traverse à la fois temps et lieux. Par sa nature même – entre dieu et homme – et par sa pluralité, il offre la possibilité de créer des ponts chronologiques – entre passé, présent, futur – et géographiques – entre contexte local et universel. Il peut être utilisé à volonté comme une figure du présent pour évoquer mémoire et origines.

La construction d'une mémoire individuelle par un commanditaire permet à celui-ci de s'insérer à la fois dans l'espace social et mémoriel de l'église. En effet, il est alors, ainsi que l'ensemble de sa lignée, reconnu par les membres de la paroisse comme étant un donateur exemplaire et sa mémoire, pérennisée par son portait et ses armoiries, est rappelée de façon éclatante par le saint au côté duquel il est représenté. Ce commanditaire, qu'il soit religieux ou laïc, trouve donc un double intérêt à la commande d'une œuvre hagiographique, puisqu'elle lui sert à valoriser sa mémoire auprès des fidèles, et à l'heure du Jugement dernier.

Nous sommes parvenue à deux conclusions concernant la construction de la mémoire collective. Tout d'abord, qu'elle ne s'érige pas autour des reliques conservées ni des dévotions

liturgiques originelles mais que, préconçue, elle est dans un premier temps élaborée par l'image, puis, dans un deuxième temps seulement, étoffée à l'aide des reliques conservées ou importées. Nous pouvons donc bel et bien parler d'une reconstruction historique des origines – réelles ou légendaires – du diocèse.

L'emploi des images hagiographiques, par la confusion opérée entre évêque/abbé contemporain et saint évêque/abbé, légitime en outre l'histoire contemporaine et locale en l'inscrivant dans la mémoire des origines. L'église rouennaise, grâce à l'utilisation de l'image hagiographique, s'inscrit par ce biais dans une histoire religieuse universelle et non pas uniquement locale, et ceci parce l'image hagiographique symbolise à la fois le saint et le Saint (le Christ), l'église et l'Église, l'histoire et l'Histoire.

Les images hagiographiques peuvent également être le support d'une revendication sociale ou politique. Comme nous l'indique L. Blancher-Riviale pour le vitrail : « La fonction à la fois éclairante et signifiante de la verrière, où les donateurs peuvent exprimer une dévotion particulière sur un champ plus ou moins large et complexe, en font l'art le plus susceptible de porter des signes d'une réaction face à des menaces extérieures »¹. Certes, cette démarche ne s'inscrit jamais à Rouen dans une contestation brutale. Elle s'apparente davantage à une réaffirmation des origines, façon relativement passive de se défendre face à des bouleversements religieux, politiques ou sociaux. C'est la raison pour laquelle nous ne rencontrons quasiment que des représentations hagiographiques traditionnelles, qui sont à la source d'un discours qui n'est jamais novateur mais toujours relativement réactionnaire. Aux changements rapides et brutaux de la fin du Moyen Âge, à l'ouverture au monde, fidèles et clercs rouennais donnent donc une réponse plutôt conformiste et immobiliste dans le but de maintenir un ordre chrétien, et ceci de plusieurs façons. Tout d'abord en reproduisant continuellement les origines chrétiennes universelles et locales, positionnant la ville dans une Histoire chrétienne immuable ; en consolidant la hiérarchie des rapports sociaux affichée à certains emplacements choisis de l'église ; enfin, en défendant politiquement l'identité normande avec l'utilisation concomitante de l'image de l'évêque local et du duc/roi. Toutes ces représentations traditionnelles se voulaient rassurantes et étaient utilisées pour maintenir une certaine stabilité.

À Rouen, les changements inhérents à l'évolution religieuse, politique et sociale du diocèse ont ainsi considérablement influencé la forme et le contenu des images hagiographiques, mais d'une façon plutôt inattendue. Si l'image hagiographique fut utilisée de façon occasionnelle comme support de la contestation politique ou religieuse, n'oublions pas que les programmes les plus ambitieux ont été conçus dans les églises institutionnelles dans la perspective d'une construction mémorielle des origines chrétiennes, formant une réponse passive à ces évolutions.

Ainsi, pour répondre à la question de l'impact du contexte historique et géographique de la

Normandie sur les images hagiographiques, nous pouvons conclure que son ancienne autonomie, sa puissance à l'époque ducal lui ont donné une identité forte à l'origine d'une production d'images non pas novatrices mais très traditionnelles, qui expriment clairement la puissance du clergé rouennais. Les rois français sont d'ailleurs peu intervenus dans l'iconographie des églises de Rouen. Les saints représentants et protecteurs des rois français n'y sont ainsi que très peu représentés, contrairement à d'autres villes normandes comme Évreux, Coutances, Saint-Lô ou Caen, où s'exerce un mécénat royal.

L'image hagiographique, très souvent utilisée comme un langage, est ainsi le précieux témoin de l'image qu'une église – et ses fidèles – souhaite donner d'elle-même, ainsi que sa réaction face aux évolutions religieuses, sociales et politiques. Son étude est ainsi indissociable du contexte iconographique, topographique et historique du lieu où elle a été conçue. S'il faut donc toujours tenir compte du contexte local, qui apporte une dimension unique à un programme, nous avons cependant pu constater que d'autres églises françaises abordaient les mêmes thématiques que celles que nous avons relevées dans les églises rouennaises. Précisons que ces thématiques se retrouvent essentiellement dans de grandes villes telles que Rouen, et non dans des églises de moindre importance. Cela s'explique par la volonté des ecclésiastiques des grandes cités de représenter l'identité de leur église – avec l'utilisation des saints locaux, peu nombreux mais toujours représentés aux endroits les plus importants de l'édifice – tout en l'inscrivant dans la chrétienté universelle et éternelle – en utilisant des saints évangéliques et universels numériquement majoritaires. C'est alors toute la force des images hagiographiques que de traverser lieux et temps pour évoquer tout à la fois traditions chrétiennes universelles et contexte contemporain.

Position de thèse

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE VI Histoire de l'Art et Archéologie -ED0124

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Histoire de l'Art

présentée et soutenue publiquement par

Marie-Émilie Vaxelaire

***Mellerio dits Meller, histoire d'une maison de joaillerie au
XIXe siècle (1830-1870)***

Directeur de thèse : M. Bruno Foucart

JURY

M. Daniel Alcouffe, Musée du Louvre
Mme. Anne Dion-Tenenbaum, Musée du Louvre
M. Dominique Dussol, Université de Pau
M. Bruno Foucart, Université Paris IV - Sorbonne
M. Barthélemy Jobert, Université Paris IV - Sorbonne
M. François Robichon, Université Lille III

Année 2009

Les archives de la maison Mellerio sont reconnues comme étant quantitativement les plus importantes du monde. Elles étaient jusqu'à présent inexploitées puisque aucune autorisation d'analyse n'avait été accordée à un chercheur.

La maison Mellerio compte parmi les joailliers français qui indéniablement, marquèrent, le XIX^{ème} siècle de leur empreinte. Elle a connu son apogée sous la Monarchie de Juillet et le Second Empire, périodes d'intense créativité pour le monde du bijou en général. L'objet de cette thèse porte précisément sur cette période.

Nous avons conduit notre recherche dans trois directions. Tout d'abord en relevant les moyens commerciaux développés par la maison pour accroître sa notoriété et élargir une assise de clientèle par nature étroite, ensuite en étudiant les procédés et l'association de moyens artistiques mis en œuvre pour concourir à la création d'un bijou, et enfin en procédant à une analyse esthétique des œuvres.

Être riche d'une histoire pluri-centenaire ne suffit pas. Le développement de la maison Mellerio au XIX^{ème} siècle repose en partie sur une volonté offensive de maintenir et consolider une base de clientèle suffisamment large en étendant son rayon d'action à l'Europe entière.

Les Mellerio originaire de Craveggia, village du Val Viguzzo au Nord de l'Italie, bénéficient, en vertu d'un décret royal datant du 10 octobre 1613, de l'autorisation « de pratiquer le commerce itinérant de menus objets de bijouterie dans tout le royaume de France ». Vers la fin du XVIII^{ème} siècle, Jean-Baptiste Mellerio (1765-1850) fixe leur activité à Paris en ouvrant la première boutique au 20 rue Vivienne, à l'enseigne « Mellerio-Meller. À la Couronne de fer ». Il collabore avec Jean-François Mellerio (1756-1826) et son fils François (1772-1843). La Révolution Française stoppe net cette collaboration. Jean-François puis François se réfugient en Italie.

C'est François qui, de retour en France, jette les bases de la maison actuelle « Mellerio dits Meller ». En s'installant rue de la Paix en 1815, il est l'un des premiers à se fixer dans le quartier de la place Vendôme, qui, par la suite, va rapidement regrouper les plus grands joailliers. Ses fils Jean-François (1815-1886) et Antoine (1816-1882), à leur entrée dans l'activité de la maison la font fructifier de manière considérable, grâce à leurs facultés complémentaires.

En 1830, après l'avènement du duc d'Orléans, la maison obtient le titre envié de fournisseur attitré de la reine des Français, Marie-Amélie. La chute de Louis-Philippe, conduit la maison pour ne pas périliter à se tourner vers l'étranger.

Jean-François se rend d'abord en Espagne pour analyser le marché, le goût des Espagnols et vendre des bijoux. Deux ans plus tard, voyant que le commerce est viable il décide avec son frère Antoine d'ouvrir une succursale à Madrid sous l'enseigne « Mellerio-Hermanos ». En 1860, Mellerio obtient par arrêté le titre de « fournisseur de Sa Majesté la Reine » d'Espagne.

Jean-François et son frère entament une relation commerciale avec l'Allemagne, en s'appuyant sur des joailliers, probablement cousins, installés à Baden-Baden, villégiature qui rassemble à la belle saison beaucoup de familles fortunées d'Europe. C'est une façon de suivre sa clientèle à distance.

Ils établissent également un courant régulier d'affaires avec la famille Rothschild en direction de Londres, mais le marché du bijou anglais, de qualité et actif au demeurant, est déjà largement saturé.

En 1867, Jean-François et Antoine décident avec un autre frère, Joseph (1827-1907), d'ouvrir une annexe au 28 Boulevard des Italiens. Elle obtient la même année le titre de « fournisseur de Sa Majesté le Roi » d'Italie.

Cette recherche constante d'élargissement de clientèle relève probablement d'un esprit d'entreprise mais repose avant tout sur la fragilité même du métier de joaillier dont la caractéristique est de proposer des produits coûteux à une clientèle fortunée et restreinte par nature. Le marché du bijou est extrêmement sensible, réactif à une économie imprévisible.

Survivre signifie élargir sa clientèle en s'implantant dans d'autres pays pour mieux absorber les aléas de conjoncture.

Cette prudence commerciale n'est pas propre aux Mellerio et s'explique aisément par les risques financiers, inhérents à leur métier et aux besoins permanents de fonds de roulement. D'un côté, ils doivent en permanence avancer de fortes sommes pour acquérir les pierres et matériaux précieux de leurs (futurs) bijoux, d'un autre, ils sont à la merci de clients qui tardent à remplir leurs engagements ou ne règlent pas leurs dettes.

Dans toute l'Europe, on apprécie « ces joailliers imaginatifs, au goût sur et aux créations de qualité ». Le souci de développement commercial n'explique pas tout et ne suffit pas pour attirer et retenir une clientèle exigeante et raffinée. Les bijoux doivent également être de qualité, d'où la nécessité de s'attacher les meilleurs artisans du moment.

Le fonds d'archives de la maison Mellerio montre que la mise en œuvre d'un bijou fait appel à plusieurs mains : dessinateur, monteur, lapidaire, graveur, sertisseur, émailleur. Entre 1830 et 1870, deux cent vingt artistes travaillent de façon plus ou moins permanente ou régulière avec la maison Mellerio.

Nous pouvons parler de « communauté », voire de « mutualité » de bijoutiers au XIX^{ème} siècle. Les artistes, le plus souvent à leur compte, travaillent en général pour plusieurs joailliers, ceux qui se consacrent à un seul donneur d'ordres sont l'exception. Les bijoutiers « sous-traitent » fréquemment sans que les secrets de fabrique ou l'esprit de concurrence y mettent obstacle.

L'étude des modes d'élaboration du bijou d'une maison de joaillerie conduit ainsi à la question suivante : qui est le véritable créateur d'un bijou ? Il s'agit de comprendre comment un bijou, élaboré concurremment par plusieurs personnes peut être considéré comme l'œuvre de la maison qui le signe. Certains auraient tendance à réduire la signature à une simple marque de fabrique, mais cette vision reste réductrice. Si les Mellerio savent dessiner –notamment Jean-François (1815-1886), un des meilleurs artistes de la famille- ils supervisent en grande partie leurs créations ; c'est-à-dire qu'ils confient leurs idées à leurs ateliers ou à des artisans qui leurs donnent forme. Bien évidemment ce processus créatif ne fonctionne pas à sens unique et les artisans, de leur côté, à mesure de leurs talents, contribuent

à influencer, embellir l'objet. Un bijou est donc avant tout une œuvre dans laquelle plusieurs personnes s'expriment. Il reflète l'ensemble des personnalités qui l'ont créé, pour ne prendre plus qu'un nom qui est celui du joaillier.

Les Mellerio savent d'ailleurs reconnaître tout le mérite artistique de leurs collaborateurs. Pour exemple ils laissent Henry Foullé (1833-1882) signer ses dessins et sollicitent pour lui une médaille pour sa collaboration à l'Exposition Universelle de 1867.

Les bijoux faits pour être portés sont fragilisés. Le métal se raye, les pierres tombent, les émaux se craquent. À cela s'ajoute l'usage ancestral qui consiste à les démonter pour les remonter au goût du jour. La plupart disparaissent sans laisser de trace. Le dessin devient donc une source importante pour la mémoire du bijou. La collection de dessins de la maison Mellerio est capitale pour l'histoire de la bijouterie. Elle témoigne, dès les années 1830, de la créativité de la maison, retraçant les goûts et les modes du moment. Les portfolios, calques et dessins préparatoires, présentent une abondance des idées et des formes. La naissance d'un bijou se fait à partir d'une réflexion sur le monde environnant. La faune la flore, les personnages et les formes sont tirés de livres, de revues, de peintures, de gravures, de décors divers.

Le souci permanent de consolider sa base de clientèle en l'internationalisant, l'emploi des meilleurs artisans du moment ne suffisent pas à expliquer la notoriété exceptionnelle dont bénéficie la maison Mellerio à cette époque. Cette notoriété repose avant tout sur sa capacité à couvrir avec talent une gamme extrêmement diverse de bijoux, conséquence de la grande variété des styles qui caractérise cette époque. Ce mélange de créativité, d'audace, de capacité à satisfaire voire anticiper les attentes d'une clientèle versatile sont véritablement le facteur déterminant du succès de la maison.

Contrairement au Premier Empire qui marque une rupture complète avec le XVIII^{ème} siècle, la seconde moitié du XIX^{ème} siècle n'est pas dominée par un style propre. Dans un souci de filiation et d'assimilation, il emprunte des formes, des matériaux et des iconographies aux époques précédentes, en les enrichissant d'innovations techniques et stylistiques. Les Expositions Universelles de cette époque permettent de mettre en valeur cette diversité et les progrès techniques qui l'accompagnent.

L'étude stylistique des bijoux Mellerio produits durant la Monarchie de Juillet et le Second Empire est particulièrement révélatrice du goût de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. La maison Mellerio a su répondre avec talent aux attentes les plus diverses, créant des bijoux très classiques, intemporels, comme les colliers de perles ou les rivières de diamants, mais également des bijoux de style. Dans l'énorme répertoire décoratif les motifs : néo-gothique, néo-Renaissance, Louis XV, Louis XVI, antiques et naturalistes sont des sources d'inspiration inépuisables.

La maison Mellerio connaît son apogée tant économique qu'artistique sous le Second Empire. L'empereur Napoléon III et l'impératrice Eugénie, admiratifs du talent des Mellerio, leur achètent de nombreux bijoux tout au long de leur règne et concourent ainsi puissamment à leur succès.

Les Expositions Universelles de cette époque offrent à la maison Mellerio et à ses pairs des occasions privilégiées de montrer à un large public les créations les plus audacieuses. Elles leur permettent également de témoigner des goûts nouveaux en matière de bijouterie ou de présenter leurs nouveautés techniques.

