

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Xavier Chardeau, Paris IV-Sorbonne

"Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Peintre Illustrateur Décorateur
Caractéristique de l'Art Nouveau"

Xavier Chardeau

Thèse de doctorat en histoire de l'art présentée sous la direction de Monsieur le Professeur Bruno Foucart, Paris 4 Sorbonne (Ecole doctorale VI)

Position de thèse :

Autour de 1900, à Paris, une génération de jeunes artistes ont une même conception de l'art et de la vie. La plupart débute leur carrière en tant que peintre, puis ils s'intéressent rapidement aux arts décoratifs, attirés par la conception d'un art présent partout, dans le moindre élément de la vie, un art total. Ces artistes sont largement influencés par certains courants artistiques, comme le néo-gothique, le mouvement anglais Arts and Crafts ou encore le symbolisme. Chaque oeuvre est en général décorée de motifs végétaux ou floraux, ornant les meubles, les objets décoratifs et les illustrations de romans, de contes, de partitions de musique ou de poèmes. Les peintres et les illustrateurs de cette génération puisent leur inspiration dans la mythologie, la religion, les contes et autres légendes. Leur conception du travail est également basée sur les qualités de l'artisanat, en réaction contre la médiocrité de l'industrialisation et de l'éclectisme. Leur production artistique est ainsi centrée autour d'une véritable idéologie qui ouvre la voie d'un art nouveau.

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909) fait partie de cette génération d'artistes qui ont en moyenne trente ans en 1900. Il débute d'abord dans l'atelier particulier de Pierre-Victor Galland et y apprend le métier de décorateur et d'ornemaniste. C'est à cette époque qu'il réalise, sous l'autorité de son professeur, les bordures décorales qui encadrent les peintures du Panthéon. Puis il entre dans l'atelier de dessin et de peinture de Jean-Paul Laurens à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts à Paris. Il devient alors le perspecteur de son maître sur le décor du Salon Lobau à l'Hôtel de Ville.

Vers 1895, à peine sorti des Beaux-Arts, Bellery-Desfontaines se dirige rapidement vers l'illustration. Il participe ainsi à l'élaboration de revues artistiques, tels que *L'Image*, *L'Estampe Moderne* ou *L'Almanach des Bibliophiles*. Il est aussi l'un des artistes majeurs

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Xavier Chardeau, Paris IV-Sorbonne

des éditions d'art Édouard Pelletan, ce qui lui permet d'illustrer des ouvrages littéraires écrits par de prestigieux écrivains, tels que Anatole France, Ernest Renan ou Goethe. Peu à peu, l'artiste se montre davantage intéressé par les arts décoratifs que par la peinture, qu'il continuera malgré tout de pratiquer jusqu'à la fin de sa vie.

Bellery-Desfontaines commence d'abord par exposer au Salon plusieurs tapis, puis progressivement quelques meubles. En 1897, il présente au Salon de la Société Nationale des Beaux-arts un ensemble complet de trois meubles qui semblent destinés à son cabinet de travail particulier. Puis, grâce à de riches commanditaires généralement constitués de médecins qu'il rencontre lorsqu'il est encore étudiant, Bellery-Desfontaines réalise des ensembles de plus en plus ambitieux. A la fin de sa vie, il devient un artiste complet, profondément impliqué dans le débat qui concerne la situation des arts décoratifs au sein des institutions. Passionné, rigoureux et idéaliste, il s'entoure de riches mécènes qui lui commandent des ensembles de mobilier pour des maisons ou de grands appartements. Il est à la fois peintre, illustrateur, décorateur, lithographe, affichiste, architecte, dessinateur de tapis, de meubles, de billets de banque, de faire-part, de marques, d'invitations, etc.

Malheureusement, de nombreux travaux ne peuvent être achevés, car il meurt brutalement, foudroyé par la fièvre typhoïde. Il laisse derrière lui une vaste production artistique, importante et hétéroclite, mais fort mal connue. Après sa mort, deux expositions rétrospectives¹ ont tenté de faire connaître son oeuvre. Mais à part quelques achats par l'État, Bellery-Desfontaines est aujourd'hui tombé dans l'oubli.

Bellery-Desfontaines fait partie d'une génération d'artistes qui aspirent à une même idée de l'art utilisant une démarche et des inspirations identiques. Le principe esthétique fondamental demeure l'ornement végétal, appliqué dans une scène figurative pour établir une atmosphère bucolique et mystérieuse, mais aussi pour encadrer une illustration en l'agrémentant de feuillages, de rinceaux ou de fleurs stylisées. Ces motifs inspirés de la flore et de la faune sont de même utilisés dans le mobilier, constituant des éléments décoratifs généralement en bois sculpté ou en fer forgé, et animant l'ensemble du meuble.

Ces artistes réagissent également contre la situation artistique de la fin du XIXe siècle. Concernant l'illustration, on assiste à un véritable engouement pour la bibliophilie

¹ Exposition rétrospective des oeuvres de l'artiste au Salon des Artistes Décorateurs (1910), et à celui de la Société Nationale des Beaux-Arts (1910)

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Xavier Chardeau, Paris IV-Sorbonne

qui entraîne une revalorisation de la notion d'estampe originale, un renouveau de certaines techniques oubliées, comme la gravure sur bois, et un essor de la typographie. Mais ce sont certainement les arts décoratifs qui subissent la plus grande mutation, et dont les protagonistes revendiquent le retour à certaines méthodes artisanales, en général inspirées de l'époque médiévale, ainsi que l'utilisation de motifs ornementaux issus directement de la nature, rejetant ainsi tout vocabulaire décoratif académique. Cette démarche au fil des années touche de plus en plus de jeunes artistes idéalistes issus parfois de disciplines très différentes, et constituant ainsi à l'aube du XXe siècle un véritable mouvement stylistique qui tente de s'imposer au sein des institutions afin d'exprimer et d'appliquer leurs idées novatrices.

Bellery-Desfontaines est considéré par ses contemporains et par la critique de l'époque comme un artiste majeur au sein de cette génération d'artistes. Il semble rechercher dans l'art une certaine harmonie de la vie. Ses oeuvres sont imprégnées d'une atmosphère romantique, parfois sensuelle et enivrante, et souvent teintées d'humour. Il a également une certaine conception optimiste de la vie, certaines de ses réalisations étant agrémentées par des proverbes et des maximes spirituelles. Parmi cette génération d'artistes, Bellery-Desfontaines a une place importante, mais peu reconnue aujourd'hui à cause de son décès prématuré, et qu'il est utile de le replacer enfin parmi les protagonistes de l'Art Nouveau grâce à un véritable travail de recherche sur sa vie et son oeuvre.

Les sources principales pour étudier la carrière de Bellery-Desfontaines sont surtout des revues artistiques de l'époque, telles que *Art et Décoration* ou *L'Art Décoratif*. D'ailleurs, chacune de ces revues a publié un article² consacré entièrement à la carrière de l'artiste, ce qui montre l'importance de l'artiste au sein du milieu artistique de l'époque. En ce qui concerne les oeuvres qui sont conservées, beaucoup sont apparues au sein du marché de l'art, lors de ventes aux enchères ou chez des marchands d'art. En ce qui concerne les musées, les réalisations de Bellery-Desfontaines sont rares. La principale collection demeure au Musée de Beauvais, qui recueille une salle à manger datant de 1908, commandée par le docteur d'Herbécourt, et décorée par des scènes murales

² Charles Saunier, "Bellery-Desfontaines", *Art et Décoration*, décembre 1903, p.165 à 172
Clément-Janin, article rétrospectif sur Henri Bellery-Desfontaines, *L'Art Décoratif*, décembre 1909

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Xavier Chardeau, Paris IV-Sorbonne

bucoliques peintes par Henri Martin (1860-1943). Une table exposée à l'Exposition Universelle de 1900 est de même conservée au Musée des Arts Décoratifs de Paris, de même que quelques dessins, en particulier un album de croquis servant d'étude pour ses ornements floraux et végétales. Ensuite, une série de dessins préparatoires pour la frise du théâtre des Auteurs Gais présentée lors de l'Exposition Universelle de Paris en 1900 est conservée au Musée Carnavalet. À l'étranger, un fauteuil présenté lors de l'Exposition Universelle de 1900 est conservé au Metropolitan Museum of Art de New-York³.