Dans la perspective de l'Exposition Universelle de 1855, *Mellerio dits Meller frères* dépose le 3 août 1854, un brevet pour l'application d'une tige flexible pour le montage de toute espèce de pierreries : « La présente demande a pour but de nous approprier une application formant un article entièrement nouveau dans la joaillerie en ce qu'il imite les fruits pendants naturels sans raideur, ce que l'on n'a pu faire jusqu'à ce jour [...] ». ¹ Cette découverte constitue un progrès significatif, elle va permettre de donner une souplesse naturelle aux compositions florales jusqu'alors statiques. À cette occasion la maison Mellerio obtient une médaille d'or.

Mellerio prend part, avec succès, à de nombreuses Expositions internationales. La maison remporte la « Prize Medal » à l'Exposition Universelle de 1862 à Londres, la médaille d'or à l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, la grande médaille à l'Exposition Religieuse de 1870 à Rome.

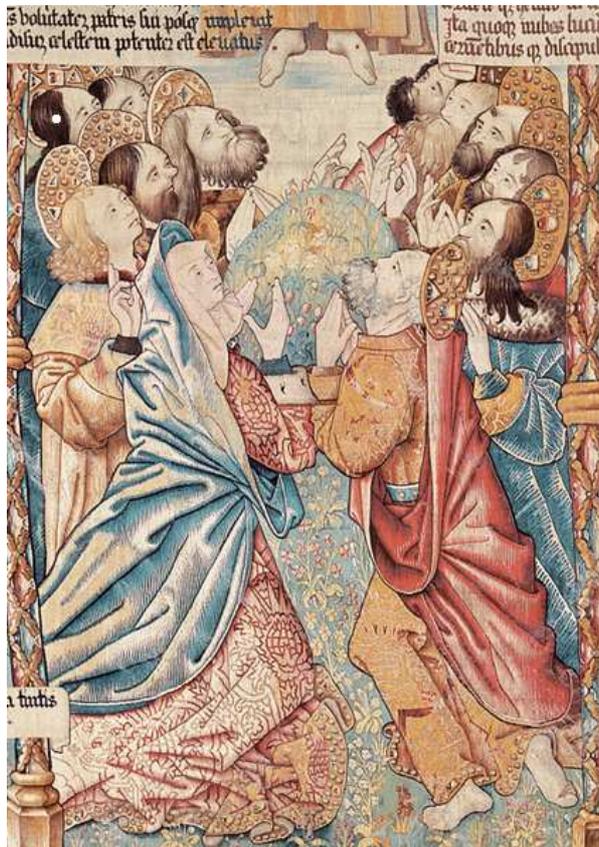
¹ Brevet d'Invention sous garantie du Gouvernement. Arch. MdM.

Le style de la bijouterie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle est trop souvent restreint à la notion de « pastiche ». Le fonds Mellerio démontre par ses innovations techniques et formelles que cette maison du moins a su réinterpréter les créations de ses devanciers et créer son style propre à l'unisson d'un goût mondain inspiré par l'évocation du passé. Il nous apparaît, au terme de nos recherches, que la joaillerie du milieu du XIX^{ème} siècle ne doit pas être considérée avec le dédain destiné aux imitateurs mais bien plutôt comme une période riche et novatrice qui mérite d'autres approfondissements au travers de joailliers analogues à Mellerio pour en révéler toute la substance.

Université Paris IV-Sorbonne

École doctorale VI

**La tenture de l'abbaye Saint-Robert de La Chaise-Dieu :
Un chef-d'œuvre de collaboration**



Thèse de doctorat présentée par Sophie Brun

Sous la direction de madame la professeure Fabienne Joubert

2009

Conservée dans le chœur de l'abbatiale Saint-Robert pour lequel elle fut commandée par Jacques de Saint-Nectaire (1492-1518), la tenture de La Chaise-Dieu s'impose comme un chef-d'œuvre méconnu de l'art textile. Composée de douze pièces sur lesquelles se répartissent 75 scènes bibliques, sa longueur totale excède 70 mètres. S'ajoutent en outre deux tapisseries supplémentaires aux armes de l'abbé. Son thème iconographique, une lecture typologique de la Vie du Christ et de la Vie de la Vierge, lui confère une place unique au sein du groupe des tentures de chœur généralement dédiées aux vies de saints. En outre, ses compositions et sa manière originale ne trouvent d'écho dans aucune autre tapisserie, qu'il s'agisse de cycles ou bien de pièces isolées.

C'est dans le contexte historique de l'arrivée de la commende que Jacques de Saint-Nectaire, son dernier abbé régulier, fait don de la tenture de chœur de l'*Ancien et du Nouveau Testament* à l'abbatiale de La Chaise-Dieu. Elu en 1491 au jeune âge de trente ans, ce prélat appartient à une famille bourgeoise auvergnate renommée. Seigneur de La Chaise-Dieu, il préside depuis le château de Montrecoux et remplit une fonction financière et administrative en se reposant de la gestion interne de l'abbaye sur le grand prieur.

Amorcé depuis la seconde moitié du 13^e siècle, le déclin de la congrégation bénédictine, qui connut à son apogée une audience à l'échelle de l'Europe occidentale, se poursuit jusqu'au début du 16^e siècle où la perte de ses filiales d'Italie, d'Espagne et du Toulousain limite son espace d'influence au Massif Central. Cependant, Jacques de Saint-Nectaire hérite des relations encore privilégiées établies entre la royauté, l'abbaye et le Saint-Siège depuis la fondation de saint Robert. En 1501, il obtient ainsi de Louis XII le droit de joindre aux armes de l'institution, qui apparaissent sur les tapisseries au même titre que celles du commanditaire, les trois fleurs de lys d'or de la France.

Dans la lignée de ses prédécesseurs, l'abbé de Saint-Nectaire, s'il ne réforme pas, fait exécuter de grands travaux. Sa générosité sans précédent envers son monastère lui fait mériter le titre d'« abbé-artiste » dont le doteront plus tard les chroniqueurs bénédictins. Seul gestionnaire des principaux revenus de l'abbaye et de la collation des bénéfices, il fonde la chapelle Sainte-Anne au prieuré de Chanteuges où il aime se reposer ; il participe en outre à la reconstruction de l'église, du cloître, des ouvroirs et du réfectoire de l'abbaye, il fait élever

l'infirmierie et sa chapelle, restaure la salle capitulaire et pare le chœur de nombreux ornements parmi lesquels s'inscrivent les tapisseries.

Malgré les problèmes de conservation dont l'œuvre souffre de nos jours - liés à l'environnement climatique et sanitaire, ainsi qu'à la présence de doublures devenues trop petites qui altèrent les fibres textiles et entraînent une dégradation rapide - son état général en fait le témoin unique des procédés de création des tapisseries au tout début du 16^e siècle. En outre, la longueur équidistante des tapisseries destinées à la décoration des côtés nord et sud du chœur des moines, ainsi que l'homogénéité du programme iconographique, plaident en faveur de l'intégrité du cycle originel.

Composées de douze pièces, développant soixante-quinze épisodes extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament, la tenture de La Chaise-Dieu possède une iconographie unique retraçant le récit biblique, depuis l'Annonciation jusqu'au Jugement dernier, entouré des préfigures traditionnelles. Identifiée par Emile Mâle dès 1905, la *Bible des pauvres* constitue le principe même de l'œuvre qui lui emprunte la mise en page de ses gravures, ses textes tissés, ses correspondances typologiques, ainsi qu'un grand nombre de compositions. Toutefois, la reformulation complète des leçons qui surmontent les scènes de l'Ancien Testament, les choix opérés parmi les scènes évangéliques développées par le recueil, ainsi que l'introduction de nouveaux liens vétérotestamentaires ont démontré l'implication du commanditaire et de ses moines dans la mise au point du discours religieux ; le choix de l'ouvrage - certes très diffusé en Europe occidentale mais possédant une origine septentrionale - pouvant quant à lui relever d'une proposition du marchand tapissier. Ainsi, si l'influence majeure de la *Bible des pauvres* a pu être amplement confirmée par l'étude de son emploi lors de l'élaboration artistique, en revanche il est apparu clairement aux vues des mêmes comparaisons que le recueil du *Speculum Humanae Salvationis*, également reconnu par l'historiographie comme source iconographique, n'a quant à lui fourni aucun modèle.

D'autre part, plusieurs éléments ont révélé le rôle essentiel joué par la forte personnalité artistique qui préside à l'exécution des cartons à grandeur de la tenture et dont le style expressif et affirmé ne réapparaît dans aucune tapisserie conservée à notre connaissance. Tout d'abord, l'introduction de sources complémentaires empruntées à la gravure germanique - telles que les illustrations de la *Chronique de Nuremberg* et la *Tentation de saint Antoine* de Martin Schongauer, toutes plus récentes que la *Bible des pauvres* - enrichit le cycle de

schémas iconographiques plus dynamiques et de détails narratifs et décoratifs en accord avec le goût de la fin du 15^e siècle.

En outre, l'analyse de l'organisation du travail d'atelier a révélé le soin qui entoure la réalisation des étapes précédant le tissage. En effet, les rares emplois de cartons ainsi que l'homogénéité du style déployé sur l'ensemble du cycle témoignent de l'application des peintres cartonniers travaillant de concert à la manière du maître. Riche d'un registre formel original, ce dernier crée des figures plantureuses, aux mouvements souvent saccadés, mais dont les visages parviennent à se décliner en conservant toujours une même charmante naïveté adoucissant la pesanteur des corps.

Ainsi s'affirme déjà le caractère septentrional des représentations tissées qui ne manquent jamais de mêler étroitement réalisme et symbolisme. En outre, la structure architecturale de l'œuvre l'apparente aux retables bruxellois, cela aussi bien par son décor orfèvré que grâce à l'enchaînement des scènes suspendues au-dessus des stalles nord du chœur et à la disposition en forme de « T » de la Crucifixion carrée ; enfin, les scènes évangéliques utilisent les conventions établies par les grands maîtres flamands. Et, loin de s'inscrire dans la production qui naît en Auvergne à la même période, c'est avec le milieu artistique des peintres à noms d'emprunt circulant entre Bruges et Anvers au tournant du 16^e siècle que la tenture de *L'Ancien et du Nouveau Testament* partage son vocabulaire formel et son atmosphère.

Du point de vue du tissage, l'utilisation de fils d'or et d'argent ainsi que l'existence d'un registre décoratif autonome, présent aussi bien sur les bordures qu'au sein des compositions, ont permis de distinguer les deux panneaux de l'*Enfance du Christ* et de la *Résurrection* du cycle principal. Probablement réalisés à partir des cartons de la tenture de chœur, l'origine de ces deux pièces, autrefois données à Bruxelles, reste plus incertaine. L'esthétique générale et les motifs de trame semblent quant à eux rapprocher l'exécution de la tenture de chœur de celles du groupe de tapisseries attribuées aux lissiers tournaisiens.

Œuvre monumentale unique, née de l'initiative et du financement de Jacques de Saint-Nectaire, de l'art des peintres cartonniers flamands et du savoir-faire des lissiers de la région de Tournai : la tenture de *L'Ancien et du Nouveau Testament* de l'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu s'impose comme un chef-d'œuvre de collaboration.

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE 6 : Histoire de l'Art et Archéologie

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ de PARIS IV

Discipline : Histoire de l'Art

par

Xavier PAGAZANI

Le 7 novembre 2009

*Demeures campagnardes de la petite et moyenne noblesse en haute
Normandie (1450-1600) : pour une histoire architecturale d'une province
française*

Vol. 1 : Synthèse



Directeur de thèse : M. Claude MIGNOT

JURY

M. Alain SALAMAGNE, professeur à l'Université de Tours
M. Alexandre GADY, professeur à l'Université de Nantes
M^{me} Monique CHATENET, conservateur en chef du Patrimoine, HDR

POSITION DE THÈSE

Introduction

En 1903, dans ses *Gentilshommes campagnards de l'Ancienne France*, Pierre de Vaissière dressait le premier tableau de l'ensemble de la condition de la noblesse rurale de l'Ancien régime, ces « gentilhomme champêtres », qui constituaient de 70 à 80 % des effectifs nobiliaires pendant le « beau XVI^e siècle ». Cependant, à quelques rares exceptions parmi lesquelles l'étude pionnière par une équipe de l'Inventaire général sur *Le Manoir en Bretagne, 1380-1600* (Paris, Imprimerie nationale, 1993, rééd.1999) qui offre une révision radicale des schémas d'analyse, peu d'historiens de l'art se sont engagés dans l'analyse de la configuration matérielle de la maison campagnarde de ces gentilshommes, quel que soit le nom qu'on leur donne, manoir, logis, hôtel, gentilhommière, petit château. Or la Normandie constitue un domaine privilégié par le nombre et la qualité de ces édifices. C'est pour exploiter les potentialités de ce champ qu'il a été choisi d'étudier les demeures campagnardes de la petite et moyenne noblesse au cours d'un siècle et demi qui a revêtu une importance décisive dans l'histoire de la province.

PREMIERE PARTIE.

Pour une histoire architecturale d'une province française

Chapitre I. L'histoire

La Normandie a connu d'importants décalages historiques par rapport au reste du domaine royal. Ce n'est que vers 1475 que la reprise est identifiable à une véritable renaissance : en l'espace d'à peine un quart de siècle, de 1475 à 1500, la province retrouve sa prospérité perdue. Les membres du second ordre ont contribué en partie à ce redressement spectaculaire, par une remise en état des bâtiments, en favorisant le retour de tenanciers, en restructurant leurs seigneuries et en valorisant leurs terres. Cet essor est tel que, dès la fin du XV^e siècle, la province normande devient le premier gisement fiscal du royaume, ce qui conduit le roi à accroître sa tutelle sur elle au cours du siècle suivant. Entre 1573 et les guerres de la Ligue, malgré la crise importante de 1562 (sièges du Havre et de Rouen), la Normandie connaît « l'apogée économique du siècle » (Ph. Benedict).

Chapitre II. Les hommes

La petite et moyenne noblesse forme le ciment de la société rurale : c'est elle qui est présente dans « ses villages », attentive à y faire respecter l'ordre social. Mais les disparités restent réelles : l'éclat des dignités, le montant et l'origine des fortunes, les lieux des emplois et l'ampleur des réseaux de clients ou d'amis introduisent d'énormes différences d'une strate à une autre, comme d'une région à une autre.

La Normandie présente une forte densité nobiliaire, principalement dans le Pays de Caux et le Vexin normand. D'une manière générale, la noblesse normande connaît dans la première moitié du XVI^e siècle une hausse de ses effectifs, qui n'est à vrai dire qu'une récupération du niveau du milieu du XIV^e siècle avant les catastrophes de la Peste noire et de la guerre de Cent Ans. 80 % de ces nobles le sont depuis un siècle et plus, mais aucune opposition ne semble avoir existé entre ces derniers et les nouveaux, ce dont témoigne la très forte exogamie entre les deux groupes : en Normandie, les différences internes tiennent plus aux inégalités de richesse et de pouvoir qu'à l'ancienneté des lignages.

En revanche, l'écart de richesse se creuse entre la grande noblesse et les autres au XVI^e siècle. C'est là un des effets de la mutation du revenu des seigneuries. A partir de ce moment, certains petits et moyens nobles, qui ont de plus en plus de mal à tenir leur rang, doivent trouver des ressources supplémentaires en se mettant soit au service de membres de la haute noblesse, soit au service du roi. Ils vont le faire d'autant plus facilement que le souverain et les grands du royaume ont besoin d'eux. En effet, l'importance de la Normandie, qui ne peut échapper au roi soucieux de l'intégrer plus étroitement au royaume et de la gérer efficacement, a semble-t-il commandé l'intégration de nombreux gentilshommes haut-normands au service de la couronne. Si une partie d'entre eux semblent vivre aux

champs sans autre revenu, une majorité sont au service du roi, soit directement, soit dans les cours souveraines de Paris et de Rouen (parlement, Cour des Aides, Cour des Comptes) ou dans les petites instances royales de la province (vicomtés).

Comme on dispose de documents pour presque l'ensemble des gages perçus en Normandie, on peut établir une échelle assez précise selon l'importance de ces emplois. Les gages les moins lucratifs sont ceux auprès des hauts et moyens seigneurs, des abbayes et des villes. Ensuite viennent les charges dans l'administration royale (conseillers, généraux et présidents de la cour des aides et du Parlement) et des militaires employés par le roi dans la province. Enfin, les charges les plus avantageuses sont celles des finances de Normandie (receveurs généraux et généraux) et au service direct du roi (gentilhomme de sa chambre, conseiller et chambellan).