À cause de cette dispersion, la recherche des oeuvres de même que la correspondance entre les diverses réalisations de l'artiste n'est donc pas simple pour reconstituer sa carrière. Le travail consiste essentiellement à établir des liens entre les diverses sources. Par conséquent, de nombreuses informations reposent sur des hypothèses, parfois confirmées par la suite. D'autant que de nombreuses erreurs⁴ ont été commises sur des dates et surtout sur de fausses attributions, en particulier lors de ventes. Heureusement, un fonds documentaire inédit sur l'artiste fut déposé au milieu du XXe siècle au Musée de Montmartre par l'une des filles de Bellery-Desfontaines. Ce fonds très complet, dépouillé en 2005 par l'auteur de cette thèse⁵, rassemble des photographies personnelles, des coupures de journaux, des lettres manuscrites, mais aussi des lithographies et de nombreux dessins préparatoires sur calque.

De nombreuses informations, archives, sources bibliographiques ou fonds documentaires se trouvent également au sein des institutions qui concernent la médecine. Bellery-Desfontaines a en effet beaucoup côtoyé le monde médical, soit par ses décorations à l'hôpital de la Charité, soit par son intervention au sein de l'organisation du Bal de l'Internat, ou soit par ses commanditaires et amis essentiellement constitués de médecins. De nombreuses recherches furent ainsi effectuées aux archives de l'Assistance Publique, à la Bibliothèque Inter-Universitaire de médecine, ou grâce au Musée de

Maurice Pillard-Verneuil, "Quelques dessins de Bellery-Desfontaines", *Art et Décoration*, t.25, décembre 1909, p.177 à 190

³ *Important 20th Century Decorative Arts*, Sotheby's, New-York, vendredi 12 juin 1987, n° 270

⁴ la mort de Bellery-Desfontaines est souvent mentionnée comme étant au cours de l'année 1910 (parfois aussi 1911, 1912 voire 1914) alors qu'il est décédé le 7 octobre 1909.

⁵ Ce fonds documentaire a donné lieu à la rédaction d'un article publié par la revue du Musée de Montmartre : Xavier Chardeau, "Henri Bellery-Desfontaines", *Le Vieux Montmartre, Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie Le Vieux Montmartre*, n° 74, juin 2005, p. 5 à 20

Henri Bellery-Desfontaines (1867-1909)
Xavier Chardeau, Paris IV-Sorbonne

l'Assistance Publique, à Paris. Plusieurs médecins passionnés par l'histoire de leur discipline eurent également, en général par le biais d'internet, un rôle important dans l'avancée de ce travail.

Ce mémoire a l'ambition de révéler un artiste important et oublié, qui a joué un rôle important au sein du monde artistique en France, autour de 1900. Mais il est malheureusement mort subitement à l'âge de 42 ans, trop jeune pour pouvoir asseoir une notoriété et une véritable carrière, laissant de nombreux projets inachevés.⁶

Dans un article rétrospectif⁷ de la revue *L'Art Décoratif* de 1909, l'auteur regrette que le potentiel artistique de Bellery-Desfontaines n'ait pas été davantage exploité, et espère que son talent sera un jour mis en valeur par la publication d'un ouvrage relatant sa carrière. Il est ainsi étonnant de constater qu'aucune recherche approfondie sur sa production artistique n'avait tenté depuis de le sortir de l'ombre. Quelques rares articles⁸ et ouvrages avaient pourtant rapidement survolé son oeuvre, mais aucun travail de fond n'avait été, jusqu'à présent, effectué.

Pourtant, les historiens d'art, les conservateurs du patrimoine ou les marchands d'art avouent que cette situation est regrettable, car Bellery-Desfontaines est un artiste important pour comprendre l'art de cet époque. C'est pour cette raison qu'il était important de réaliser un travail sur cet artiste, près d'un siècle après sa mort. Malgré les nombreuses interrogations qui demeurent, l'intérêt de ce travail a eu pour but de récolter le plus grand nombre d'informations concernant la vie et la carrière de Bellery-Desfontaines, un artiste idéaliste et oublié, de façon à lui donner la place qu'il mérite au sein de l'histoire de l'art.

⁶ quelque temps avant sa mort, l'artiste a projeté de sortir un recueil de dessins : *L'Emploi de la Figure en Décoration*. Cet ouvrage, qui malheureusement n'a jamais été achevé, est destiné à mettre en valeur le dessin ornemental, et à montrer en particulier l'importance de la figure humaine. Les quelques dessins de ce recueil, qui demeurent aujourd'hui introuvables, ont heureusement été reproduits dans un article de 1909 de *L'Art Décoratif*. Bellery-Desfontaines voulait montrer comment un dessin sûr et précis pouvait contribuer à un art décoratif riche, expressif et subtil.

⁷ Clément-Janin, article rétrospectif sur Henri Bellery-Desfontaines, *L'Art Décoratif*, décembre 1909

⁸ Ghislaine Wood, "Henry Bellery-Desfontaines (1867-1909). A forgotten Modern", *Apollo*, mai 2000, p. 41 à 46



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

Histoire de l'Art et Archéologie - ED 0124

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline / Spécialité : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue par :

Stéphanie RABOURDIN-AUFFRET

Le : 16 janvier 2010

**L'AUTHENTICITÉ DU MOBILIER FRANÇAIS DE L'ÉPOQUE
CLASSIQUE : INTERPRÉTER, ÉVALUER ET PRÉSERVER**

Sous la direction de :

Mme Françoise HAMON

Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne Paris-IV

Jury :

M. Alexandre GADY

Professeur, Université de Nantes, Président du Jury

Mme Françoise HAMON

Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne Paris-IV

M. Claude MIGNOT

Professeur, Université Paris-Sorbonne Paris-IV

M. Daniel ALCOUFFE

Conservateur général, Musée du Louvre

M. Arlen HEGINBOTHAM

Furniture Conservator, J. Paul Getty Museum

La question de l'authenticité du mobilier semble n'avoir été envisagée jusqu'à présent que dans le contexte du marché de l'art : au meuble authentique est généralement opposé le faux ou la copie ; des éléments remplacés ou jugés trop restaurés font perdre au meuble de son authenticité aux yeux des collectionneurs. En revanche, l'interprétation de l'authenticité dans le domaine de la conservation n'a pas encore fait l'objet de publications ou de conférences en ce qui concerne le mobilier. C'est pourtant une question théorique qui a donné lieu à des discussions riches ces dernières décennies : des experts de la conservation, en particulier dans les instances UNESCO du patrimoine mondial, se sont interrogés sur cette notion d'authenticité, qui est conceptualisée différemment selon les cultures. Les questions dont ces professionnels ont débattu dans d'autres domaines du patrimoine peuvent servir de support à une étude consacrée au mobilier.

L'origine du débat sur l'authenticité semble se trouver dans le préambule de la *Charte de Venise*¹. Ce texte, rédigé en 1964 dans le cadre du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques et adopté par l'ICOMOS² en 1965, est encore aujourd'hui considéré comme une référence dans le domaine de la restauration, quelles que soient les spécialités. Y est évoqué le devoir qu'est pour l'humanité la transmission aux générations suivantes des œuvres monumentales « *dans toute la richesse de leur authenticité* », sans néanmoins que ne soit proposé une définition du terme *authenticité*.

Trente ans plus tard, la Conférence de Nara sur l'authenticité³ se tenait du 1^{er} au 6 novembre 1994 à Nara, au Japon. Cette réunion de quarante-cinq spécialistes de la conservation des biens culturels, représentant les organisations internatio-

1. ICOMOS. *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites (Charte de Venise 1964)*. Disponible sur : http://www.international.icomos.org/charters/venice_f.htm [page valide le 19 septembre 2009].

2. Conseil international des Monuments et des Sites.

3. Larsen, Knut Einar. *Nara Conference on Authenticity. Conférence de Nara sur l'authenticité*. Paris, Tokyo, Rome : UNESCO, ICCROM, ICOMOS, Agency for Cultural Affairs (Japan), 1995.

nales de vingt-six pays, avait été précédée d'une réunion préparatoire organisée du 31 janvier au 2 février 1994 à Bergen, en Norvège¹. Le but de ces rencontres était de clarifier le « critère d'authenticité » que devaient satisfaire les biens culturels proposés pour la liste du patrimoine mondial, en revoyant et en élargissant les définitions de tous les aspects de l'authenticité proposés auparavant dans les *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*. La Conférence de Nara se termina par l'adoption d'une déclaration : le *Document de Nara sur l'authenticité*².

L'objet de cette thèse est de réfléchir à l'authenticité du mobilier, plus particulièrement du mobilier produit dans les villes, en France, entre le milieu du XVII^e siècle et la fin du XVIII^e. Certaines des idées théoriques qui y sont développées pourraient intéresser un corpus de mobilier plus large, sur les plans chronologique et géographique, néanmoins les caractéristiques techniques présentées sont limitées à ce type mobilier. La réflexion s'articule autour de trois grands axes : l'interprétation, l'évaluation et la préservation de l'authenticité.

Interpréter, car il est en premier lieu nécessaire de déterminer ce que signifie le terme authenticité ; la langue a vu le sens du mot évoluer et toutes les cultures ne l'entendent pas de la même manière. Comment a-t-on jusqu'à aujourd'hui défini l'authenticité ? Quand a-t-on regardé les œuvres du patrimoine culturel à la lumière de cette notion ? Qu'est-ce qu'un meuble authentique ? Qu'est-ce qui lui fait perdre cette qualité ? L'authenticité d'un meuble a-t-elle toujours été interprétée de la même façon ?

1. Larsen, Knut Einar et Nils Marstein. *Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention*. Trondheim : Tapir Forlag, 1994.

2. Les orientations concernant l'authenticité (79 à 86) ainsi que l'Annexe 4 (« Authenticité par rapport à la Convention du patrimoine mondial ») des *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*, dernière version révisée en janvier 2008 et versions antérieures, sont consultables sur le site Internet de l'UNESCO : <http://whc.unesco.org/fr/orientations/> [page valide le 29 août 2009]. L'Annexe 4 de la version de 2008 inclut le *Document de Nara sur l'authenticité*.

Évaluer, car cela peut être nécessaire dans différentes circonstances. On pensera en premier lieu au marché de l'art où l'on cherche de manière évidente à juger de l'authenticité d'une pièce, mais on peut aussi vouloir évaluer l'authenticité d'un meuble — et c'est ce cas de figure qui nous intéresse ici particulièrement — dans le cadre de son étude ou d'une intervention de restauration. En effet, lorsqu'un conservateur ou propriétaire de meuble et un restaurateur abordent la question d'un traitement, il est primordial de définir ce que l'on cherche à préserver. Il convient donc dans un premier temps d'établir ce qui reste de l'objet originel, ce qui a pu être restauré, remplacé, ajouté ou supprimé et ce, quand, pourquoi et de quelle façon. Ces éventuelles interventions passées sont-elles à conserver et pourquoi? La décision sera-t-elle la même pour différents objets? Comment évaluer de façon qualitative et quantitative l'authenticité d'un meuble? Les critères d'évaluation de l'authenticité proposés à Nara peuvent servir de base à l'élaboration de ce travail.

Préserver, car c'est l'objectif ultime d'un conservateur aussi bien que d'un restaurateur. À la lecture du préambule de la *Charte de Venise* précédemment évoqué, on peut s'interroger en ces termes : que doit-on préserver pour pouvoir le transmettre aux générations suivantes?

La présente réflexion sera menée selon les interrogations et les besoins des professionnels de la conservation et non selon le point de vue de collectionneurs. Le jugement d'authenticité n'a pas ici pour but de déterminer la valeur marchande d'un meuble en quantifiant ce qui est d'origine ou pas, mais de réfléchir sur ce que la condition physique actuelle de l'objet peut nous apprendre de son histoire. Quelles sont les caractéristiques esthétiques et techniques du meuble? A-t-il subi des altérations¹ et quelles en sont les conséquences sur les plans esthétique et technique, en termes de matériaux ou d'usage? Enfin, quelle attitude avoir

1. Dans le sens de modification de l'état ou de la qualité d'une chose et non de détérioration.

aujourd'hui sur le plan de la conservation de cet objet? Quelles seront les conséquences de nos actes?

En vue de répondre à ces questions, le travail a été organisé en trois parties. La première, théorique, explore l'évolution du sens donné au mot authenticité dans le temps, ainsi que les définitions de termes qui lui sont liés : originalité, intégrité, copie et faux. Est également traitée la question des « modifications », opérations qui consistaient, dès le XVIII^e siècle, à modifier un meuble ou à en réutiliser certains éléments sur de nouveaux bâtis afin de satisfaire des changements de goût ou d'usage. La question de l'authenticité est ensuite abordée dans le contexte du patrimoine mondial, avec des références nombreuses à la Conférence de Nara. Pour mener à bien cette réflexion sur ce qui constitue l'authenticité d'un bien culturel et plus spécifiquement d'un meuble, la première étape a été de réfléchir à la nature même de l'œuvre en s'appuyant notamment sur les travaux bien connus d'Alois Riegl et de Cesare Brandi. Cela a conduit à distinguer quatre principaux *niveaux d'authenticité*. Enfin, suivant le modèle développé à Nara pour juger de l'authenticité du patrimoine culturel, sept *critères d'évaluation* ont été déterminés. Cette partie théorique se poursuit par une réflexion sur la restauration, en ce qu'elle affecte la préservation de l'authenticité des œuvres.

La deuxième partie, technique, a pour but de proposer une *procédure d'authentification*, c'est-à-dire une démarche d'étude technique du meuble, en cherchant à comprendre à la fois ses caractéristiques esthétiques et techniques originelles, mais aussi les altérations qu'il a pu subir, à la fois naturelles et résultats d'interventions humaines. L'idée est de s'interroger sur l'histoire du meuble depuis sa création jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs types d'observations ont été recensées : des observations d'ordre général (lignes et proportions, éléments décoratifs, patines et couleurs, choix des bois, estampilles); des observations sur la constitution du meuble (montages, clous et vis, bronzes, finition); puis des observations

sur les procédés de production (traces de sciage, traces de fer à dents, traces liées à la découpe de la marqueterie, autres traces d'outils). Cette partie technique se termine avec une présentation des principales méthodes d'examen et d'analyses scientifiques et de datation utilisées pour l'étude du mobilier.