Dans le même temps, le profit tiré par les seigneurs de leurs terres, de leur office et de leurs rentes est de plus en plus absorbé par des dépenses sans effet sur la productivité agricole. A partir du début du XVI^e siècle, s'ajoute un souci d'ostentation inconnu jusqu'ici de la grande majorité des petits nobles : domesticité plus nombreuse, construction de superbes bâtiments, achat de meubles luxueux pour leurs logis, port de vêtements plus coûteux. Mais ces dépenses ne sont pas uniquement somptuaires. Certains gentilshommes, tout particulièrement les magistrats et la moyenne noblesse, sont obligés d'envoyer leurs enfants faire de longues études sur les bancs universitaires. Cette formation, poussée et coûteuse, n'est pas cependant uniquement destinée à assurer un avenir professionnel à la progéniture nobiliaire : elle est désormais l'un des signes évidents de l'appartenance à la caste la plus relevée.

Parce qu'ils occupent une charge en ville, nombre de gentilshommes haut-normands y résident une bonne partie de l'année. La création de l'Echiquier permanent de Normandie en 1499 et la multiplication des offices au XVI^e siècle sont certainement décisives dans ce mouvement, car beaucoup de nouveaux officiers s'installent à ce moment dans la métropole normande. Aussi ces gentilshommes citadins ne retournent-ils sur leurs domaines campagnards que lors des vacances de leur charge ou pour des occasions exceptionnelles. Pendant leurs absences, ils laissent la gestion de leurs domaines à des receveurs ou à des fermiers.

Chapitre III. L'implantation

Ce sont principalement les aînés de famille, les cadets propriétaires de plusieurs fiefs ou les nobles de fraîche date, qui, théoriquement, possèdent un véritable pouvoir de décision quant au choix du site. Mais ce choix devait répondre à des critères bien différents selon qu'il était destiné à devenir le fief principal d'une famille ou à recevoir le seigneur et sa famille uniquement pour des séjours plus ou moins longs, pour échapper à la chaleur de l'été, à la peste et pour se détendre loin du tumulte de la ville.

Sans véritable surprise, les riches plaines et plateaux céréaliers du pays de Caux, du Lieuvin, du Neubourg et de Saint-André rassemblent une grande majorité de manoirs de gentilshommes campagnards et de nobles au service personnel du roi présents sur leur domaine une bonne partie de l'année. La basse vallée de la Seine, le grand massif forestier de Lyons, le littoral de la Manche entre Saint-Valéry-en-Caux et Dieppe et, dans une moindre mesure, la vallée de la Risle constituent de véritables « poches » où se concentrent la majorité des « maisons des champs » de nobles citadins : ce sont les hauts lieux de la villégiature nobiliaire haut-normande. On comprend la cohérence de ces différentes implantations : les fiefs principaux des gentilshommes devaient avant tout apporter des revenus suffisamment importants pour assurer la pérennité d'une lignée ; sans toutefois négliger cet aspect, les fiefs destinés à la villégiature de la noblesse citadine offrent avant tout un cadre privilégié, la proximité d'une route importante pour rejoindre facilement la cité, les vues sur une vallée verdoyante, le voisinage d'une forêt giboyeuse ou encore la proximité de la mer.

Les nobles haut-normands possèdent plusieurs domaines campagnards, mais, au cours de leur vie, ils ne bâtissent que sur un seul – à quelques rares exceptions. La décision d'embellir, d'agrandir ou de construire un manoir répond le plus souvent à un tournant dans la carrière d'un gentilhomme : mariage, héritage, accession à la noblesse ou à un poste, hausse du revenu d'une charge ou confirmation d'un office. Un dernier critère a peut-être pesé sur le choix du site et sur la décision de construire chez quelques gentilshommes haut-normands : l'espoir de recevoir le roi chez eux.

Une fois la décision de construire arrêtée, une fois aussi en pleine possession du fief qu'ils convoient, les gentilshommes, sans doute en concertation avec leur maître-maçon ou leur architecte,

doivent choisir l'assiette où bâtir. Or, en la matière, autant qu'on puisse en juger par les textes et par les éléments encore en place (motte castrale, château-fort ruiné, bâtiments agricoles ou vestiges du logis seigneurial précédent), la majorité des gentilshommes semblent avoir privilégié la conservation de l'ancienne place, implantant le nouvel ensemble manorial sur l'ancien ou à côté : c'est l'une des constantes du manoir normand des XV et XVI^e siècles. Les seigneuries haut-normandes sont en effet pour une très large majorité des créations antérieures à l'époque qui nous occupe : leur implantation n'est pas due aux seigneurs de l'époque moderne, elle est un héritage médiéval. Lorsque les anciens logis sont conservés, ils sont le plus souvent augmentés, transformés, refenestrés ou rhabillés. Toutefois, ce qui est économisé d'un côté semble être investi de l'autre. Dans ces ensembles manoriaux, les principaux efforts sont portés ailleurs, sans doute dans le décor intérieur de la maison, mais aussi, plus sûrement, dans les aménagements extérieurs. On doit le reconnaître : ces cas sont passionnants, car les solutions alors adoptées par les architectes ou maîtres-maçons sont à la mesure des contraintes imposées par le site et les bâtiments en place. A l'inverse, d'autres gentilshommes font place nette des vestiges du passé et construisent *ex-nihilo* des ensembles forcément plus réguliers. Mais un site débarrassé des bâtiments anciens ne veut pas dire absence de contraintes : l'implantation du manoir dans un bourg, l'orientation de l'assiette, le relief du terrain, la présence d'infrastructures et d'« appartenances » du fief (bois, viviers, terres arables) sont autant d'éléments dont l'architecte doit tenir compte dans son projet.

Chapitre IV. Le chantier

Une vingtaine de documents confortés par l'analyse archéologique des bâtiments et les récents travaux d'Etienne Hamon, Philippe Lardin et Florian Meunier sur les chantiers de la fin du Moyen Age, qui ont renouvelé les connaissances sur le sujet en Normandie, suffisent à dresser à grands traits un tableau de la construction des demeures campagnardes de la petite et moyenne noblesse au cours de la période qui nous intéresse.

En nombre, ce sont les gentilshommes vivants aux champs qui construisent le plus. Cet effectif est essentiellement composé de gentilshommes de petite noblesse, qui tirent leurs principaux revenus de leurs fiefs et qui ont donc à cœur de bien ménager leurs domaines. En règle générale, c'est l'unique chantier de leur vie. Viennent ensuite, presque à égalité, les officiers du roi, à son service personnel ou dans les cours souveraines, et, loin derrière, les officiers de villes et les prélats. Dotés de ressources financières plus importantes, ces officiers entreprennent parfois plusieurs chantiers à la fois ou successivement. Il ressort de l'étude de ce milieu une inflexion. Alors qu'à la fin du XV^e siècle et encore dans la première moitié du XVI^e siècle, les demeures campagnardes les plus novatrices sont élevées par des notables de Rouen, dans la seconde moitié du siècle, les plus belles constructions le sont par des officiers du roi, souvent de son entourage immédiat.

Il paraît évident que nombre de petites maisons seigneuriales ont dû être bâties par des maîtres-maçons et artisans locaux. Du moins le fait est-il assuré pour l'ensemble des travaux de remaniements et de réparations documentés. Pour bon nombre de petits seigneurs, la connaissance directe d'un maçon d'une paroisse proche ou la recommandation par un seigneur voisin devaient suffire. La situation était toute différente pour d'autres gentilshommes, qui gagent à l'année divers artisans (maçons, menuisiers, serruriers). Certains commanditaires se prévalaient aussi d'avoir quelques connaissances en architecture, suivant là une vieille tradition. En l'absence d'un architecte, la part du maître de l'ouvrage dans l'élaboration du projet devait être encore parfois décisive à la fin du XV^e siècle et au commencement du siècle suivant.

Un seul nom est parvenu jusqu'à nous, celui de Pierre De la Rue, qui passe un marché en 1580 pour la construction de la maison aux champs de Bourdenis. Mais on ne peut dire s'il fut seulement l'entrepreneur ou aussi celui qui a établi les plans et les « modèles ». On s'interroge aussi sur d'autres membres de cette famille, qui semblent avoir travaillé plus particulièrement pour la famille Le Roux, au Bourghtheroulde, peut-être à leur hôtel rouennais et à leur maison campagnarde de Tilly. Pour les autres maisons seigneuriales de haute Normandie, faute de documents, on ne peut que formuler des hypothèses, avec toute la prudence que cet exercice demande, à partir de mentions indirectes, de l'analyse des bâtiments, de la localisation de ceux-ci et du statut du commanditaire. Ainsi, l'analyse d'Acquigny, Bonnemare et Beuzeville-la-Grenier nous oriente invariablement vers les œuvres de Philibert Delorme (Anet) ou de Pierre Lescot (Le Louvre, Vallery) et celle de Fleury-la-Forêt vers l'œuvre de Baptiste Androuet Du Cerceau (Amboile, Fresnes, Tournanfy). La présence de Baptiste en

Normandie, sur le chantier de Charleval, a peut-être aussi à voir avec le fait qu'un petit groupe de maisons seigneuriales haut-normandes semble inspiré par son œuvre et l'œuvre gravée de son père. De même, la présence en Normandie de Delorme, de Goujon, peut-être de Lescot, au cours des années 1540-1550, fut à coup sûr un facteur stimulant pour les architectes et les maîtres-maçons qu'ils côtoyaient dans la province. Dans une Normandie dominée de manière écrasante par le *brique et pierre* apparaît en effet au cours de ces années une architecture en bel appareil de pierre de taille.

La provenance des matériaux est le point de cette enquête pour lequel nous avons le plus d'informations, moins par les marchés que par d'autres sources (aveux, testaments, inventaires...), et surtout l'analyse archéologique et les études récentes des bâtiments de la région. La présence de fortes concentrations de silex, de grès ou de marne dans certains pays de la province explique la diversité des partis pris esthétiques développés dans ces différentes régions. La préférence générale des commanditaires normands allait, cependant, à la pierre de taille, employée seule ou avec de la brique. Si l'emploi du bois est constant dans la construction de 1450 à 1600, celui de l'ardoise, du fer et du verre tend à se généraliser au cours de la même période.

Chapitre V. Le *pourpris*

Le manoir est à la fois une exploitation agricole, le siège d'un domaine noble, et une résidence permanente ou temporaire ; il a, en outre, des fonctions défensives et ostentatoires. Tout comme le château, l'ensemble manorial imprime son empreinte au paysage environnant. Aussi, quelque soit le rang du domaine ou du propriétaire, on note un souci de mise en valeur de l'entrée, des murs de clôture et des bâtiments agricoles des ensembles manoriaux.

Les clôtures ont connu une évolution marquée au cours du temps, qui touche principalement leurs fonctions défensives et ostentatoires. Aussi étonnant que cela puisse paraître, au sortir de la guerre de Cent Ans et des troubles civils qui suivirent, les manoirs qu'on relève n'ont que peu de défenses. Nombre d'entre eux semblent être pour ainsi dire dépourvus d'éléments de défense. A partir de l'extrême fin du XV^e siècle, les rares éléments de défense prennent un tour nouveau, plus civil dans leurs formes et leur fonction, mais sans doute tout aussi efficace dans ce qu'ils devaient évoquer aux contemporains. L'emploi d'appareils militaires fictifs tend en effet à se généraliser à partir de ce moment : consoles portant corniche et coyau ou pseudo chemin de ronde sur grosses consoles. A partir du milieu du siècle suivant, l'emploi de simples petites consoles ou de modillons « classiques » suffit à évoquer les mâchicoulis. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir, à partir des années 1520, la cour s'ouvrir sur le paysage alentour. La clôture du *pourpris* connaît un infléchissement majeur avec les guerres de Religion (1562-1596). Le manoir se fortifie au cours de cette période troublée.

L'étude des différents types d'enclos et leur organisation révèle que les ensembles seigneuriaux sont majoritairement dans un enclos unique, où s'élèvent à la fois le logis seigneurial et les bâtiments de dépendance. Si le regroupement de ces bâtiments dans un même espace suggère un mode de vie assez rustique des seigneurs, l'organisation des bâtiments à l'intérieur même de certains enclos uniques atteste le plus souvent une distinction et une hiérarchisation entre les bâtiments à vocation agricole d'un côté, et le logis et les édifices liés à son fonctionnement ou à des prérogatives seigneuriales de l'autre. D'autres ensembles manoriaux, un peu moins nombreux, s'articulent autour d'au moins deux enclos : la basse-cour et la cour. Dans la basse-cour se trouvent en général le logis du métayer, les bâtiments à usage strictement agricole (grange, pressoir, étables, bergeries) et souvent le colombier. Dans la cour s'élèvent la demeure du seigneur, les bâtiments qui sont liés à son fonctionnement (cuisine, fournil, écuries, cellier, cave) et, lorsqu'il y en a une, la chapelle. Les principales variantes de ce type concernent l'agencement des enclos, qui sont disposés sur un axe transversal ou sur un axe longitudinal.

L'enquête menée sur les bâtiments révèle un trait dominant du manoir haut-normand : le soin apporté à la mise en œuvre de ces édifices, y compris lorsqu'ils sont agricoles. Outre leur rôle agricole précis, le logis du métayer, la grange, les écuries et le colombier, sont souvent porteurs d'une charge symbolique. Le manoir est plus qu'une exploitation agricole et industrielle, c'est le siège d'un fief au statut privilégié qui tient à le montrer par des signes architecturaux évidents : le colombier prend la forme d'une tour de défense, le logis du métayer, celle d'un châtelet, tandis que l'ancienne motte castrale conservée rappelle le château-fort médiéval. L'emplacement même des bâtiments n'est pas anodin : châtelet à l'entrée du manoir, colombier au-dessus du portail ou au centre de la cour, motte

castrale ou château-fort ruiné près de la demeure principale, les éléments de l'ensemble seigneurial sont placés pour être vus. Et le logis seigneurial, concerné au premier chef, ne déroge pas à cette règle.

Chapitre VI. La maison seigneuriale

Les maisons seigneuriales haut-normandes connurent entre la seconde moitié du XV^e siècle et la seconde moitié du XVI^e siècle, période architecturale faste, une évolution marquée, mais non linéaire : elle est faite, pour reprendre l'expression de Claude Mignot, « de continuités, de ruptures et d'avatars ».

Qu'il soit éloigné ou à proximité de l'entrée, qu'il soit isolé, flanqué de murs de clôture, de corps de logis secondaires ou de bâtiments annexes, qu'il soit de plan en L, en U, en V inversé ou plus simplement rectangulaire, le logis seigneurial répond à un principe d'ostentation qui lui est attaché et le différencie immédiatement des autres bâtiments : par sa place, sa forme et son traitement, la maison seigneuriale se donne à voir. C'est l'une des constantes du logis seigneurial haut-normand et, d'une manière plus générale, de la demeure noble. Par ailleurs, la grande majorité des gentilshommes normands restent attachés à des formes de logis simples, établies de longue date dans la province. L'écart entre les deux types principaux est tel que les résultats rendent certainement compte d'une réalité : le logis de plan massé ou rectangulaire isolé semble avoir la préférence des seigneurs haut-normands. La maison seigneuriale prend ainsi une valeur symbolique particulière : par sa forme, elle rappelle, à un degré moindre il va de soi, le « donjon », architecture féodale par excellence. La plupart des maisons seigneuriales du XVI^e siècle, quelle que soit la qualité de l'occupant, sont le plus souvent des variations sur ces types architecturaux. Désormais, elles adoptent plus couramment un plan rectangulaire allongé pour permettre de loger l'escalier rampe sur rampe dans-œuvre, le vestibule (ou l'*allée*) ou la *sallette*. Ce constat vaut aussi pour les maisons les plus importantes. Cependant, quelques gentilshommes haut-normands et leurs architectes, tout en conservant ces préférences de partis de plan traditionnels, vont renouveler la conception de la maison seigneuriale en créant des demeures d'une sophistication sans égale à leur époque : Martainville, dès vers 1495, est le premier édifice sans doute en France où se voit le doublement du corps principal ; Acquigny, bâti dans la décennie 1550, adopte un plan en V inversé ; Bonnemare, construit vers 1555-1562, est un corps rectangulaire allongé cantonné de quatre pavillons et flanqué de portiques sur jardin ; les maisons seigneuriales contemporaines de Bailleul et de Fleury, comprennent, vers 1565, un corps double sur cour (aménagée en préau) et sur jardin. D'une architecture élégante et soignée, ces édifices préfigurent les maisons de plaisance des deux siècles suivants – seule leur silhouette trop haute s'oppose au rapprochement avec les édifices du XVIII^e siècle.