La dernière partie de ce travail a pour objet la mise en pratique des réflexions et observations techniques développées dans les deux parties précédentes. Quatre études de cas ont été faites, chacune soulevant des interrogations différentes quant à l'interprétation, l'évaluation et la préservation de l'authenticité des meubles étudiés. Dans chaque cas, l'étude technique¹ est suivie du jugement de l'authenticité du meuble suivant les critères d'évaluation proposés dans la première partie.

1. J'ai moi-même mené l'étude technique de ces meubles.

UNIVERSITE PARIS IV - PARIS SORBONNE

ECOLE DOCTORALE VI

U.F.R. d'Histoire de l'Art

THESE POUR OBTENIR LE GRADE DE DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS IV

Présentée et soutenue publiquement le 18 janvier 2010 par

Stéphanie SOTTEAU SOUALLE

*Appert, photographe parisien (1860-1890) :
atelier et actualité*

Sous la direction de Madame Françoise HAMON, professeur émérite

Jury : Madame Marianne GRIVEL, Madame Françoise HAMON, Monsieur François SOULAGES et Monsieur Bertrand TILLIER

La consultation des collections de photographies du musée Carnavalet fait apparaître de façon récurrente un nom : E. Appert. Ce photographe est connu pour les portraits des insurgés détenus dans les prisons versaillaises à la fin de la Commune de Paris et pour ses photomontages réunis sous le titre de *Crimes de la Commune*. Sa production semble s'étendre sur deux ou trois années centrées autour de la Commune entre 1871 et 1873. Mais qu'en est-il du reste de sa production ? Peut-on restituer la carrière d'un professionnel qui n'a sans doute pas travaillé pendant trois seules années ?

Un inventaire systématique des images d'Appert a été effectué dans les collections publiques françaises. Ces photographies ont été ensuite reproduites et intégrées dans des fiches individuelles afin de composer un catalogue sous forme de base de données qui sert de point de départ pour analyser la production d'ensemble d'Appert. On a pu ainsi recenser des photographies datées depuis 1860 jusqu'à 1889. Le Dépôt Légal a permis de préciser les dates de production. L'objectif est de reconstruire une chronologie.

Dans un premier temps, il a été nécessaire d'identifier l'auteur des *Crimes de la Commune*. Les recherches sur son état civil aux archives de Paris et de Châteauroux ont permis de déterminer que Ernest Charles Appert est l'auteur des célèbres photomontages. Né à Châteauroux en 1831, fils naturel d'Anne Appert domestique, le photographe a un frère aîné également photographe qui a la même initiale de prénom : Eugène Léon Appert né en 1830. Ces deux frères partageant la même initiale étaient fusionnés sous une seule et même identité : Eugène Ernest Appert. On ignore encore quand les deux frères ont quitté Châteauroux pour Paris, mais ils font leur apprentissage au sein de l'atelier d'Emile Defonds, membre fondateur de la Société Française de Photographie, avec Alphonse Bousseton, ancien peintre de miniatures, tous deux également natifs de Châteauroux.

L'analyse du Bottin permet de suivre la progression d'Ernest au sein de l'atelier parisien dont la première apparition dans l'annuaire date de 1854 : tout d'abord apprenti, son nom apparaît ensuite en 1862 en tant qu'associé d'Alphonse Bousseton qui a repris la maison Defonds. En 1868, Appert a achevé sa formation et quitte Bousseton pour fonder son propre atelier qu'il installe au 24 rue Taitbout, dans le quartier des studios de photographes, près des théâtres, du café Tortoni et du Jockey Club. Appert devient indépendant au moment d'une grave crise économique mais aussi alors que l'Empire se libéralise permettant à la vie politique de s'épanouir.

Les hommes politiques forment la clientèle principale du portraitiste qui rend compte des nouvelles élections et principalement de la réussite des républicains lors des législatives de 1869. Appert pratique alors non seulement le portrait individuel mais aussi le photomontage. Dès le 9 juin 1869, le photographe dépose son premier photomontage qui représente *Le corps législatif 1869*¹. Il produit un portrait de groupe fictif réunissant les députés républicains de la Seine à partir des portraits des députés nouvellement élus. Appert s'affranchit rapidement du portrait d'atelier issu du Second Empire et théorisé par Disdéri dans son traité sur *l'Art de la Photographie*² : le député pose sur un fonds uni assis sur une simple chaise : le portrait est coupé à mi-corps et est dépourvu de décors et accessoires ; ainsi celui de Gustave Dorian qui figure au Dépôt Légal en juillet 1869.

Appert pratique ce style de portrait épuré principalement pour les hommes politiques. Tandis que les portraits d'ecclésiastiques ou de militaires restent fidèles à la tradition des ateliers du Second Empire. L'histoire de la photographie supposait qu'Appert avait mis au point ce genre « judiciaire » en photographiant les détenus des prisons versaillaises en 1871. On découvre qu'il avait déjà adopté ce style en 1869. Les portraits ainsi réalisés peuvent être facilement utilisés dans les photomontages, tel celui de Garnier-Pagès, au Dépôt Légal le 27 juillet 1869, qui sera ensuite utilisé dans le photomontage représentant les députés de la Seine³.

Appert utilise une technique issue de la tradition anglo-saxonne. Il combine des fragments de portraits qu'il a réalisés avec des corps de comédiens qu'il fait poser dans des décors naturels. Il n'utilise que la photographie et le dessin n'est visible que sous forme de légères retouches pour lier l'ensemble. Sa technique n'a pas d'équivalent en France à cette époque. Son souci du détail et la qualité de la réalisation a pu faire penser qu'il trompait volontairement le public. Appert réunit artificiellement les députés, les ministres ou bien les protagonistes d'une affaire judiciaire telles les affaires Troppmann en 1869 ou Victor Noir en 1870, reprenant la tradition du portrait de groupe fictif de la gravure et de la peinture d'histoire. Le photographe est avant tout attentif à l'actualité sociale et politique ainsi au procès de Blois qui jugeait les membres de l'Internationale pendant l'été 1870.

¹ BnF, non coté

² DISDÉRI Eugène, *Essai sur l'art de la photographie*, Paris, 1862

³ Carnavalet, carph 22266

La guerre de 1870, qu'il illustre par un nouveau montage représentant Napoléon III au camp de Chalons entouré de son état-major, lui donnera l'occasion de produire d'autres images : des scènes du siège de Paris. Alors que sa clientèle traditionnelle fuit Paris, Appert réagit en parcourant les alentours de la capitale pour témoigner de l'occupation allemande et réalise alors des portraits de groupe naturels qui sont comparables aux images de la guerre de Sécession achevée cinq ans auparavant : selon la culture visuelle de la peinture militaire. Appert photographie ainsi les soldats au bivouac ou exhibant fièrement leurs canons pointés sur Paris. Il s'attache également à décrire les forts et les batteries, ces images soulèvent d'autres questions sur les véritables objectifs du photographe qui bénéficie de laissez-passer pour quitter Paris, documents qu'on ne peut obtenir sans une véritable proximité avec la Préfecture de Police. Après la fin de l'insurrection, il produira aussi quelques vues de ruines de Paris et de ses environs, d'une qualité assez banale.

L'étude de la carrière d'Appert révèle les liens privilégiés tissés avec la Préfecture de Police et la Justice. Il peut ainsi, après la Commune, photographier les détenus dans les prisons de Versailles réalisant le plus vaste recensement de figures célèbres, telle Louise Michel ou Nathaniel Rossel, autant qu'inconnues. Cette production, la plus connue de l'œuvre d'Appert, est analysée à travers les témoignages rédigés par les insurgés et les détenus.