Dans le même temps, la volonté d'ouvrir la demeure seigneuriale sur l'extérieur qui participe à l'intérêt porté par les habitants au jardin et au paysage, naturel dans une demeure aux champs, a eu des conséquences capitales sur son architecture au cours du XVI^e siècle. La haute Normandie semble avoir été le théâtre d'innovations techniques et morphologiques décisives, qui ont permis à partir de ce moment d'ouvrir plus largement les pièces sur l'extérieur. Un premier changement capital intervient à partir des années 1540 : peut-être pour la première fois en France, la grande fenêtre est démunie de traverses en pierre. Cette absence indique une chose : les traverses en pierre sont remplacées par des traverses en bois. Un second changement capital intervient en 1560 au petit manoir du Flot, à Bully, où le croisillon en pierre entier est remplacé par un croisillon en bois. Ces innovations se répandent assez rapidement en dehors de leur zone de création, d'abord dans le reste de la province puis en Ile-de-France et à Paris.

La manière de composer les façades des demeures campagnardes évolue également au cours de la période. La façade, désormais entièrement dégagée des contreforts de l'époque précédente, est presque nue : elle est seulement animée par les moulures horizontales (les larmiers et la corniche) et par les moulures d'encadrement des baies (dans les ébrasements). La façade, très sobre, presque austère, s'organise uniquement par ses niveaux clairement différenciés. L'attention du spectateur est retenue par l'importante surface murale, sans scansion ou presque hormis les moulures horizontales, et, au contraire, par les (rares) éléments de décor, aux fenêtres, aux lucarnes et à la porte. On y voit une explication : la préférence des gentilshommes haut-normands pour le rythme marqué des niveaux et, surtout, pour les grandes surfaces murales, qui, dès la seconde moitié du XV^e siècle, commencent à être animées par le jeu des matériaux qui les composent, d'abord, dans les années 1470-1480, par des assises alternées de briques et de pierres (non saillantes), puis, un peu plus tard, par l'apparition du

« brique et pierre ». Cet intérêt marqué pour la surface murale animée, l'accent horizontal des façades et les contrastes de couleurs des matériaux va être de grande conséquence pour la suite. Si dans les premières décennies du XVI^e siècle, on relève peu de changements dans ce domaine, à partir du milieu du siècle, les Normands portent un intérêt renouvelé pour ces effets de surface, en particulier par l'emploi du bossage et des tables. A la fin du siècle, on arrive à une saturation de la surface murale par la multiplication de tables ou de chaînes de bossage, dont les possibilités de la combinatoire sont encore augmentées par le jeu des matériaux et par les traitements de surface. Mais les continuités et les nouveautés sont autant dans le parti général et l'ordonnance des dehors que dans l'agencement des espaces intérieurs.

La haute Normandie, à l'instar de la Bretagne, semble tenir une place à part, en marge des autres provinces françaises : la tour d'escalier et l'entrée de la maison seigneuriale haut-normande sont généralement dissociées, l'escalier étant rejeté sur le côté ou en façade postérieure, l'entrée perçant directement la façade antérieure. L'explication tient principalement à la place de l'étage noble normand au rez-de-chaussée – au lieu d'être au premier étage comme c'est le cas ailleurs. En somme, en Normandie, l'escalier n'ayant qu'un rôle de circulation, il connaît un traitement différent de la France centrale. C'est dans l'entrée directe dans la maison seigneuriale que se révèle le plus clairement l'originalité de l'architecture normande, dont elle est l'une des constantes – d'une manière plus générale, comme de l'ancienne orbite anglo-normande.

Le renouvellement spectaculaire des usages distributifs normands entre 1495 et 1565 tient à l'introduction de nouvelles pièces dans leur séquence (« allée » ou vestibule précédant l'escalier, « sallette », cabinet, escalier), à leur plus grande indépendance (« allées », couloirs, espaces de dégagement, tambours) à la multiplication de certaines d'entre elles (salles et cabinets), au renouvellement de leur traitement (cuisines « équipées », escaliers rampe sur rampe avec niches et pilastres, vestibule « à l'antique », cabinets de formes variées, ronds, carrés, hexagonaux, rectangulaires prenant la forme d'une petite galerie) et encore à une plus grande liberté dans la disposition des pièces (cloisons ou murs de refend décalés, disjonction entre la distribution du rez-de-chaussée et de l'étage, galerie en retour sur le jardin plutôt que sur la cour).

Chapitre VII. Les lieux des plaisirs seigneuriaux

« Pas de château sans jardin » peut affirmer Jean Guillaume en 1999. Cette affirmation vaut aussi pour le manoir : pas de manoir sans jardin, et pour les mêmes raisons, mais, contrairement au château, on ne s'est guère interrogé jusqu'ici sur cet aspect du manoir, et encore moins sur la relation de la petite maison seigneuriale et du jardin. Pour mener cette enquête, on possède peu d'éléments. La plupart des connaissances proviennent de l'analyse cartographique et topographique : lecture des cadastres anciens, antérieurs aux grands remembrements du XX^e siècle, repérage des structures en terre encore en place (fossés, talus, fausse-braies, motte féodale) et examen archéologique des structures maçonnées (logis seigneurial, bâtiments de dépendance et murs de clôture). Pour quelques manoirs, on peut réussir à enrichir cette base documentaire par l'examen de plans antérieurs au cadastre ancien (plans terriers, plans de vallée, atlas Trudaine), de descriptions textuelles anciennes et de photographies aériennes de l'IGN.

L'analyse ainsi menée permet de distinguer trois grands types de jardins nourriciers en haute Normandie : le jardin unique, exclusivement nourricier, le jardin à la fois potager et d'agrément, le jardin potager distinct du jardin d'agrément. Pour les manoirs les moins importants qui constituent la plus grande part des domaines nobles haut-normands, le jardin, de petites dimensions, le plus souvent éloigné du logis, paraît être, sans contestation possible, un jardin nourricier. Celui-ci est l'une des nombreuses dépendances utilitaires du manoir, sans statut particulier ; il est donc traité comme tel. Si la fonction nourricière de ce type de jardin ne fait aucun doute, il est possible qu'elle s'accompagne, dans quelques cas, d'une fonction d'agrément. En effet, dans l'enclos de quelques jardins, certains parterres étaient pour l'agrément tandis que d'autres étaient potagers, comme le préconisent d'ailleurs les traités d'agronomie. Cette hypothèse est d'autant plus vraisemblable lorsque le jardin est étendu. Dans bon nombre de domaines étudiés, le jardin potager, placé dans un enclos séparé de celui destiné à l'agrément du seigneur et de sa famille, lui reste cependant attaché : il en est mitoyen, séparé de lui par un mur de clôture. Le jardin potager peut être aussi placé à distance du logis, rejeté sur le côté de la cour ou placé à l'écart dans la basse-cour.

Même s'ils ont connues quelques-unes des grandes mutations du jardin français, les jardins d'agrément des petites et moyennes demeures seigneuriales haut-normandes conservent pour l'essentiel les caractères hérités de l'époque médiévale : des années 1470 à 1600 et sans doute encore au-delà, ce sont majoritairement des jardins clos. Mais ce constat général posé, l'histoire du jardin haut-normand au cours de cette période a été marquée par des développements parfois spectaculaires.

A partir des années 1494-1495, ce qui était l'exception semble devenir la règle : le jardin se rapproche du logis ou le borde directement, il s'agrandit (sa superficie moyenne est doublé) et l'accès, s'il n'est pas direct, est du moins facilité par la proximité du jardin et du logis. Dans ce tournant décisif, trois ensembles seigneuriaux haut-normands semblent avoir joué un rôle éminent : Etelan, Martainville et Clères. Une fois le jardin plus proche et plus étendu, les fenêtres du logis ouvrant parfois directement dessus, il parût naturel de lier plus étroitement ces deux espaces. Dès les années 1520-1530, l'accès au jardin est facilité, ce qui laisse penser que celui-ci joue un rôle nouveau dans la vie de la petite maison seigneuriale. Nous avons affaire, à cette époque, à un glissement du statut du jardin : il devient un prolongement direct de la demeure. Aussi, somme toute, il paraît logique que beaucoup de gentilshommes normands tiennent encore à le fermer par de hauts murs, comme une pièce « privée », à leur usage exclusif et à celui de leur famille qui en avait la clef. On devine également qu'à partir de ce moment avoir le jardin à proximité immédiate avec un accès direct sur lui devient la formule incontournable de toute demeure de la petite et moyenne noblesse. Par conséquent, on ne doit pas s'étonner que le traité d'agronomie d'Estienne et les recueils de modèles de Du Cerceau pour « bastir aux champs » enregistrent ces usages devenus courants. En même temps que naît la volonté de lier plus étroitement le jardin au logis, le jardin des petites maisons seigneuriales de Normandie, plus vaste et plus proche, va peu à peu s'organiser en fonction du logis. L'idée d'organiser le château sur un même axe et des aménagements d'eau apparaissent de manière quasi simultanée, semble-t-il pour la première fois en Normandie, à Mesnières et à Annebault, et furent presque aussitôt imités dans toute la province normande. On devine que certains petits seigneurs normands ont apprécié l'idée des plates-formes se succédant sur le même axe et celle des jardins d'eau, qui répondaient à leur goût pour les jardins à enclos multiples, de nature différente, qui procurent une promenade où l'intérêt est sans cesse renouvelé. Au cours de la même période, d'autres petits seigneurs, plus nombreux, vont rester à l'inverse attachés au jardin « sec », sans fossé, de plain-pied ou presque avec le logis. La recherche d'un rapport immédiat entre logis et jardin explique qu'on ait voulu créer des jardins autour de la demeure.

Cette évolution, née d'une nouvelle relation entre la nature et l'art, se traduit aussi par d'autres entreprises, de plus en plus savantes et sophistiquées, qui ne sont plus désormais exclusivement réservées aux seules demeures princières. Le développement de la cour aménagée pour l'agrément dénote cette tendance de fond, que l'histoire du jardin en haute Normandie a contribué à révéler. L'intérêt croissant porté au jardin a entraîné la création de jardins sur trois côtés du logis. La cour aménagée en jardin d'agrément, souvent modeste mais parfois orné d'une fontaine à l'italienne, d'une statue ou d'un garde-corps en forme d'exèdre monumental, finit donc d'envelopper le logis : la demeure est au centre d'une composition de jardins. Au même moment, les anciennes mottes castrales sont parfois renouvelées par des aménagements qui offrent au jardin un nouvel espace, lieu de surprise (labyrinthe, rocher) et sans doute aussi de méditation.

Conclusion

En Normandie, la guerre de Cent Ans semble avoir été une parenthèse, plus qu'une rupture. Dès les premiers signes tangibles de la reconstruction dans les années 1475-1480, l'essentiel semble être en place. Aussi certaines dispositions que l'on peut voir comme des nouveautés dans les petites maisons seigneuriales à la fin du XV^e siècle relèvent-elles plutôt d'un phénomène de généralisation de dispositions jusqu'ici réservées aux princes. A partir de la fin du XV^e siècle, ce phénomène connaît cependant un rebondissement extraordinaire avec l'impulsion décisive donnée par les grands chantiers de l'archevêque de Rouen Georges I^{er} d'Amboise, qui deviennent les nouveaux modèles à suivre. Mais à ce moment, les initiatives ne sont pas seulement le fait du fastueux prélat. En haute Normandie, dans le petit monde des amateurs et promoteurs de nouveautés architecturales, on trouve aussi des notables de la province anoblis de fraîche date. Leurs réalisations, Martainville, Etelan, Tilly, vont révolutionner la programmation architecturale de la « maison des champs ». A mesure que le siècle

avance, la société normande se transforme. Riche, limitrophe de l'Île-de-France et désormais du pouvoir central (1526), la haute Normandie rassemble toutes les conditions de l'émergence d'une noblesse attachée au service du roi, dont elle tire une partie de ses revenus. L'extraordinaire floraison des petites et grandes demeures élevées par des courtisans à partir de la fin des années 1520 et jusqu'au règne d'Henri III en atteste. La furie architecturale qui sévit en Normandie reflète cette évolution, à la fois dans les formes et dans les distributions. Dans le même temps que certaines dispositions séculaires sont définitivement abandonnées, les formules architecturales des décennies précédentes sont renouvelées et parfois généralisées à leur tour.

DEUXIEME PARTIE. *Catalogue raisonné*

Principe

Ce catalogue ne couvre de manière égale ni le territoire, ni les typologies, ni même le long XVI^e siècle étudié. Il va de soi que le sujet ne peut être épuisé, et que le souci de la qualité a prédominé sur l'exhaustivité qui n'aurait pas eu beaucoup de sens. Aussi s'agit-il d'une double sélection, à la fois par contraintes et par volonté. Par contraintes : faute souvent de sources ou d'études préexistantes, faute parfois d'accès aux propriétés privées, faute aussi de temps, un grand nombre d'édifices ne pouvait figurer dans ce catalogue. Par volonté : le but n'est pas de faire un recensement systématique du terroir (en cours par l'Inventaire général), mais de donner une image moins floue des demeures campagnardes de la noblesse normande grâce aux nouvelles méthodes d'analyse architecturale appliquées à un groupe d'ensembles manoriaux. Toutefois, selon la nécessité du propos général, nous avons cru bon de joindre, à la suite de monographies relativement développées, des notices plus courtes.

Issue d'un corpus de plus de 350 manoirs recensés en Haute-Normandie, figure dans ce catalogue une sélection de 81 sites : les ensembles seigneuriaux bien conservés (parfois dans un état proche de celui des XV^e-XVI^e siècles), ceux parfois détruits mais dont la documentation est importante ou la restitution aisée à partir de vestiges, les demeures de qualité, significatives pour le sujet qui nous occupe.

Monographies

Acquigny. Anquetierville. Archelles. Argueil. Auffay-la-Mallet. Bailleul. Bailleul-la-Campagne. Bec-Crepin (Le). Bezeville-la-Grenier. Bezeville-la-Guérand. Bois-Rosé (Le). Bonnemare. Bourgtheroulde (Le). Brécourt. Bus (Le). Caltot. Caumare. Chambray. Clères. Commanville. Ecluse (L'). Etelan. Fleury-la-Forêt. Flot (Le). Fontaine-le-Bourg. Fossés (Les). Hérault (Le). Héronchelles. Heubécourt. Houlbec. Jouvaux. Loges (Les). Longuelune. Maillets (Les). Martainville. Mentheville. Mesnil-Jourdain (Le). Mottes (Les). Normanville. Perriers. Plain-Bosc (Le). Prey. Rocques (Les). Saffray. Sénitot. Taillis (Le). Thevray. Tilly. Valouine (La).

Notices

Anvéville. Boissaye (La). Boos. Bourdenis. Brûlins (Les). Cauville. Chapelle (La). Chauvincourt. Cleuville. Emfrayette. Ernemont-sur-Buchy. Esclavelles. Folletière (La). Fours. Fry. Goderville. Gueutteville. Hamel (Le). Harquency. Hellenvilliers. Hom (Le). Grands-Ifs (Les). Limeux. Ménilles. Miromesnil. Motte (La). Pommeraye (La). Raimbertot. Réauté. Senneville. Vièvre (Le).

Tableaux. Généalogies. Documents. Sources et bibliographie. Figures. Index.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

École Doctorale, Histoire de l'Art et Archéologie
ED 0124

Thèse
Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris-IV Sorbonne
Discipline : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue publiquement par

MICHAËL VOTTERO

Le 14 novembre 2009

LA PEINTURE DE GENRE EN FRANCE SOUS LE SECOND EMPIRE ET LES PREMIERES ANNEES DE LA TROISIEME REPUBLIQUE 1852-1878

Sous la direction de :

M. Barthélémy Jobert, Professeur à l'Université Paris-IV Sorbonne

Jury

Patricia Mainardi, Professeur à la City University of New York
Christine Peltre, Professeur à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg
Dominique de Font-Reaulx, Conservateur au musée du Louvre
Bruno Foucart, Professeur émérite de l'Université Paris-IV Sorbonne
Jacques-Olivier Boudon, Professeur à l'Université Paris-IV Sorbonne

Position de thèse

Liée au courant réaliste qui s'intéresse aux comportements humains, aux détails de la vie quotidienne, la scène de genre est un art fondé sur l'observation sociale qui a connu une période florissante dans les peintures hollandaises et françaises du XVIIe siècle et anglaises du XVIIIe siècle. A cette tradition s'adjoint au début du XIXe siècle un nouveau courant, la peinture troubadour qui propose une nouvelle vision de l'histoire : abandonnant les grands formats, celle-ci privilégie les scènes anecdotiques aux épisodes héroïques, le sentimentalisme à l'*exemplum virtutis*, la scène de genre se voyant ainsi comme anoblie par l'histoire. S'ajoute à cela un renouveau de la science historique qui, comme le note Augustin Thierry, se propose de rendre « les idées, les sentiments, les mœurs des hommes qui nous ont transmis le nom que nous portons ». Le XIXe siècle apporte un regard nouveau sur la vie quotidienne, qu'elle soit ancienne ou contemporaine, un regard quasi analytique qui s'intéresse aux conditions de vies des différentes classes sociales. A la même époque naît une vaste littérature de fiction et de sociologie populaire, à laquelle Balzac contribue largement. Ce siècle marque donc une triple rupture par rapport à la compréhension de notre vie quotidienne : artistique, scientifique et littéraire, de sorte que chacun de ces éléments soient connexes et s'influencent mutuellement. Cette osmose unique est scellée par la reconnaissance que lui accorde le pouvoir politique de l'époque : le gouvernement de la Seconde République par ses achats donne un nouveau statut à la scène de genre qui devient l'égale de la peinture d'histoire. Dès le Salon de 1852 s'ouvre ainsi une période faste pour la peinture de genre qui se développe au Salon et envahie les intérieurs et les galeries. Un phénomène qui tend à se ralentir autour de 1878, lorsque la Troisième République entend redonner la première place à la peinture d'histoire, par une série de commandes et d'achats au Salon. C'est ce changement significatif dans le monde des arts que nous avons abordé au cours de cette thèse sur la peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République.

Comme nous l'avons analysé, le développement de cette catégorie picturale sous le Second Empire n'a été rendu possible que par la présence d'un certain nombre d'éléments mis en place dès la Restauration. La société française s'embourgeoise et se modifie en profondeur, créant une nouvelle clientèle et une nouvelle demande. La Seconde République, par une politique active de commandes et la volonté de hisser le genre au niveau de l'histoire, apparaît comme un tournant dans cette évolution. Outre le contexte politique et social, qui contribue au triomphe de la peinture de genre sous le Second Empire, nous avons tenté de mettre en avant les éléments

constitutifs de cette catégorie picturale. La scène de genre se définit ainsi par la présence de la figure humaine, saisie dans son quotidien, où domine le plus souvent l'anecdote et le pittoresque. Les thématiques sentimentales, de même que le titre ou le format sont sensés attirer l'attention du public, de plaire ou d'émouvoir. Au même moment, le statut du peintre évolue, passant de celui de protégé de l'Etat, à celui de professionnel. S'intéresser à la peinture de genre, s'est ainsi aborder, comme nous l'avons vu, la formation des peintres. Les bons pinceaux se multiplient, grâce à l'ouverture progressive de l'Ecole des Beaux-arts et la multiplication des ateliers privés, au moment où les femmes accèdent toujours plus nombreuses au monde des arts.

Nombreux sont alors les artistes à comprendre que le traditionnel *cursus honorum*, couronné par le Prix de Rome, n'est plus viable et se tournent vers le marché de l'art avec des créations facilement monnayables où domine la scène de genre. On doit ce changement à l'origine sociale des peintres qui sont, pour la plupart, issus de milieux humbles ou provinciaux. Par leur manque de culture, souvent évoqué par la critique, ainsi que par leur volonté de faire de la peinture un véritable métier, le peintre devient l'égal d'un banquier ou d'un commerçant. Ces changements profonds, tant sociaux qu'artistiques, conduisent le Salon, centre de la vie artistique, à se transformer en profondeur. Outre les règlements successifs, qui font alterner les Salons annuels et bisannuelles, qui font varier le nombre des envois autorisés, le départ de la manifestation hors du Louvre contribue à son tournant commercial. Les lieux deviennent pour les contemporains un véritable « bazar » où le genre peut dès lors se développer et renouer avec un succès comparable à celui qu'il avait connu au XVIIIe siècle. L'alliance, lors de l'Exposition universelle de 1855, des Beaux-arts et de l'industrie, renforce le caractère mercantile de la peinture qui se voit désormais considéré comme un véritable bien de consommation. Le phénomène atteint son apogée au Salon de 1868, où la peinture de genre obtient la plus haute récompense, mais tend à s'estomper après 1870. La Troisième République entend, en effet, redonner sa première place à la peinture d'histoire. Le genre ne disparaît pas pour autant, mais se tourne désormais vers les galeries et les expositions privées qui se multiplient désormais dans la capitale.

Afin de plaire et de répondre à la demande de collectionneurs de plus en plus nombreux, les peintres recherchent dans tous les domaines le pittoresque, le dépaysement, la fantaisie et étendent leurs sources d'inspirations dans les temps les plus reculés, comme dans les territoires les plus éloignés. L'histoire est ainsi présente au Salon dans les multiples scènes de genre. A côté des néo-grecs qui tentent d'adoucir l'Antiquité par des images idylliques où prennent place de jeunes gens, s'associent les visions archéologiques d'un certain nombre d'artistes qui élargissent

les bornes chronologiques de la peinture de genre historique jusqu'aux gaulois et autres mérovingiens. Une scène de genre néo-renaissante se développe parallèlement, au moment où l'on s'intéresse à l'architecture des XVe et des XVIe siècles. Le néo-flamand d'un Leys ou d'un Tissot, cohabite avec les scènes renaissantes de Couture ou de Cabanel tandis que les mousquetaires prennent vie sous le pinceau de Broillouin ou de Roybet. Meissonier incarne, quant à lui, le XVIIIe siècle avec ses toiles « miniaturistes ». Le XVIIIe siècle n'est pas délaissé et incarne un art de vivre que recherchent avec nostalgie de nombreux contemporains. Tandis que l'histoire se voit représentée dans son entier au Salon, les peintres poursuivent l'exploration des pays ou des régions lointaines.

Par ses liens avec la France et son rôle dans la formation des artistes, l'Italie et ses populations conservent la première place dans les scènes de genre. L'Espagne connaît un véritable engouement pour son art et son mode de vie, au lendemain, notamment, du mariage de l'empereur, qui confirme l'hispanophilie apparue sous Louis-Philippe. L'Orient fascine également les peintres et le public, par sa lumière, ses couleurs et ses populations. L'Algérie française devient une terre à faire connaître au même titre que les autres provinces métropolitaines. Ainsi, la peinture orientaliste délaisse-t-elle les images romantiques trop longtemps véhiculées pour des œuvres plus ethnographiques qui cherchent à témoigner des paysages et des peuples. La notion d'Orient tend également sous le Second Empire à s'élargir et couvre désormais, outre le bassin méditerranéen, les contrées orientales d'Europe, la Russie et l'Extrême Orient. Au même titre que l'histoire, le monde se découvre donc au Salon par l'intermédiaire des paysagistes et des peintres de genre. Comme un tremplin vers l'exotisme et le pittoresque des peuples lointains, la province continue d'intéresser les artistes qui immortalisent fréquemment les fêtes et les costumes des régions françaises. La Normandie, la Bretagne et l'Alsace sont alors les plus représentées. Cet intérêt pour les campagnes françaises marque la volonté de certains artistes d'abandonner le passé et l'ailleurs afin de se concentrer sur le quotidien, sur les champs et les rues que côtoient leurs contemporains.

Les peintres de genre se demandent alors comment représenter le monde contemporain ? S'agit-il d'opter, comme certains, pour une peinture réaliste, qui ne cherche plus à idéaliser, mais à représenter la vie telle qu'elle est, avec ses laideurs et ses tensions ? De la même manière, le costume contemporain est-il suffisamment digne pour figurer sur des tableaux de Salons ? Reflet de son temps, la peinture de genre du Second Empire, tente de répondre à ces problèmes et offre une multitude de solutions, ouvrant parfois la porte de la modernité, les jeunes impressionnistes

s'intéressant alors grandement à la question de la représentation du monde contemporain. Ces images de la vie française de la Seconde moitié du XIX^e siècle incarnent également un certain nombre de valeurs que la société recherche alors. Les images du bonheur familial, de la piété ou de la défense du pays, sont ainsi hissés sur les cimaises et prennent la place des *exempla virtutis* de la peinture d'histoire. Le Salon apparaît ainsi comme un véritable livre ouvert où tous les aspects de la vie humaine peuvent être étudiés. Les sujets des gravures d'illustration, qui avaient fait le succès des publications romantiques, se découvrent dorénavant sur des toiles qui, après être passées par le Salon, viennent orner les musées ou les intérieurs bourgeois. L'éclectisme qui domine au même moment, dans l'architecture et dans les arts décoratifs, l'emporte également dans le domaine de la peinture où toutes les thématiques se voient abordés par les artistes. L'étude de la peinture de genre offre ainsi une approche privilégiée pour connaître les goûts de cette époque, dont nous avons tenté de souligner la diversité.

Les peintures de genre sont également nombreuses à ne figurer que dans les vitrines de marchands. L'apogée de cette catégorie picturale correspondant alors à la mise en place du système peintre/marchand qui conditionne aujourd'hui encore le monde des arts. Le Salon poursuit toutefois transformation et devient par moments une véritable salle des ventes. Les peintres, de Delacroix à Courbet, en passant par Meissonier, mettent alors en place de véritables stratégies commerciales. Délaissant la figure de l'artiste bohème, le peintre de genre devient un artiste bourgeois qui tente par tous les moyens de remporter de vifs succès au Salon et ainsi de pouvoir vendre au meilleur prix ses toiles. On comprend, dès lors, qu'ils se tourne vers les marchands qui lui offrent un nouveau débouché. Ces nouveaux acteurs prennent de plus en plus d'importance dans la vie artistique, comme nous avons pu le voir à travers l'évocation des marchands Martinet, Durand-Ruel ou Goupil. Profitant du succès de ces œuvres, un certain nombre en diffusent l'image, la gravure cédant progressivement sa place à la photographie. Les peintures de genre inondent alors la société du Second Empire et figurent dans les plus grandes collections de la période en France, comme à l'étranger. Les Etats-Unis sont alors les premiers clients des peintres de genre et demandent en grande quantité ce type de peintures. On assiste alors à une véritable spécialisation des peintres, voire même à la créations d'écoles tournées vers le commerce international, à l'image de celle d'Ecouen. On assiste, en effet, au cours de cette période à une uniformisation de la scène de genre qui touche tous les pays occidentaux.

Notre approche de la peinture de genre du Second Empire qui demeure étroitement liée à la question du sujet en peinture a tenté de dépasser les questions d'écoles. Comme nous l'avons

vu la plupart des peintres se demandent quoi représenter ? comment ? et pour quelle clientèle ? Par sa variété, la peinture de genre possède un véritable caractère narratif, comme l'on peut s'en apercevoir en survolant les critiques publiées sous le Second Empire. La littérature artistique conduit donc à la mise en place d'une peinture que l'on peut caractériser de littéraire. Le développement de la scène de genre qui aurait pu être synonyme de la fin de la critique de Salon, n'arrive toutefois pas, comme nous l'avons vu, à détrôner cette littérature. Les auteurs s'adaptent d'ailleurs en conséquence et l'on remarque que les notions de pratiques artistiques (touche, lumière, composition) prennent de l'ampleur par rapport à l'analyse du sujet, au moment où se développe, notamment, la jeune école impressionniste¹.

On peut donc affirmer que la peinture de genre contribue à la fin des poncifs académiques et à une libération des catégories picturales. La difficulté des auteurs à classer telle ou telle œuvre dans telle ou telle « case » les conduit à abandonner toute classification et à ne plus s'intéresser qu'à l'œuvre en elle-même, à sa technique. En débarrassant l'œuvre d'art du sujet et des anciens symboles, la peinture de genre ouvre ainsi la voie à la modernité artistique. La plupart des courants modernistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle s'intéresse, pour la plupart, au paysage ou à la vie quotidienne, mais en aucun cas à la peinture d'histoire, dont le poids des conventions les aurait empêchés d'innover. On assiste ainsi dans les dernières années du siècle au triomphe d'une nouvelle hiérarchie, qui n'est plus celle de l'Académie, mais celle du public. Ce phénomène conduit les artistes à s'affranchir de la tutelle de l'Etat et à se tourner vers le monde des marchands. C'est d'ailleurs ce caractère commercial de la peinture de genre qui a contribué par la suite à son discrédit auprès des historiens de l'art. On peut donc dire que pour la dernière fois, le Salon permet d'étudier une catégorie picturale dans toute sa variété. L'accroissement des envois après 1880, ainsi que la multiplication des expositions, rend alors difficile la vision d'ensemble des productions artistiques de la période.

La réception de la peinture de genre, entre reconnaissance officielle et mépris d'une partie de la critique, cristallise donc dans son ambivalence une problématique propre à l'histoire du goût sous le Second Empire : avec l'essor des classes bourgeoises industrielles et financières, les critères du Beau pour les artistes, les amateurs et la critique doivent tenir compte sinon d'une démocratisation du jugement esthétique du moins d'un partage nouveau de cette faculté. Si « le public et les artistes s'unissent à la fois pour ne plus guère aimer que la peinture de genre »,

¹ On peut ainsi se référer aux critiques parues lors de la première exposition impressionniste en 1874 où l'aspect technique l'emporte sur les sujets des œuvres présentées. Voir à ce sujet les annexes du catalogue de l'exposition, *Le centenaire de l'Impressionnisme*, 1874, p. 256-270.

comme le note Jules Clarétie en 1873, la critique, face à cet engouement populaire pour les scènes de la vie quotidienne, demeure divisée en deux camps : soit qu'elle le condamne, croyant y déceler le déclin de la peinture d'histoire et de la peinture religieuse, soit qu'elle le loue comme le signe d'un renouveau artistique. En effet, pour un critique tel que Camille Lemonnier, seul le genre peut redorer le blason de l'Art français : « La peinture de genre, alimentée par l'étude des milieux sociaux et l'observation des individualités nationales, s'élève au rang de l'histoire. L'avenir ne nous admettra à ses panthéons que si nous lui apportons l'histoire de notre temps : et cette histoire le genre seul peut le faire ». La compréhension actuelle de l'art du Second Empire et notre goût paraissent avoir tranché ce débat critique en plaçant définitivement les adversaires de la peinture de genre du côté de la modernité. Or rétablir les tenants et les aboutissants de ce débat doit servir à rendre intelligible les composantes économique, sociale et politique du goût sous le Second Empire : cette période connue pour son éclectisme gagne ainsi à être identifiée comme l'âge d'or de la peinture de genre au XIXe siècle. Ce faisant, il devient possible de redonner sa cohérence et son unité à la production picturale de cette époque et même d'y découvrir un tournant majeur dans l'histoire de l'art : les avant-gardes de la fin du XIXe siècle se définissant tant par des rejets que par des emprunts et des citations à cet art.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

Centre André Chastel

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

HISTOIRE DE L'ART

Présentée et soutenue par :

Natacha PERNAC

le : 28 novembre 2009

**Luca Signorelli (vers 1445-1523) en son temps,
„ingegno e spirito pelegrino“,
la peinture de chevalet.**

Sous la direction de :

M. Alain MEROT

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY

M. Maurice BROCK

Professeur, Université François Rabelais, Tours

Mme Daniela GALLO

Professeur, Université Pierre Mendès-France, Grenoble

Mme Nadejje LANEYRIE-DAGEN

Professeur, E.N.S., Paris

Mme Patrizia ZAMBRANO

Professeur, Università del Piemonte Orientale

POSITION DE THESE

Dans sa *Cronaca Rimata*, Giovanni Santi définit le peintre cortonais Luca Signorelli, son jeune confrère, comme un artiste doté d'un « *ingegno et spirito pelegrino* ». Par sa qualité de jugement contemporain sur le peintre, ce témoignage est important : il est le seul de la période à ne pas être un document d'archive notarial, si l'on excepte la brève mention de Luca Pacioli et la lettre subjective de Michel-Ange témoignant d'un différent financier avec Signorelli. Dans la formule de Santi, Luca est désigné comme une dualité, dans laquelle le don, le talent inné (« *ingegno* ») s'ajoute à l'esprit, à l'intelligence (« *spirito* »), une dualité elle-même vagabonde (« *pelegrino* »). Cette vision du personnage par son temps souligne sa fantaisie, son inventivité et sa capacité à butiner vers d'autres horizons, voire d'autres disciplines. Plus encore, elle constitue, selon nous, un appel à combiner des approches diversifiées afin de cerner l'identité créatrice de Signorelli et son caractère vagabond. Histoire culturelle, histoire des formes, iconographie, histoire des sciences, *gender studies*... Toutes ces approches, qui reflète le butinage caractéristique du peintre, peuvent enrichir la lecture de l'art signorellien, jusqu'ici plutôt envisagé sous un angle strictement monographique. Les études, dont la récente monographie de Tom Henry et Laurence Kanter (2001), ont permis de mettre au jour des documents inédits et de clarifier le catalogue raisonné mais n'ont pas véritablement replacé l'artiste dans son temps. Répondant à son tour à ce caractère « *pelegrino* » défini par Giovanni Santi, notre réflexion s'articule globalement autour d'une triple itinérance, que l'on pourrait qualifier de géographique, disciplinaire et temporelle.