Appert exploite à nouveau ses portraits dans des photomontages où il met en scène les protagonistes. On retrouve ainsi les figures de femmes photographiées individuellement dans la cour de la prison des Chantiers, dans le photomontage *Des Femmes de la Commune*. Mais également les membres de la Commune jugés devant le 3^e conseil de guerre ainsi que les juges et les avocats. Appert réalise un panorama complet des événements sans négliger aucun des acteurs.

Les photomontages réalisés après la Commune et qui ont fait sa mauvaise réputation sont réunis sous le titre hautement polémique des *Crimes de la Commune*. Appert poursuit ses relations fructueuses avec la Justice notamment à l'occasion du procès du maréchal Bazaine en 1873. Bientôt il reprend ses portraits de groupe fictifs politiques tels ceux qui illustrent les différents gouvernements de la Troisième République sous la présidence de Thiers, puis de MacMahon et enfin de Jules Grévy pour se terminer en représentant le triomphe des républicains avancés réunis autour de Gambetta en 1881.

On a parfois voulu faire d'Appert un « versaillais », ou encore un bonapartiste. Après la chute de Napoléon III, le photographe diffuse de nombreux photomontages représentant les événements majeurs du clan bonapartiste. Dès 1874 la célébration de la majorité du prince impérial lui vaut une condamnation de la Justice ; la série s'achève avec la mort du prince impérial en 1879. Appert révèle ainsi des relations étroites avec la famille impériale et participe à sa propagande. Si les photomontages des *Crimes de la Commune* ont pu justifier la politique répressive de Thiers, les photomontages du prince impérial ont profité à la propagande bonapartiste et Appert a célébré également les succès électoraux des républicains. Il paraît donc imprudent de le cataloguer politiquement.

Parallèlement au traitement de l'actualité politique, Appert entretient des liens avec l'Armée et il rend compte des nominations et de l'émergence de figures héroïques lors des guerres d'Asie et d'Afrique du Nord. Il pratique alors un type de portrait officiel où l'uniforme, les décorations, les bottes et le sabre, sont mis en évidence aux dépens de la profondeur psychologique du portrait. Appert réalise aussi une série importante de portraits du pape Léon XIII élu en 1878 qui attestent des relations avec le Vatican. Ainsi, la classe politique, l'Armée ou l'Eglise, Appert photographie les élites du pays et se révèle finalement un photographe d'actualité. Ses images trouvent des débouchés dans la presse illustrée avec laquelle il a entretenu des relations suivies dès son association avec Bousseton. Pendant trente ans Appert publiera ses portraits aussi bien dans le *Monde Illustré* que dans *l'Illustration*. Cette collaboration fructueuse avec la presse lui offre une excellente publicité et lui permet de vendre ses portraits et ses photomontages au public.

Il semble donc que Appert ne soit pas un homme engagé politiquement ; c'est un photographe commercial qui a su traverser le Second Empire, la guerre franco-prussienne, le gouvernement de la Défense Nationale, la guerre civile et les aléas de la Troisième République et préserver l'activité de son atelier. Il a pratiqué un portrait dépouillé utile pour des prises de vue en extérieur qui sera intégré dans des portraits de groupe fictifs pour lesquels il a montré des qualités techniques indéniables. Avant d'être un partisan « versaillais », bonapartiste ou républicain, c'est avant tout un professionnel opportuniste qui s'est créé un réseau de relations et qui réagit avec efficacité aux événements.

Université Paris Sorbonne – Paris IV
École doctorale VI

Mme Maria VIGLI soutiendra sa thèse de doctorat

La participation des artistes grecs
aux expositions universelles et internationales
entre 1901 et 1939

le samedi 13 février 2010
INHA, Salle Vasari, 1er étage, Galerie Colbert,
4-6 rue des Petits-Champs 75002 Paris

En présence du jury :

MME ADAMOPOULOU (Ioannina)

M. BREON

M. FOUCART (Paris 4)

M. ROBICHON (Lille 3)

Position de la thèse

I. Le rôle des Beaux-Arts dans les Expositions Universelles et Internationales en tant qu'instruments économiques, idéologiques et culturels

Fêtes de la paix et fastes du progrès¹, les expositions universelles sont toujours conviées à célébrer la solidarité du genre humain. Dès leur naissance, elles ont offert aux peuples l'occasion d'entrer de façon légitime dans la lice mondiale d'une compétition digne d'être célébrée. Les changements, intervenus depuis le XIXe siècle dans leur organisation, différencient leur caractère, offrant en même temps de nouvelles perspectives de progression ; fondées sur des systèmes industriels, les expositions universelles et internationales ont toujours été alimentées par des idéaux de compétition commerciale : elles ont contribué à « faire vendre », malgré le fait que cette fonction a subi, au cours des années, d'importantes transformations. Pourtant, même s'il s'agit d'outils correspondant à une suite de découvertes scientifiques et d'innovations techniques forgées par la Révolution industrielle, les expositions universelles ne sont pas de purs instruments économiques² ; elles véhiculent des représentations nationales attrayantes, des constructions politiques ou idéologiques, ou des visions d'une société future, idéalisées par les applications de la science et de la technique et par la grandeur de la culture.

Au chapitre des caractéristiques pérennes des expositions, on ne saurait négliger les objectifs proclamés, comme le credo éducatif. D'emblée est formulée l'ambition pédagogique d'un lieu à vocation universaliste, adaptée à des publics variés. Les préoccupations technico-esthétiques, qui sous-tendent les écrits de nombreux penseurs du temps, font état d'une nouvelle problématique, celle de l'Art associé à l'Industrie. L'intention est commune, gagner tous les publics à la société industrielle par une démarche intelligente et consentie. Un siècle plus tard, les modalités des transferts de savoir certes se transformeraient et les publics évolueraient. Pourtant, à bien des égards, le projet éducatif se maintient, ou du moins son affirmation y est constamment répétée : basé sur le ludique, il sollicite finalement, en continuité, l'adhésion à la société informaticienne nouvelle. La fonction des Beaux-Arts, définis comme outils éducatifs, s'inscrit dans le même schéma culturel,

¹ SCHROEDER, B., RASMUSSEN, G. et A. *Les Fastes du Progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1992*. Paris, Flammarion, 1992, p. 7

² DE ANDIA, B. « Visages de l'avenir » in BACHA, M. sous la direction de, *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 193*. Paris, Action Artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 35

enrichi du paramètre significatif de l'esthétique³. Qu'il s'agisse, donc, de manifestations américaines ou européennes, les expositions universelles et internationales ont soutenu l'activité culturelle à l'ère de la communication médiatique et des transports de masse. Les fonctions privilégiées qu'elles exercent en direction de leurs visiteurs, l'information, l'instruction, le dépaysement, se mettent en compétition créative avec le phénomène culturel, dans la pluralité de ses plusieurs manifestations, qui offre uniquement à l'imaginaire et l'esthétique, à l'intention d'un public réuni de manière inédite dans des circonstances inédites. Progressivement, les expositions universelles et internationales voient, au XXe siècle, produits et procédés se réfugier dans des événements spécialisés, notamment en ce qui concerne les Beaux-Arts ; malgré cette réalité, elles continuent à accueillir la création artistique, et à la valoriser, par tradition et par respect, présentant des œuvres qui reflètent les mouvements et les tendances des époques différentes : art officiel, art moderne, avant-gardes, art engagé. C'est donc l'effort culturel par excellence de chaque nation qui est démontré dans les manifestations universelles et internationales.