L'itinérance géographique de Signorelli met en jeu ses commanditaires, ses collaborateurs et ses lieux d'activité. En retraçant chronologiquement un parcours déjà bien connu par les apports documentaires successifs, on peut encore en souligner les règles de fonctionnement, les causes d'enchaînement, c'est-à-dire le jeu des tensions entre centres et périphéries, et les événements artistiques contemporains qui ont pu interagir avec ce développement. Bien que Luca ait été vu comme un « grand maître provincial et qui l'est resté », cette étiquette peut être remise en cause. Sa naissance à Cortone, potentiellement sclérosante, eut des conséquences ambivalentes et détermine surtout un profil artistique singulier ouvert à d'autres centres, tels que l'Ombrie et les Marches, voire au sud du Chianti. La lisibilité du parcours signorellien peut être restituée à la lumière de la constitution de plusieurs réseaux d'influence dans lesquels le peintre réussit à s'inscrire. Son appartenance à l'école de Piero della Francesca détermina ainsi la place qu'il conquiert à Città di Castello et Borgo San Sepolcro. L'établissement de liens avec la papauté, les Della Rovere notamment,

lui servit d'introduction non seulement dans de multiples cités des Marches, mais fut en outre d'une efficacité particulièrement pérenne, puisqu'il fut rappelé au Vatican trente ans après ses premiers pas à la Sixtine. Avec la reconstitution de cercles vertueux de commandes et des dynamiques d'échanges avec les peintres amis ou rivaux, Signorelli apparaît comme un artiste habile dans ses relations avec les puissants, quoique moins talentueux dans le registre commercial. Il sut entretenir des contacts avec les plus hauts personnages de son temps, tels que Pandolfo Petrucci, Guidobaldo da Montefeltro ou les Vitelli. Plutôt que provincial -une dénomination dépréciative qui ne reflète pas même la réalité géographique du parcours signorellien-, l'artiste peut revendiquer pleinement le statut de maître itinérant. Cette spécificité explique en grande part la vaste étendue de sa culture picturale. L'évocation des traditions artistiques diverses auxquelles il fut confronté prouve à quel point Luca ne peut être réduit à une aire régionale et encore moins seulement à une localité périphérique (chapitre 1.1).

La variabilité du parcours signorellien revêt une dimension particulière dans le domaine de la commande religieuse. Comment Luca composa-t-il en chaque lieu avec les modalités imposées par des patrons dévots aux préférences culturelles diverses, ordres mendiants, confréries de Laudesi et de pénitents, ou prélats ? L'incidence des dévotions spécifiques doit également être envisagée en regard de la position personnelle du peintre comme croyant. Combinée à la question des exigences culturelles des patrons, elle joue un rôle direct dans la conception iconographique de ses œuvres et amène à réévaluer certains jugements sur la production signorellienne tardive, le corpus le moins séduisant de prime abord puisqu'il concerne les œuvres dans lesquelles l'exécution se ressent le plus de la participation de l'atelier. Ainsi, par exemple, l'élaboration d'une formule très neuve de l'Immaculée Conception (un culte récemment promu) est à réapprécier non pas en termes esthétiques ou de qualités techniques, mais du point de vue de son intérêt illustratif : Signorelli fait montre, parmi d'autres cas, d'une capacité d'*inventio* encore intacte malgré l'âge avancé, les défaillances physiques et la médiocrité des collaborateurs.

L'analyse du contexte religieux porte naturellement vers la tradition visuelle des *Sacre Rappresentazioni*. Si Signorelli est considéré depuis longtemps par la critique comme un peintre dramaturge, parfait rhétoricien, il faut encore mettre en exergue l'importance de cette expérience théâtrale dans la formation de son répertoire narratif. Dans son œuvre, certaines formulations précises de l'histoire sainte sont extraites avec évidence de la mise en scène sacrée tant dans la gestuelle des protagonistes que dans la composition ou les éléments décoratifs. Sous cet éclairage, l'on peut par exemple présenter une autre interprétation du

supposé autoportrait d'Orvieto en y reconnaissant une transposition de l'ange-narrateur, du *festaiolo*, un motif bien connu des contemporains du maître cortonais (chapitre 1.2).

L'exploration de l'itinérance disciplinaire de Signorelli amène ensuite au cœur du processus de création, dans ce qui fut le domaine privilégié de son art, le traitement de la figure humaine et du nu, sans aucun doute le thème dans lequel son legs fut le plus profond et le plus fécond. La genèse des motifs et des formes, ce qui fait l'originalité même du langage de Luca, demande à être repensée parallèlement au développement d'une anatomie scientifique. Luca avance de pair avec l'illustration purement scientifique contemporaine, voire la devance souvent et cette démarche doit être confrontée à celle de Léonard et de Michel-Ange. Son approche entre *mimesis* et *inventio* dépend de voies d'exploration diverses qui allèrent au-delà du seul relevé sur le vif, un apprentissage ô combien crucial mais non isolé. Pour saisir la spécificité du nu signorellien, il faut approfondir une approche comparative qui s'est trop souvent résumée à minimiser sa place face au génie de Buonarroti et explorer l'originalité de son traitement des chairs, de son rendu de l'anatomie sur le plan ostéologique, myologique ou dynamique, de sa conception du corps dans toute sa diversité et ses évolutions. Il est nécessaire d'envisager les divers outils et biais d'accès au corps dans cette Italie centrale de la Renaissance, mais aussi de voir comment l'image neuve du corps que Signorelli impose s'agence face aux injonctions théoriques contemporaines. La question de l'intégration de ces nudités sans pudeur dans le discours religieux et la réception de ces nus face aux bienséances, une question étrangement négligée, doit faire aussi l'objet d'une attention particulière ; ces interrogations éclairent l'apport de Luca, qui ouvre la voie à une utilisation gratuite et esthétique du nu démultiplié pour le simple plaisir de l'art (chapitre 2.1).

Aux côtés de la science anatomique, une autre discipline, la sculpture, pouvait fournir une aide précieuse au peintre soucieux de convertir la chair vivante à la planéité de la surface picturale. Luca développa en effet une sensibilité particulière de Luca à l'art tridimensionnel. Cette familiarité découle de sa formation auprès de Piero della Francesca, de son passage dans les ateliers florentins et de l'esprit de collaboration présent sur son parcours. Les emprunts aux modèles sculptés et le transfert de techniques compositives expliquent, chez ce peintre des valeurs tactiles qu'est Signorelli, la pensée en volumes statuariques et son sens des intervalles qui confère à la figure sa capacité à prendre corps et à se mouvoir. Ces expériences dessinent le portrait d'un artiste totalement impliqué dans la suggestion du *rilievo* et déjà conscient des problématiques qui seront soulevées par le débat du *paragone*. Les échanges avec cet *arte sorella* doivent également être étudiés à rebours, en envisageant un éventuel

passage de Luca à l'acte sculptural, voire en tâchant de délimiter une possible influence du peintre dans ce domaine (chapitre 2.2).

L'esprit vagabond de Luca s'affirme enfin par le biais d'une itinérance temporelle, sous l'intitulé de laquelle peut être définie son oscillation entre curiosité pour le passé, respect de la tradition et aspiration au renouveau. Il n'est pas insignifiant de préciser, pour un peintre né à Cortone, au cœur de la terre étrusque, et actif auprès des plus grands cercles humanistes de son temps, l'image de l'Antiquité qui lui parvint. La présence de vestiges régionaux tyrrhéniens eut des répercussions sur son langage net et linéaire. La forme prise par cette leçon archéologique prend des tours variés, de l'emprunt revendiqué à l'évocation poétique ou aux survivances. L'impact de l'Antique s'exerce, chez lui, de manière caractéristique à un second niveau dans la migration souterraine des formes expressives chère à Warburg, celle-ci devenant presque un système pour Luca tant le processus fonctionne de manière extensive. Cette sédimentation des sources est à explorer en tenant compte conjointement de la dimension psychohistorique du phénomène et de la réalité historiciste. Par ailleurs, pour la réappréciation de ce legs du monde antique dans l'œuvre de Signorelli, une place doit être faite à la réception d'une Antiquité littéraire et épigraphique : on peut par là mieux estimer les innovations du peintre en terme de syncrétisme entre le monde pastoral et la doctrine chrétienne, ainsi que la modernité de son affirmation en tant qu'artiste (chapitre 3.1).

Ensuite, c'est au problème d'une place entre « *seconda e terza età* » attribuée à Luca par Vasari et à la réévaluation de son travail à l'aune de temporalités diverses, celle d'une période de changement générationnel sur le plan artistique qu'il faut s'atteler. En quoi la fréquentation de l'art nordique (l'itinérance géographique rejaillit ici), cet *ars nova* si important dans l'avènement de nouvelles tendances dans la sphère méridionale, a-t-elle engagé Signorelli sur d'autres voies ? Comment ont cohabité chez lui des tendances contradictoires, des ferments inédits, des résistances et un goût pour un certain archaïsme ? et dans quelle mesure le peintre annonce-t-il une nouvelle époque ? Ces questions nous ont conduit à explorer son tempérament expérimentateur dans l'âme et à déterminer les implications de sa position transitoire au tournant du Quattrocento (chapitre 3.2).

Le caractère vagabond caractéristique de Luca échappe à cet aspect inconstant et indéfini que l'art du peintre pouvait sembler revêtir au premier abord. Signorelli se définit plus justement comme un esprit fortement autonome dont la versatilité apparente est en fait plutôt le signe d'une grande capacité d'adaptation. C'est sous cet angle que doivent être désormais compris la personnalité et l'art de Signorelli, tant dans une géographie artistique

que dans un panorama historique évolutif. Cette faculté va de pair avec un talent ingénieux, inventif, toujours -ou presque- prompt à l'expérimentation et tourné vers la formulation saisissante.

Université Paris IV – Sorbonne

École Doctorale VI

□□□□□□□□□□□□□□□□

(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THÈSE

(Doctorat Nouveau Régime)

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Discipline : **Histoire de l'art (Moyen Âge)**

Présentée et soutenue publiquement par

Elsa KARSALLAH

Le 10 décembre 2009

Les *Mises au tombeau* monumentales du Christ en France (XV^e-XVI^e siècles) :
enjeux iconographique, funéraire et dévotionnel

Sous la direction de Madame le professeur **Fabienne JOUBERT**

JURY

Monsieur **Étienne HAMON** (Université Paris Sorbonne, Paris IV)

Monsieur **Philippe LORENTZ** (Université Marc Bloch, Strasbourg II)

Madame **Catherine VINCENT** (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Paris X)

Des représentations sculptées, grandeur nature, de la scène de l'ensevelissement du Christ par ses disciples, Joseph d'Arimathie et Nicodème, en présence des saintes Femmes, de la Vierge et de saint Jean, apparaissent en France au cours des années 1420. La commande de ces *Mises au tombeau* monumentales connaît dès le milieu du XV^e siècle et jusque vers 1520 une expansion rapide, aussi bien en France que dans des régions limitrophes telles que les Pays-Bas, l'Allemagne, la Suisse et l'Italie. Longtemps, l'historiographie s'est contentée à leur propos d'observations stylistiques sans explorer plus avant les raisons de leur popularité. Les analyses les plus récentes abordent le plus souvent cette statuaire par le biais d'études géographiques ayant pour finalité la mise en exergue des caractères propres au style de chaque région. Pourtant, l'émergence de ce motif iconographique bien particulier – sans référent direct dans les Écritures – ainsi que la grande diversité des lieux d'implantation des œuvres (cathédrale et église paroissiale, chapelle seigneuriale ou d'hôpital), allant de pair avec celle des donateurs, incitent à un examen attentif des contextes de commande. Il s'agit ainsi d'envisager tous les paramètres qui ont pu influencer sur le projet du donateur, qu'ils soient d'ordre politique, économique mais aussi personnel.

Cette démarche novatrice implique par conséquent l'utilisation d'un corpus bien circonscrit. Il ne peut être en effet envisageable d'embrasser de manière approfondie l'ensemble des *Mises au tombeau* dont nous connaissons actuellement l'existence : sur les quatre cent soixante œuvres recensées à ce jour, moins d'un quart dispose d'informations plus ou moins précises sur l'identité des commanditaires ou le lieu pour lequel elles ont été réalisées. Les œuvres retenues figurent à la fois parmi les plus célèbres de cette production – Solesmes, Tonnerre et Chaource entre autres – mais aussi parfois parmi d'autres moins bien connues, telles que Beaubray, ou bien ont fait l'objet de découvertes récentes (c'est le cas des groupes parisiens du cimetière des Saints-Innocents et de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois). La chronologie a été abordée de manière délibérément étendue, de 1420 à 1550 environ, afin de mettre en évidence la récurrence de certains schémas de commande.

Il convenait avant tout de revenir sur l'iconographie singulière des *Mises au tombeau* : quelles en sont les sources, textuelles et formelles, comment s'est constitué ce motif et surtout quelle en est la signification. Nos recherches permettent d'affirmer que cette scène, telle qu'elle est représentée dans les groupes sculptés, est le fruit d'une élaboration intellectuelle singulière mêlant réécriture de la tradition évangélique (par le biais de l'*Évangile de Nicodème*) et contamination formelle d'autres groupes sculptés (comme les *saintes Tombes germaniques*). Il en découle une composition infidèle aux *Évangiles* (par la présence de la

Vierge et de saint Jean) et incohérente d'un point de vue chronologique (lorsque sont présents les soldats romains déjà endormis alors même que l'ensevelissement n'est pas achevé). Pourtant, cette image, loin d'être remise en cause, jouit au contraire d'une adhésion enthousiaste de la part des fidèles qui se la sont entièrement et volontiers appropriée.

Le premier volet de l'étude porte sur la fréquente insertion des *Mises au tombeau* dans un « contexte funéraire », phénomène que la plupart des auteurs prennent pour une évidence sans toutefois s'interroger plus avant sur les tenants d'une telle réalité. L'association de ce type d'œuvre avec ce genre d'environnement n'avait jamais fait l'objet d'une réflexion approfondie, de même que la notion même de « monument funéraire » qui peut pourtant recouvrir des réalités assez différentes, du tombeau au cénotaphe. Il est vrai que l'étude de cette problématique est rendue plus délicate par les aménagements et destructions qui ont pu affecter l'organisation de la chapelle funéraire et son mobilier. Néanmoins, certains dossiers permettent de dégager la récurrence de plusieurs cas de figures. L'insertion des œuvres au sein de chapelles sépulcrales suit rarement un schéma unique. Au contraire, elle répond à chaque fois aux besoins divers et renouvelés des commanditaires. Si certaines *Mises au tombeau* constituent bien le centre du dispositif sculpté, d'autres ne forment qu'un élément du système monumental. Les valeurs symboliques conférées aux groupes sculptés sont donc bien souvent conditionnées par ce contexte artistique. Dans les dossiers où la *Mise au tombeau* est associée à des monuments funéraires – gisants, épitaphes ou plates-tombes – elle occupe essentiellement une place que l'on pourrait qualifier sinon de secondaire, du moins d'annexe, en tant qu'objet de dévotion, ou peut-être mieux, d'image destinée à soutenir une méditation sotériologique. Dans le cas où la *Mise au tombeau* n'est pas accompagnée de tombeaux, on peut alors estimer qu'elle détient la plupart des attributs du monument funéraire et il convient de sonder ce que cela implique. Se produit en effet une transformation implicite de la *Mise au tombeau* en monument funéraire autonome, indépendant : il y a donc substitution, acte qui n'est pas neutre du point de vue symbolique. Le dossier de la commande de l'ancien abbé du Mont-Saint-Michel, Robert Jolivet, pour l'église Saint-Michel de Rouen est à ce titre absolument exemplaire : l'œuvre est ici un ex-voto destiné à matérialiser la repentance de ce donateur au passé entaché de félonie (il collabora avec l'occupant anglais dans les années 1420) tout en lui fournissant un monument funéraire de choix. En synthétisant à l'extrême la pensée d'Erwin Panofsky, le monument funéraire sert deux visées essentielles : préserver la mémoire du défunt et assurer sa survie dans l'au-delà, deux tâches qui convergent à la fin du Moyen Âge, époque où le salut est en partie assuré par les prières des vivants pour les morts.

Selon des modalités particulières, les *Mises au tombeau* monumentales du Christ peuvent effectivement assumer ces deux fonctions. Cette polyvalence unique dans le domaine de la statuaire est à l'origine de l'indéniable engouement suscité par ces œuvres.

Cet aspect dévotionnel est abordé de manière plus large dans la deuxième partie. En effet, il ne fait aucun doute que les *Mises au tombeau* soient des images extraordinaires de dévotion. Par leur nature même, en tant que sculpture monumentale, elles occupent une place toute particulière au sein de ce type d'objets ordinairement moins imposants. Par leur iconographie, elles suscitent une empathie telle que l'on assiste, peut-être encore plus que pour d'autres œuvres d'art, à une implication très forte de la part des commanditaires, qui peut aller jusqu'à la réalisation de portraits déguisés plus ou moins avoués comme l'illustre clairement la chapelle du château de Combefa, avec la représentation de l'évêque Louis d'Amboise à la place traditionnellement dévolue à Joseph d'Arimathie, et de manière beaucoup plus indirecte à l'église Saint-Sixte de la Chapelle-Rainsouin de la part d'Arthuse de Mehun. Ces singularités permettent aux œuvres d'être intégrées dans des systèmes complexes – où se mêlent considérations politiques et économiques en complément de besoins purement spirituels – élaborés par des commanditaires en proie à des contraintes et des exigences variées. De plus, rares sont les œuvres pouvant revendiquer un double mode de support à la dévotion : en tant qu'*objet* permettant la méditation et comme *lieu* présentant un objet saint (hostie, relique) à la vénération des fidèles en tant que reposoir eucharistique et reliquaire comme c'est le cas par exemple pour l'ensemble de l'abbaye de Solesmes.

Enfin, la dernière partie de la thèse aborde un aspect inédit des *Mises au tombeau* en mettant en évidence les relations entre ces sculptures et certaines pratiques de pèlerinage. Celles-ci se révèlent un élément moteur de la création intellectuelle au Moyen Âge selon des perspectives assez fascinantes. Les contraintes matérielles liées au voyage ainsi que les critiques parfois suscitées par ces déplacements ont suscité une formidable floraison artistique dont les ramifications touchent aussi bien la littérature que l'architecture, la peinture sous tous ses formats (de manuscrits ou de chevalet), la sculpture monumentale enfin. Les difficultés propres à cette pratique religieuse, à la fois ordinaire – parce que courante, encadrée par le clergé – et extraordinaire du fait du changement de vie qu'elle impose, ont été contournées de manière souvent brillante au profit de constructions mentales inédites. On se réfère en particulier à l'interprétation remarquable que Matthew Botvinick propose du *Triptyque Seilern* de Robert Campin : selon lui « le spectateur peut réaliser un pèlerinage littéral bien

qu'encore imaginaire en retraçant mentalement chaque pas qu'a fait le donateur le long de la route de pèlerinage ». Cet article est à l'origine de notre propre suggestion sur les liens pouvant exister entre les *Mises au tombeau* et les pèlerinages spirituels. Cette hypothèse repose sur plusieurs postulats, qui concernent plus particulièrement les motifs pour lesquels les fidèles prenaient une route souvent dangereuse. Pour eux, cette décision répondait à des impératifs dévotionnels, il s'agissait de se recueillir là où le Christ avait vécu, souffert sa Passion et était mort, ce qui – gain non négligeable – permettait d'obtenir de nombreuses indulgences. Autre argument étayant notre propos, les obstacles se dressant sur la route de Jérusalem devenaient de plus en plus gênants, qu'il s'agisse de l'occupation arabe des Lieux Saints ou des objections émanant des partisans de la *devotio moderna*. L'étude approfondie du contexte iconographique de certaines *Mises au tombeau*, ainsi que l'examen minutieux du mode de fonctionnement de certaines images indulgenciées (comme la *Véronique* ou la *Messe de saint Grégoire*) permettent de fonder l'hypothèse que ces œuvres pouvaient être des intermédiaires pour des pèlerinages en esprit.

En dernier lieu, il convient de souligner à nouveau le caractère tout à fait singulier et unique de ce type de statuaire engendré par la polyvalence des fonctions, des usages, des enjeux et donc des attentes et des désirs que les commanditaires entendaient combler par leur réalisation. La richesse des différents dossiers abordés – tant du point de vue de la personnalité des donateurs que de celui des intentions liées à leur commande artistique – peut s'interpréter comme le corollaire de la forte popularité rencontrée par le type même de la statuaire. Selon nous, ce succès est en grande partie dû au fait que l'image « inventée » de la *Mise au tombeau* ait rencontré son public. Rappelons que cette image est une pure récréation du déroulement des événements tels qu'ils ont été rapportés par la tradition évangélique. Cette composition ne tire sa légitimité que du besoin ressenti par la grande majorité des fidèles de faire participer la Vierge et saint Jean à l'ultime épisode de la vie terrestre du Christ. Ce désir remonte à une époque fort ancienne, lors de la rédaction de l'*Évangile* de Nicodème. Cela n'oblitére pas pour autant le caractère tout à fait artificiel, et néanmoins parfaitement convaincant, de la scène de l'ensevelissement du Christ telle qu'elle apparaît au début du XV^e siècle.

UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE – PARIS IV

ÉCOLE DOCTORALE VI

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV

Discipline : HISTOIRE DE L'ART

**ÊTRE SCULPTEUR DANS LA ROME
DE BENOÎT XIII, CLÉMENT XII ET BENOÎT XIV
(1724-1758)**

Présentée et soutenue publiquement par

ANNE-LISE DESMAS

2 avril 2009

Directeur de thèse : M. Alain Mérot

Jury :

M. Olivier Bonfait, professeur, Université de Provence, Aix-Marseille

Mme Daniela Gallo, professeur, Université Pierre-Mendès-France, Grenoble

Mme Jennifer Montagu, Honorary Fellow, Warburg Institute

M. Guilhem Scherf, conservateur en chef, département des sculptures, musée du Louvre

POSITION DE THÈSE

On aurait tort de considérer qu'à la longue période d'effervescence de la Rome baroque, du milieu du *Seicento* jusqu'aux années 1706-1718, date de la mise en place des grandes statues en marbre des *Apôtres* du Latran, fait suite une phase d'accalmie des grandes entreprises artistiques. La Ville éternelle est toujours en chantier. Les mécénats des papes Clément XII Corsini (1730-1740) et Benoît XIV Lambertini (1740-1758) sont en effet particulièrement féconds. La sculpture joue incontestablement un rôle privilégié dans toutes ces constructions. Selon la tradition héritée de la colonnade de Saint-Pierre, il n'est pas une façade qui ne reçoive un décor de grandes figures de saints en travertin ; les stucs, les marbres de différentes couleurs et le bronze dominant toujours dans les décors intérieurs.

Cependant, le seul ouvrage de référence dans le domaine de l'histoire de la sculpture à Rome pour la première moitié du XVIII^e siècle, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome* de Robert Enggass (1976), concerne surtout l'art sous le pontificat de Clément XI Albani (1700-1721). Les grands sculpteurs italiens du XVIII^e siècle sont privés jusqu'à présent de monographies solides et récentes alors que les moins importants ne bénéficient pour la majorité d'entre eux que de modestes fiches biographiques dans les dictionnaires. Parallèlement, si l'importance du rôle joué dans le monde artistique romain par les sculpteurs pensionnaires à l'Académie de France au cours du second quart du XVIII^e siècle est indéniable, aucune étude n'est consacrée à cette période de leur carrière. De plus, à l'exception du sculpteur Michel-Ange Slodtz qui bénéficie de l'étude de François Souchal (1967), les ouvrages de référence concernant les sculpteurs Lambert-Sigisbert Adam (Henri Thirion, 1885) et Edme Bouchardon (Alphonse Roserot, 1910) sont très anciens.

Certaines expositions ont certes permis, ces dernières années, d'attirer sur les artistes de cette génération une attention que seule l'énorme manifestation de 1959 au Palazzo delle Esposizioni de Rome avait osé leur dédier. Notamment, en 2000 avait lieu la grande exposition de Philadelphie et Houston, *Art in Rome in the Eighteenth Century*, qui fut suivie cinq ans plus tard d'une version italienne par Anna Lo Bianco et Angela Negro sur le même sujet, *Il Settecento a Roma*, présentée au Palazzo Venezia. Outre les biographies (pour le catalogue américain) et les notices des œuvres, les deux catalogues offrent aussi des essais, brefs ou plus développés selon les cas, qui permettent de remédier en quelque sorte au manque d'ouvrages récents sur les sculpteurs à Rome sous les pontificats de Clément XII et

Benoît XIV. Il reste néanmoins très difficile d'avoir une vision à la fois détaillée et synthétique sur l'activité de ces artistes dans la Rome du deuxième quart du XVIII^e siècle.

Certes, une absence de littérature artistique pour cet intervalle est particulièrement regrettable pour le chercheur. En outre, la production sculptée est alors très souvent dépendante de l'architecture ; les œuvres autonomes, bustes, statues, groupes, statuettes, sont plutôt rares. Enfin, la phase comprise entre le début du siècle et l'arrivée de Winckelmann à Rome (1755) n'a pas reçu une désignation propre (baroque tardif, *barocchetto* ?) qui satisfasse unanimement les historiens de l'art et qui de ce fait séduise les chercheurs pour des études approfondies. Ces raisons, qui expliquent sans doute en grande partie l'absence d'étude générale sur les sculpteurs dans la Rome de Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV n'empêchent pas pour autant une telle entreprise.

Cette recherche a pour date *post quem* l'avènement du pape Benoît XIII (1724), avant de se concentrer plus particulièrement sur les pontificats des papes Corsini et Lambertini. Peu d'années avant la mort de Camillo Rusconi (1728), les sculpteurs qui seront les plus importants sous Clément XII et Benoît XIV achèvent leur formation et reçoivent leurs premières commandes autonomes ; inclure les années du pontificat de Benoît XIII permet ainsi d'introduire intelligemment l'histoire de la sculpture sous les deux pontificats suivants, plus féconds. Les derniers grands chantiers sont terminés peu de temps avant le Jubilé de 1750 et le décor de grandes statues de saints fondateurs d'ordre dans la nef de Saint-Pierre est complété, pour les niches inférieures, avant la mort de Benoît XIV en 1758. Parmi les sculpteurs romains les plus importants des pontificats Corsini et Lambertini, Giovanni Battista Maini décède en 1752, Filippo Della Valle en 1768, et Pietro Bracci en 1773 mais sa dernière commande date de 1763.

D'un point de vue français, cette étude prend en considération les artistes présents à Rome de 1723, date d'arrivée de Lambert-Sigisbert Adam et d'Edme Bouchardon, à 1752, date de départ de Simon Challe et Nicolas-François Gillet. Jean-Jacques Caffieri et Augustin Pajou qui arrivèrent respectivement en 1749 et 1752 appartinrent indiscutablement à une nouvelle génération d'artistes et la direction de Marigny aux Bâtiments du roi, qui débuta en 1751, date également de la nomination de Natoire à Rome, marqua sans conteste un changement dans la politique artistique. Dans le premier quart du XVIII^e siècle, l'Académie de France à Rome eut pour directeurs les peintres Nicolas Vleughels (1725-1737) et Jean-François de Troy (1737-1751) particulièrement bien introduits dans le milieu romain. Aux cours de ces années, les chargés des affaires de France et ambassadeurs envoyés à Rome,

l'abbé de Tencin (1721-1724), le cardinal de Polignac (1724-1732) et le duc de Saint-Aignan (1732-1741), étaient de fins amateurs d'art et collectionneurs qui firent travailler les pensionnaires à leur service et les recommandèrent à de hauts personnages de la cour pontificale.

Étudier les sculpteurs actifs à Rome au cours du deuxième quart du XVIII^e siècle pose d'emblée plusieurs questions. Combien et qui étaient-ils ? Où et comment vivaient-ils et travaillaient-ils ? Dans quel cadre socioprofessionnel exerçaient-ils leur métier, depuis leur formation jusqu'à la reconnaissance et aux titres honorifiques ? Ce sont autant des exemples précis exceptionnellement bien documentés que des études plus larges menées grâce à des dépouillements systématiques d'archives qui permettent de retracer la vie matérielle et sociale de ces sculpteurs et de comprendre le fonctionnement et l'importance de certaines sociétés artistiques dans lesquelles ils évoluaient : l'Accademia di San Luca, la compagnie des 'Virtuoses' du Panthéon ou encore la confrérie rattachée à la corporation des marbriers. Une attention particulière est portée aux sculpteurs de l'Académie de France à Rome puisque le statut de ces artistes les distinguait nécessairement de leurs collègues italiens. En outre, l'institution voulue par Louis XIV est alors un modèle que d'autres nations, notamment le Portugal et l'Espagne, tentent de copier en envoyant des artistes se former dans la Ville éternelle. Cette présentation détaillée de la communauté des sculpteurs à Rome permet de mettre en lumière ce qui s'avère un fond de scène important afin d'expliquer certaines particularités propres à la période.

Les grands chantiers, le plus souvent religieux, représentaient sans aucun doute la part de production sculptée la plus importante dans la Rome de Clément XII et Benoît XIV. Leur étude montre l'importance accordée à la sculpture dans les décors et explique les rouages d'une organisation qui impliquait un nombre important d'artistes. Cette étude s'appuie sur de nombreuses sources documentaires concernant les chantiers de la chapelle Corsini au Latran, des façades de cette même basilique, de Saint-Jean-des-Florentins, de Sainte-Marie-Majeure, de l'église du Saint-Nome-de-Marie et de la Fontaine de Trevi. Outre les grandes entreprises pontificales, quelles commandes privées les sculpteurs pouvaient-ils recevoir ? Au cours de ces années qui furent celles d'un incroyable engouement pour les fouilles archéologiques, les pièces antiques envahirent les palais. Ces circonstances incitent d'une part à comprendre le rôle que les sculpteurs purent tenir vis-à-vis du marché et des restaurations des antiques, d'autre part à vérifier la place que la sculpture contemporaine tenait dans les collections des amateurs et des membres de la noblesse romaine. Des découvertes d'archives sur des artistes

spécialisés dans la restauration et un dépouillement de plusieurs inventaires après décès de cardinaux aident à mener cette enquête. Le respect de la tradition d'honorer les défunts et les saints dans les églises continua à générer des commandes aux artistes. Une étude sur les tombeaux permet de définir la participation des sculpteurs avec celle des architectes et même des tailleurs de pierre, dans la réalisation de ces œuvres ; elle se base sur des exemples bien documentés comme le tombeau du marquis Capponi par Michel-Ange Slodtz. Ce furent en fait les ordres religieux qui, en prenant soin de financer la réalisation de statues de leurs saints fondateurs pour Saint-Pierre, offrirent aux sculpteurs les meilleures occasions de commandes d'œuvres indépendantes. Envisager cette série dans son ensemble permet de comprendre comment un artiste pouvait être engagé pour une statue et dans quelles conditions il effectuait son travail. Elle montre également pourquoi ces colosses de marbre de la basilique vaticane ne purent rivaliser avec les douze *Apôtres* qui avaient pris place dans les niches de Borromini au Latran au début du siècle. Enfin, les nombreuses décorations éphémères que de fréquentes fêtes romaines, surtout religieuses, occasionnaient sont prises en considération, expliquant l'intervention des sculpteurs dans l'élaboration de ces œuvres perdues, mais documentées par des archives, des relations et des gravures.

À la suite des études générales du milieu socioprofessionnel dans lequel ils évoluaient puis des commandes artistiques auxquelles ils pouvaient aspirer, plusieurs exemples de carrières de sculpteurs sont présentés en détail. Un parcours croisé de l'activité des élèves de Camillo Rusconi, principalement Giovanni Battista Maini, Filippo Della Valle et Pietro Bracci, laisse apparaître comment ces derniers tinrent le devant de la scène sans que l'un d'eux ne se soit nettement imposé comme chef de file. L'étude comparée de certaines de leurs œuvres fait mieux ressortir les caractéristiques stylistiques de chacun et l'originalité de leur talent. Trois études de cas, le Florentin Agostino Cornacchini, le Napolitain Paolo Benaglia, et le Vénitien Antonio Corradini, mettent en évidence les difficultés rencontrées par ces artistes venus de la péninsule pour mener une carrière à Rome. La situation des sculpteurs français est à la fois similaire à celle des artistes non romains en ce qu'ils avaient eux aussi à s'intégrer dans un milieu artistique auquel ils étaient étrangers mais leur rattachement à l'Académie de France les mettait inévitablement dans une position à part : l'expérience romaine d'Edme Bouchardon le laisse particulièrement bien entrevoir. Cette lecture, entrelacée ou linéaire, des carrières respectives d'un échantillon d'artistes aide à mieux saisir les raisons du succès des uns à un moment donné et du succès des autres sur une plus longue période.