II. La Grèce dans les Expositions Universelles et Internationales entre 1901 et 1939

A la suite de sa présence expositionnaire dans les manifestations universelles du XIXe siècle, la Grèce se présente à nouveau dans des événements semblables, lors des quarante premières années du XXe siècle. Son activité concerne, selon le cas, les domaines de l'agriculture, de la marine, de la technique, mais aussi des Beaux-Arts et de l'Industrie ; la Grèce participe chaque fois avec des missions restreintes ou plus « développées ». La contribution aux expositions de grande envergure dévoile un besoin de reconnaissance internationale, à travers l'évolution et le progrès d'un état toujours jeune, de frontières indéfinies. Par ailleurs, la tentative d'organiser une Exposition Internationale en 1903, malgré son caractère plutôt « limité », rejoint cette aspiration à la renaissance politique, sociale et culturelle, tendances très évidentes à l'intérieur du pays ; la participation aux expositions universelles répercute alors les échos de reconstruction ou de construction d'une nation en quête d'identité et de consistance. Même si la progression ne suffit pas à atteindre l'idéal européen, l'évolution reste dynamique.

³ SCHROEDER, B. et RASMUSSEN, G. et A. *Les fastes du progrès, op. cit.*, pp. 5-7

Plus précisément, concernant le domaine des Beaux-Arts, la Grèce ne comprend pas toujours dans ses participations officielles d'exploits artistiques. La plupart du temps, il est probablement question de moyens financiers ou d'agitations politiques et sociales qui influencent les absences ou favorisent les présences artistiques de la Grèce aux expositions ; la situation sociopolitique « animée » du pays, lors des quarante premières années du XXe siècle, en fournit des exemples. De plus, les structures culturelles en Grèce pendant la même période étant en pleine évolution, ne permettent pas toujours une activité plus développée, qui dépend, parfois, de l'initiative privée. Ainsi, parmi les onze participations helléniques comptées, cinq seulement incluent-elles officiellement les arts :

- *Exposition Internationale à Athènes, Athènes, 1903*
- *Exposition Universelle et Internationale maritime de Bordeaux, Bordeaux, 1907*
- *Esposizione Internazionale di Roma-Belle Arti (Double exposition Internationale et Universelle à Rome et à Turin), Rome (et Turin), 1911*
- *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels modernes, Paris, 1925*
- *Exposition Internationale des Arts et techniques dans la Vie moderne, Paris, 1937*

En effet, les participations grecques correspondent aux phases d'une production étalée dans le temps, depuis les premières manifestations de l'art néohellénique, après la guerre de l'Indépendance, jusqu'aux expressions précises d'un modernisme purement hellénique, situé chronologiquement au XXe siècle. Les participants grecs des expositions internationales et/ou universelles appartiennent à ces générations qui ont éveillé et, d'une certaine manière, transformé la culture hellénique à la fin du XIXe siècle et lors de la première moitié du XXe. Ainsi, les tendances variées, académiques ou plus ou moins progressistes, apparues en Grèce aux alentours des années 1880-1900, ont tenté l'assimilation effective des courants européens ; cette démarche serait « perfectionnée » par la présence et la production des deux générations suivantes, entre 1900 et 1940, dont les représentants ont essayé de réduire la distance, établie depuis le XIXe siècle, entre l'art européen et l'art

hellénique, ce dernier étant en retard permanent d'environ vingt ans⁴. Par ailleurs, la révolution artistique du XXe siècle résulte d'une continuité historique à laquelle la Grèce est étrangère. Par conséquent, les hellènes doivent suivre ce chemin, pour qu'ils puissent « combler » les lacunes culturelles et combiner les conquêtes européennes avec la tradition et l'âme helléniques ; à savoir, qu'il est nécessaire de se familiariser avec ce nouvel univers figuratif et, parallèlement, d'approfondir la culture hellénique, dans l'objectif d'assimiler le modernisme et, par la suite, de créer des œuvres autonomes. L'idée de la « grécité » est le reflet concret de ce besoin, s'avérant ainsi être une étape précieuse et indispensable pour l'évolution de la civilisation hellénique contemporaine⁵.

En schématisant, une image plus générale de la participation des artistes hellènes aux expositions universelles et/ou internationales de la première moitié du XXe siècle en Europe serait ainsi « brossée » : L'Exposition d'Athènes en 1903 figure-t-elle comme une motivation appropriée pour présenter l'art néohellénique comme la production intellectuelle du pays organisateur, tout en constituant, en même temps, une démarche culturelle en évolution, appartenant à la grande « famille » artistique internationale. L'événement de Bordeaux en 1907, reconstitue les liens toujours forts entre les deux pays, la Grèce et la France, à travers une participation artistique « colorée » d'un patriotisme maritime ; la manifestation de Rome en 1911, à caractère spécialement artistique, fournit à la nation hellénique l'occasion d'exposer une activité figurative qui annonce le modernisme, honore l'académisme et évoque les exploits d'un passé glorieux. ; enfin, les expositions parisiennes en 1925 et 1937 ont accueilli les divers aspects de la « grécité », favorisant, de façon efficace, la relation méditative entre le centre et la périphérie, entre Paris et Athènes, entre le modernisme hellénique et le modernisme international.

III. Objectifs

Lors de notre étude, nous avons essayé d'appréhender l'activité artistique des hellènes, en la situant dans un contexte intellectuel international (expositions universelles et/ou internationales en Europe) et dans un cadre chronologique précis (1901-1939) ; pour ce faire, nous avons tenu compte des divers paramètres

⁴ CHRISTOU, C., *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922 [La peinture grecque 1832-1922]*. Athènes, Editions de la Banque Nationale de Grèce, 1993, p. 120

⁵ VAKALO, E. *Κριτική Εικαστικών Τεχνών [Critique des arts figuratifs 1950-1974]* Vol. 2. Athènes, Kedros, 1996 Vol. 2, p. 121

sociaux, politiques et culturels qui ont régi deux réalités historiques et géographiques : d'un côté, la Grèce, un état jeune dans toutes ses manifestations et, de l'autre côté, l'Europe de la Grande Guerre, du progrès industriel et des avant-gardes. Les expositions universelles et internationales, facteurs significatifs de civilisation, à la fois reflètent cette effervescence et font émerger la particularité des pays participants ; dans cet esprit, nous avons tenté l'étude linéaire et diachronique de l'art néohellénique à travers l'activité de ses représentants dans des événements d'envergure internationale.

IV. Approche méthodologique et sources de la recherche entamée

Cette étude repose sur une recherche effectuée principalement aux catalogues officiels des expositions universelles et internationales qui se sont déroulées dans de différentes villes européennes, durant les quarante premières années du XXe siècle. Notre tâche n'a malheureusement pas compris d'événements américains pour deux raisons : premièrement, la présence des artistes grecs dans certains parmi eux est inexistante ; deuxièmement le manque de documents, relatifs au thème de notre recherche, nuit sa flexibilité et par conséquent sa réalisation.

En ce qui concerne le caractère des expositions traitées, en tant qu'internationales et/ou universelles, nous avons estimé nécessaire de comprendre dans notre étude des manifestations qui ne justifient pas forcément le titre « universelle », ou qui sont destinées à un domaine particulier de l'activité humaine, étant donné que la qualification officielle des événements s'est mise en vigueur après l'année 1928. Par ailleurs, nous avons décidé d'inclure dans notre étude l'Exposition Internationale d'Athènes ; il s'agit d'une manifestation plus restreinte par rapport aux grands événements européens et américains, mais qui rend très évidente l'intention des hellènes de s'intégrer en égalité dans la communauté européenne élargie, face aux peuples dits évolués.

Le processus de la rédaction a « tissé » un schéma uniforme pour toutes les expositions décrites, tout en respectant les conditions et les caractéristiques spécifiques de chaque manifestation ; celles-ci ont été abordées suivant une même grille de lecture, consistant en six paramètres différents (Le contexte historique, le parti pris, le genèse, l'organisation, les sections étrangères, la participation hellénique) ; ainsi, la présence des artistes grecs dans ces manifestations, l'objectif par

excellence de notre étude, se situe-t-elle dans un cadre précis et concret. Cette approche aboutit à une synthèse qui définit trois axes principaux :

- *L'art néohellénique face aux Expositions Universelles et Internationales*
- *Les artistes grecs face à leur art : l'évolution à travers le temps*
- *Les artistes grecs face aux Expositions Universelles et/ou Internationales*

La démarche scientifique est de cette manière systématisée, afin de mieux arriver à des conclusions cohérentes. Pourtant, dans certains cas, nos constatations, concernant les artistes ou les œuvres, sont arbitraires; fruits d'un syllogisme logique, ces constatations ont comme but l'éclaircissement, dans la mesure du possible, d'une recherche délicate et compliquée.

Etant donné que la majorité de notre texte se lie étroitement à la présentation des œuvres exposées, nous avons également procédé à la systématisation de notre documentation par l'organisation d'un volume d'annexes, incluant celui-ci tant des reproductions iconographiques, que des documents spécifiques supplémentaires (articles, plans, extraits de correspondance officielle), puisées à de différentes sources (Les archives du Ministère des Affaires Etrangères, les bibliothèques spécialisées où notre recherche a été effectuée). La définition du lien créé entre l'art grec de la première moitié du XXe siècle et les manifestations étudiées est ainsi concrétisée.

Les annexes suivent scrupuleusement l'ordre chronologique des expositions, de 1903 à 1937, avec comme bornes, l'« Exposition Internationale d'Athènes » et l'« Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie moderne » respectivement.

V. Conclusions

Les différentes étapes de cette tâche nous ont incité à tenter d'approfondir la dynamique de l'art grec dans les « organismes » vivants qui ont jalonné l'évolution culturelle et historique de la première moitié du XXème siècle en Europe ; les expositions universelles et/ou internationales. Les expérimentations et les conquêtes morphologiques, plastiques et stylistiques des générations artistiques, émergées et épanouies lors des quarante premières années du siècle précédent, révéleraient l'indépendance évolutive de l'art néohellénique, surtout après la deuxième guerre

mondiale. La participation artistique des hellènes aux expositions internationales et/ou universelles, durant la période 1900-1939, résulte des efforts d'un peuple qui, aux yeux des européens, fait toujours figure d'« une nation modeste, indemne des périls que comporte la grandeur »⁶. Cette activité polyvalente (peintres, sculpteurs, graveurs), faisant l'objet de notre étude, met en valeur les efforts des hellènes pour se sentir à la fois grecs et européens ; ainsi, aux premières décennies du XXe siècle, prennent-ils conscience de leur identité nationale mais aussi de leur place en tant que membres d'une communauté élargie, celle des nations européennes ; ils revendiquent donc la reconnaissance de cette qualité. Leur présence internationale, consistant en participations aux expositions de grande envergure, mais aussi en organisation par eux-mêmes d'un événement multinational, témoigne de ce besoin d'auto-confirmation. La participation aux expositions internationales et/ou universelles lors des années 1901-1939 et notamment l'Exposition Internationale d'Athènes en 1903, sont une tentative supplémentaire d'intégration dans la société universelle, dont la nouvelle valeur fondamentale est la progression économique et matérielle.

⁶ Benda J. cité par THEOTOKAS, G. *Στοχασμοί και θέσεις, Πολιτικά κείμενα, 1925-1966* [Réflexions et thèses, Textes politiques, 1925-1966]. Vol. 1, *op. cit.*, p. 335



1 rue Victor Cousin
75230 Paris cedex 05

UNIVERSITÉ PARIS-IV SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE Histoire de l'art et archéologie

T H È S E • pour obtenir le grade de • DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline/ Spécialité : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Christine VIAL KAYSER

le : 3 mai 2010

Le Spirituel dans l'art d'Anish Kapoor et sa réception en Occident

Sous la direction de :

Monsieur Serge Lemoine

Professeur, Paris IV

JURY :

Monsieur Thierry Dufrêne

Professeur Paris 10, adjoint au directeur INHA

Monsieur Eric Darragon

Professeur Paris 1

Monsieur Jean de Loisy

Commissaire indépendant



Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004
Acier chromé
Millenium Park, Chicago, Etats-Unis
© Serge Lemoine

« L'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un problème formel. Elle dépend de l'unité psychique d'un contenu spirituel. »

Paul Klee, *The Thinking eye*, Londres : Lund Humphries, 1961, p. 37.

Position de thèse

I Contexte et fondement de la question du spirituel dans l'art de Kapoor

Anish Kapoor est un sculpteur né en Inde en 1954 qui vit à Londres depuis 1973. Son œuvre est caractérisée par un usage récurrent de la couleur monochrome, qu'il utilise sous forme de pigment pur ou de matières colorées, ces dernières imitant des éléments organiques (terre, sang, chair, sexes, excréments). Ces œuvres à forte présence tactile et sensuelle alternent avec des réalisations purement visuelles faites d'acier chromé qui déforment l'espace environnant, les objets, les spectateurs. La dimension des sculptures varie aussi, passant de quelques 50 cm au-dessus du sol en 1980 à plus de vingt mètres de long à partir de 2000, avec des œuvres qui se saisissent de l'espace entier du musée, comme *Marsyas*, en 2002 ou *Memory* en 2008. Les premières sont une recherche d'énergie et de pouvoir par le corps et ses émissions, les autres invitent à dépasser le corps pour trouver la sérénité face au vide qui nous constitue, et qui nous attend.

Le point commun entre ces diverses sculptures est leur capacité à affecter notre compréhension du réel comme un élément stable, matériel, mesurable dans l'espace euclidien. Par leurs propriétés phénoménologiques de fragmentation, de distorsion et d'illusion les œuvres de Kapoor mettent en doute la matérialité, la constance et la « physicalité » des objets, de l'espace et du spectateur lui-même.

Elles sont, selon l'expression de Homi Bhabha, un « lieu de tangence » entre le physique et le métaphysique. Certaines œuvres semblent appartenir à un infra monde. C'est le cas des installations de *1000 Names* qui, selon l'artiste, témoignent de la présence sous le sol d'une énergie divine qui pointerait en surface « comme un iceberg ». D'autres désignent un au-delà situé autour du monde. C'est le cas de *The Healing of Saint Thomas*, de *When I am Pregnant*, des sphères bleu de *Void*, toutes œuvres accrochées au mur qui en annulent le caractère physique, tangible, séculier. Kapoor déclare que, pour ces raisons, ses œuvres ont un caractère spirituel, terme qu'il distingue explicitement du religieux. Il assume cette orientation alors même que le mot de spiritualité a été, dit-il, rayé du vocabulaire esthétique par la critique d'obédience marxiste : « Je crois profondément que si l'art a un sens, il est spirituel. Je n'ai pas peur d'utiliser ce mot. » Nombre de critiques et de spectateurs qualifient eux aussi ce travail de spirituel.

Le sens du terme « spirituel » est cependant ambigu, en témoignent la diversité des ouvrages rangés sous cette catégorie dans les rayons des libraires et la polysémie des qualificatifs attachés aux œuvres de Kapoor par lui-même ou par ses commentateurs. Kapoor, tout en parlant de la qualité spirituelle de ses œuvres leur récuse tout caractère religieux ou sacré et revendique plutôt une filiation philosophique (il se situe dans le sillage de Kant, Heidegger, Levinas). Il affirme cependant ses liens avec la psychanalyse (celle de Jung) et certaines traditions mystiques (la Cabale). Il déclare que son travail est également « héroïque », « mythique », « sublime » ou encore « poétique ».