Les sculpteurs des pontificats de Clément XII et Benoît XIV n'ont pas seulement marqué de leur empreinte le paysage urbain de la Ville éternelle. Ils ont indiscutablement laissé des chefs-d'œuvre. Toutefois, il n'en reste pas moins que cette période, quel que soit le nom dont on la baptise, ne fut pas aussi innovante que le siècle précédent ou la fin du XVIII^e siècle.

Travaillant dans des ateliers tout près du cœur de la ville, les sculpteurs étaient dans une position stratégique pour ne pas échapper à l'attention des collectionneurs romains ou des voyageurs, potentiels acquéreurs ou commanditaires d'œuvres. Ils fréquentaient l'élite romaine, ils étaient convoqués pour l'estimation des grandes collections ou pour des avis sur la restauration des pièces les plus importantes. L'appartenance simultanée de plusieurs d'entre eux aux diverses sociétés artistiques romaines évitait une scission entre les différents corps de métier liés à l'art de la sculpture. Enfin, nombre d'entre eux pouvaient se prévaloir du titre d'élève du cavalier Camillo Rusconi et possédaient de réels talents.

Toutefois, les artistes les meilleurs, vraiment libérés du joug de leur maître qu'à la mort de ce dernier, en 1728, au moment même où les commandes plutôt limitées sous le pontificat de Benoît XIII étaient réservés à des artistes recommandés, commencèrent en règle générale leur carrière tard. Cette lente émancipation, si elle n'a pas empêché les artistes de développer des styles propres, a dû en quelque sorte freiner leur fougue créatrice et émousser leur ambition. Nommés académiciens, il jouissait d'un titre honorifique qui pouvait faciliter l'obtention de commandes. Mais les modalités variables d'élection des nouveaux membres privèrent l'Accademia di San Luca d'une position réellement déterminante dans la scène artistique romaine qui eût pu privilégier ses artistes.

Les grands chantiers particulièrement importants sous Clément XII et Benoît XIV offrirent incontestablement à de nombreux sculpteurs du travail et aux plus importants les occasions les plus fréquentes de commandes. Mais l'organisation même de ces entreprises empêcha les meilleurs de jouer un rôle de chef d'orchestre. Plus que par une sujétion, somme toute relative, des sculpteurs vis-à-vis des architectes, dans le processus d'invention des œuvres, ce fut par les modalités de répartition des diverses parties des décors entre les artistes et les conditions de leur rémunération que les sculpteurs les plus méritants furent brimés tandis qu'un tel système laissait émerger de l'anonymat des artistes qui ne restèrent connus que par un œuvre très restreint.

Parallèlement, la fascination pour l'antique des amateurs et collectionneurs eut des conséquences négatives, pour ne pas dire dévastatrices, sur la production contemporaine de sculpture. Ces potentiels commanditaires s'intéressèrent dans le domaine de la sculpture

exclusivement aux morceaux antiques et l'entretien de leurs collections fut principalement réservé à des restaurateurs spécialisés, même si l'avis des sculpteurs renommés était requis avant les interventions sur les pièces majeures. Au cours de laps de temps très brefs et dans des cercles très limités, l'intérêt pour l'antique bénéficia aux artistes et donna l'impulsion pour des créations originales comme le montrent les exemples des bustes à l'antique réalisés par Bouchardon et des copies envoyées en Angleterre. Mais l'histoire de chefs-d'œuvre qui restèrent sans acquéreur et n'eurent aucune fortune à Rome montre de façon flagrante comment des morceaux de grande qualité et avec d'évidentes références à l'antique ne purent stimuler les amateurs pour des acquisitions et des commandes. Indubitablement, les sculpteurs actifs à Rome dans les années 1724-1758 eurent pour principal concurrent l'antique alors même que cette « anticomanie » allait, dans la deuxième moitié du siècle, s'avérer vitale pour les artistes de la génération suivante.

En outre, l'absence de critique artistique eut inévitablement des effets nuisibles sur la création. Les mentions du *Diario ordinario* et des guides une fois décryptés dans leur ensemble s'avèrent autant d'échos répondant à la phrase de Giovanni Battista Maini sur la situation après l'avènement de Benoît XIV : « aucun sculpteur en particulier mais tous uniformes ». Un tel contexte ne pouvait favoriser l'émulation entre les artistes, qui souvent garantissent des créations originales et de grande qualité : il ne laisse la place qu'à une concurrence qui se basait sur des intrigues pour obtenir les commandes mais non sur une quête de mérite par le talent, puisque celui-ci restait sans récompense ni réelle incidence. Le parcours de carrière des plus célèbres ou les grandes commandes des moins connus le montrent.

Cette thèse ne propose pas seulement une étude qui tente de combler une lacune de l'historiographie. Elle démontre comment à Rome, dans le domaine de la sculpture, au cours du deuxième quart du XVIII^e siècle, des circonstances particulières déterminèrent conjointement des conditions de création qui étaient peu favorables à l'émergence de fortes identités susceptibles de proposer un art nouveau. Il est ainsi possible de comprendre pourquoi, alors même que Rome, qui n'était plus la capitale de l'Europe, gardait une place centrale, le poids de la tradition dans l'art de la sculpture l'a tout fait emporté, non seulement face aux influences étrangères, mais également face aux solutions nouvelles que des artistes indiscutablement talentueux proposaient.

« Le contexte en question : les expositions de projets d'art public et leur influence sur la création artistique contemporaine »

Thèse de doctorat soutenue le 19 décembre 2009 sous la direction de Serge Lemoine
Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Bettina Bauerfeind

Depuis les années 1970, les expositions de projets d'art public se propagent des villes du nord de l'Europe et de l'Amérique vers le monde entier. Singulières ou récurrentes, libres ou thématiques, éphémères ou permanentes, elles conjuguent commande et présentation artistiques en se fondant entièrement sur des projets d'art public – des créations expressément conçues pour l'événement urbain, souvent en relation étroite avec les spécificités du lieu de leur mise en vue (histoire, topographie, architecture...).

Notre étude interroge les retombées de ce contexte de production sur la création artistique contemporaine. Examinant l'intégration d'éléments contextuels dans les œuvres des participants, elle s'articule successivement autour de trois grands axes : les paramètres du format d'exposition, les spécificités du site d'installation et les logiques de démarches artistiques individuelles.

En premier lieu, un examen chronologique des différentes variantes du format d'exposition rend compte du changement des intentions curatoriales et de l'évolution des intérêts artistiques pour la création *in situ* dans l'espace urbain. Un catalogue recensant les événements majeurs et un grand nombre de manifestations secondaires¹ constitue la base de cette première partie et permet d'établir un point de vue relativement exhaustif sur le phénomène. Il est fondé sur un premier inventaire, s'achevant en 1991 et effectué par Claudia Büttner (dans le cadre d'une thèse allemande publiée sous le titre *Art goes public : von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*), et se termine avec l'exposition *Skulptur Projekte* de Münster en 2007. Les catalogues d'exposition constituent la source principale de cette partie qui se voit complétée par des critiques sur les

¹ À l'exception d'expositions majeurs qui reviennent toujours dans la critique, cet inventaire a été en grande partie limité sur les pays germanophones, anglophones et la France pour la simple raison pratique de compréhension linguistique par l'auteur.

expositions et des entretiens avec les commissaires, pour la plupart publiés dans des revues et des ouvrages collectifs.

Divisée en deux chapitres qui examinent tour à tour le point de vue curatorial et artistique, la première partie témoigne de trois étapes principales dans l'évolution des expositions de projets d'art public, pendant lesquelles les modifications du concept d'exposition vont de pair avec les transformations générales du vocabulaire formel de la création *in situ*. Nous observons une certaine concordance entre les intérêts changeants des commissaires (la médiation artistique, la fonction publique et la muséification urbaine) et les approches artistiques prédominantes – esthétique, sociale et « fonctionnelle » – de ces trois « générations » d'expositions différentes. Enfin, un examen des expositions thématiques montre comment des restrictions situationnelles inscrites dans le concept d'exposition (sur des lieux de l'histoire ou des médias publicitaires, par exemple) jouent un rôle déterminant sur la mise en forme des projets artistiques.

Prenant comme fonds exemplaire les projets d'art public des quatre expositions *Skulptur Projekte* de Münster (1977, 1987, 1997, 2007), nous interrogeons, dans l'étude à la fois diachronique (typologie des œuvres) et chronologique (une présentation de l'évolution de l'*in situ* entre 1977 et 2007) de la deuxième partie, la façon dont le lien situationnel est physiquement inscrit dans la forme des œuvres. Nous considérons ici les projets d'art public comme des « formes » inachevées en elles-mêmes, mais qui se voient complétées par des éléments en provenance de leur situation de mise en vue. Elles sont au nombre de trois, que nous qualifions de formes abstraite, urbaine et relationnelle. Hautement révélatrices du rapport de l'intervention à l'espace urbain, elles se positionnent de manière différente par rapport à leurs environnements : si la première s'en détache en mettant en valeur l'autonomie artistique, la seconde souscrit volontairement à son instrumentalisation urbaine. La troisième, quant à elle, rend les distinctions entre l'intérieur et l'extérieur de l'œuvre et entre sphère de l'art et sphère de la vie quotidienne tout simplement impossible à établir.

Consacré à la forme abstraite, le premier chapitre repose sur une distinction cruciale des projets entre « créations *in situ* abstraites » et sculptures. En effet, ces deux types d'œuvres se fondent sur différents éléments en provenance du site : si la première recherche, sous le mode de la correspondance formelle, une intégration de valeurs

géométriques de l'environnement paysager ou architectural (l'angle de la pente d'un terrain, la courbe d'une façade...) la seconde s'y rapporte surtout de manière conceptuelle : c'est la signification (historique, religieuse...) du site qui détermine l'œuvre et la transforme en monument public.

Le deuxième chapitre concerne les œuvres en formes urbaines qui se rapportent à la fois formellement et conceptuellement à leurs sites d'exposition, mais dont l'intégration de valeurs contextuelles varie selon trois approches principales. Des constructions fonctionnelles (arrêts de bus de Dennis Adams, bancs publics de Scott Burton, ponts de Siah Armajani...) ne répondent souvent que de manière très générale à la réalité du lieu d'exposition. Des monuments qui se fondent sur des objets trouvés sur place interrogent, quant à eux, la signification du site dans ses propres formes et élargissent par là de manière fondamentale les possibilités de commémoration de la sculpture publique traditionnelle. Mettant en rapport des objets trouvés dans d'autres villes avec la situation locale, une troisième catégorie de projets crée de nouveaux lieux aux significations mouvantes.

La forme relationnelle, toujours en mouvement, entretient les rapports les plus libres à l'environnement urbain. Instable et variable, la création *in situ* relationnelle est la plus difficile à saisir, mais révèle également son rapport spécifique par ses appropriations locales. Les performances et interactions coupent définitivement leur lien avec la situation locale dans des représentations audiovisuelles (toute information concernant l'œuvre étant dès lors contenue dans les limites de la surface de projection) très en vogue à partir de la troisième génération des expositions de projets d'art public. Des aménagements urbains ludiques produisent quant à eux de nouveaux dispositifs d'interactions sur place. Si la forme relationnelle se concrétise dans le temps et l'espace réels, ce dispositif reste, la plupart du temps, relativement autonome de son site de mise en vue.

Dans la troisième partie, nous nous sommes intéressées à l'œuvre de douze artistes : retraçant les étapes majeures de leurs parcours, nous analysons la position d'un projet d'art public qui se construit autour de ready-mades simples ou assistés – démarche fortement générée par ces expositions – par rapport à la logique et l'évolution d'un parcours artistique individuel. Car comme en témoigne plus particulièrement la partie précédente, c'est dans ces nouvelles formes monumentales, éphémères pour la plupart, que l'influence contextuelle de la commande peut atteindre son apogée. Des

entretiens personnels avec les artistes (ou, dans le cas de l'impossibilité de rencontrer celui-ci en personne, des entretiens publiés) constituent le socle de cette partie, dont la structure en trois chapitres entre le contexte artistique, urbain et relationnel correspond aux différences fondamentales dans l'intégration d'éléments du site par la forme abstraite, urbaine et relationnelle.

Ces intégrations urbaines ne correspondent pas à l'approche habituelle des créateurs qui œuvrent souvent dans la forme abstraite. L'appropriation urbaine peut donc entraîner des interprétations erronées de ces œuvres, comme ceux du *Monument A* de Richard Artschwager et de *SMASHED TO PIECES (IN THE STILL OF THE NIGHT) ZERSCHMETTERT IN STÜCKE (IM FRIEDEN DER NACHT)* de Lawrence Weiner, mais également contribuer, comme dans le cas du *Projet des cartes postales* de Michael Asher et du *Jardin botanique* de Paul Armand-Gette, à un élargissement significatif de leur démarche artistique respective : ces artistes, qui s'expriment habituellement en formes abstraites, conçoivent ici des œuvres en formes urbaines qui se rattachent au « contexte urbain », c'est-à-dire à la signification spécifiquement citadine de leurs sites d'exposition.

Parmi les artistes qui œuvrent souvent dans la ville, on note l'exactitude et la fidélité avec laquelle ils incorporent le « contexte urbain » de leurs lieux d'exposition spécifiques, par le biais de l'appropriation : *Und ihr habt doch gesiegt* de Hans Haacke, *Urban Foyers* de Dennis Adams, *Deux souvenirs d'une longue peur* de Ilya Kabakov et *Urban Project (Destroyed Church)* de Tadashi Kawamata se fondent sur des ready-mades trouvés sur place : leurs mises en scènes mettent en valeur certains aspects de l'identité urbaine du site. Concevant des monuments éphémères, leurs œuvres présentent une véritable alternative contemporaine à l'art public traditionnel.

Associant des formes urbaines en provenance d'ailleurs à des sites multiples, des œuvres en formes relationnelles interviennent dans la réalité où elles génèrent leur propre « contexte relationnel », celui-ci se manifestant dans le rapport instable qu'entretient la forme relationnelle à la signification de ses sites urbains successifs (*Sculptures on the Air* de Ayşe Erkmen) et *Untitled (The Zoo Society)* de Rirkrit Tiravanija) ou simultanés (*Vélodrome* de Olaf Metzger, *Identikit* de Maurizio Cattelan). Ces projets qui répondent étroitement à la nature éphémère, événementielle et publique de l'exposition de projets d'art public, présentent des créations à part dans l'œuvre des artistes.

En tant que nouvelle forme de commande artistique, les expositions de projets d'art public ont encouragé la création contemporaine dans la ville, générant de nombreuses œuvres éphémères autant que pérennes. Mettant à la disposition des artistes des espaces de création « authentiques », déjà chargés d'une signification et d'une fonction urbaine originales, leurs organisateurs fournissent une véritable alternative à l'atmosphère « neutre » du « cube blanc » muséal à la création contemporaine.

L'influence la plus évidente que ce format d'exposition a exercé sur les artistes réside donc évidemment dans l'impulsion première qu'il délivre pour la création de nouvelles œuvres. Des retombées plus précises du cadre de la production sur la création artistique contemporaine se mesurent cependant individuellement, et selon la forme de création choisie (« abstraite », « urbaine », « relationnelle »), en fonction de l'intégration singulière, dans l'œuvre, des éléments spécifiques de son contexte d'apparition.

Véritables laboratoires de l'art public contemporain, ces expositions amènent vers la ville des artistes qui avaient jusqu'alors purgé leur art de tout contenu concret et donnent un lieu d'action à d'autres qui ont fait de l'interrogation sociale leur problématique principale. Encourageant la réalisation d'œuvres en rapport étroit à leur site d'exposition urbain, elles ont de manière importante contribué à la redéfinition du monument public contemporain lequel, aujourd'hui, ne se réduit plus principalement à des réalisations sculpturales et architecturales plus au moins autonomes de leur lieu d'exposition. La création *in situ* abstraite, urbaine et relationnelle a élargi le site (physique et thématique) ainsi que diversifié les moyens d'expression artistique des monuments citadins. La commémoration artistique « officielle » d'aujourd'hui se base sur des principes qui ont été, en grande partie, élaborés et vérifiés par des créations *in situ* éphémères créées au cours des trois générations d'expositions de projets d'art public.