Les œuvres nous apparaissent à la fois comme formalistes et symboliques. Les influences hindouistes sont implicites dans les installations des premières années, au vu de leur positionnement sur le sol, de leurs formes biologiques. Les œuvres sur le vide qui leur succèdent paraissent minimalistes dans leur simplicité de moyens et expressionnistes par l'usage de la couleur monochrome. Pourtant elles nous sont profondément étrangères, par le silence qui émane d'elles, les déformations de l'espace et des corps qu'elles provoquent. Elles offrent donc au spectateur occidental une certaine familiarité conceptuelle, tout en le

conduisant sur un territoire sensible qui lui est inconnu. Elles produisent de ce fait « une dysphorie esthétique », selon le terme de Yehuda Safran.

Les commentateurs les considèrent comme magiques, sacrées mais aussi comme une déconstruction derridienne de la métaphysique de la présence, ou encore comme une confrontation à « L'Étrange » freudien.

Il y a-t-il un lien entre ces différentes interprétations ? Se rattachent-elles à la même appréhension formelle et métaphorique de l'œuvre ? Indiquent-elles plutôt que les présupposés du spectateur influent sur sa perception ? Dans ce cas l'interprétation relève-t-elle véritablement d'une expérience phénoménologique ou plutôt d'une construction intellectuelle ?

Pour répondre à ces questions cette thèse interroge la nature de l'expérience des œuvres de Kapoor par rapport à ce caractère spirituel supposé. Une première partie présente à grands traits l'œuvre de Kapoor de 1979 à 2009. Une deuxième partie tente d'identifier, en s'appuyant sur des déclarations inédites de l'artiste, les schémas spirituels qui l'influencent, examinant successivement son intérêt pour l'hindouisme, le tantrisme, le bouddhisme, la Cabale et la psychanalyse jungienne. Une troisième partie interroge le rapport entre cette spiritualité et le caractère mythique, sublime et poétique que Kapoor attribue par ailleurs à ses œuvres. La quatrième partie examine la réception des œuvres de Kapoor et recherche les conditions qui permettent l'émergence d'une expérience spirituelle dans le musée ou la galerie.

La conclusion, porte sur le « mystère » que les œuvres interrogent. Plus qu'un mystère métaphysique, il s'agit peut-être du mystère de la subjectivité, cette propension de l'être à se penser comme un sujet autonome et éternel.

On pourrait croire que la question du spirituel dans l'art est une question dépassée à l'époque postmoderne. Cependant la résonance contemporaine des œuvres de Kapoor, tout autant que l'intérêt persistant pour les œuvres de Klein, de Beuys et les récentes expositions sur cette question (notamment *The Spiritual in Art*, présenté à Los Angeles en 1987, *Les Magiciens de la terre* au Centre Georges Pompidou en 1989, *A Hundred Artists see God*, exposition itinérante présentée de 2004 à 2006 aux Etats-Unis et en Europe, ou encore *Traces du Sacré* en 2008 au Centre Georges Pompidou), sont autant d'indications que cette problématique est pertinente.

Ma recherche me conduit en effet à suggérer que le « spirituel dans l'art », comme les différents mysticismes et la psychanalyse, a pour objectif de réconcilier le sujet comme essence *et* comme existence. A cet égard l'œuvre de Kapoor, et à travers lui les spiritualités orientales (l'hindouisme, le bouddhisme), offrent une alternative à la pensée cartésienne occidentale qui définit le sujet comme un « je » constant dans le temps, ou même à la phénoménologie qui admet un sujet co-dépendant de son environnement mais réintroduit le *cogito* dans la volonté d'agir sur le monde. L'œuvre de Kapoor déconstruit le sujet comme téléologie mais le réinstitue en tant qu'élément d'un tout en éternel mouvement, sans début ni fin. Ce vide non nihiliste conduit à percevoir l'immatériel dans le réel et nous engage à utiliser le corps pour atteindre cette dimension dans le présent de nos vies.

Cette analyse de l'œuvre de Kapoor me permet indirectement de clarifier la notion plus générale du « spirituel dans l'art », de déterminer en quoi le spirituel est différent du spiritisme, de l'ésotérisme, du religieux, du sacré, du psychanalytique ou du philosophique ; pourquoi la recherche du spirituel passe souvent par des pratiques exogènes, telles que l'hindouisme pour Rudolph Steiner, la théosophie pour Kandinsky et Mondrian, le bouddhisme et le zen pour Paul Klee et Ad Reinhardt, les Rose-Croix pour Klein, le

shintoïsme pour Mathieu Barney ; quel est le lien également entre le mythique et le mystique et en quoi l'art peut être apparenté à un rituel.

II Le spirituel selon Kapoor et sa réception en Occident

La partie I présente l'œuvre et les différentes acceptions du terme spirituel pour Kapoor. Le spirituel, dit l'artiste, est une réalité immatérielle, qu'on pourrait éventuellement appeler « Dieu » mais qui a plutôt à voir avec la « la foi et le doute ». C'est la rencontre avec un « mystère », quelque chose qui est au-delà du matériel, du visible et inaccessible à l'intelligence : les œuvres en pigment de *1000 Names* visent ainsi à « détourner le spectateur de la matérialité de l'objet » en attirant son attention sur l'espace situé entre les éléments de l'installation. Les œuvres ultérieures sur le vide, participent au « dévoilement d'un état intérieur ». *Marsyas*, cette gigantesque trompe de vinyle rouge lancée à l'assaut du hall des turbines de la Tate Modern à Londres, nous met en face de quelque chose qui est « plus vaste que soi et même plus vaste que le moi imaginé ». Dans *The Healing of Saint Thomas*, la pseudo blessure qui entame la paroi de la galerie désigne ce qui est situé au-delà du mur, et donc du corps, puisque l'architecture est, selon l'artiste, une métaphore de ce dernier.

Plus récemment, Kapoor emploie pourtant le mot « Dieu » pour désigner cet espace « autre » : « J'ai le sentiment qu'aujourd'hui le but [de l'art] est de trouver quelque chose qui peut nous engager dans cette symbolique [de la pyramide, du dôme], dans l'espace de Dieu. Je ne sais pas comment dire autrement. »

L'expérience des œuvres doit permettre de renouer avec l'élan vital. Il s'agit de retrouver une union perdue avec l'au-delà, la « totalité ». De quelle totalité s'agit-il ? Kapoor évoque le désir de retourner à une culture primitive, une « protoculture », où l'homme fait face à ses peurs instinctives sans le support de la raison métaphysique et se conçoit comme appartenant à un monde total où l'humain et l'animal, le terrestre et le cosmique font un. Les œuvres sont un questionnement « héroïque et mythique » sur le monde qui permet une transformation quasi magique, alchimique, des perceptions du spectateur en énergie psychique et conduit à une « renaissance ». Cette renaissance passe par un retour en soi-même, vers ses peurs inconscientes, une prise de distance par rapport au réel, au matériel mais aussi un recours au corps, à son énergie physique et sexuelle. L'œuvre est un « véhicule » pour atteindre ce domaine intérieur qui est à la fois l'inconscient personnel et l'inconscient collectif, soi et le monde.

L'analyse développée en partie II, révèle que Kapoor partage cette idée tant avec le tantrisme, le bouddhisme, la Cabale, qu'avec la psychanalyse jungienne, toutes formes de pensées auxquelles il se réfère. L'idée que le « divin » (ou la vérité du sujet) est au centre de l'individu et accessible par un voyage intérieur vers l'inconscient, est en effet le point commun entre ces diverses influences qui paraissent à priori divergentes.

La partie III fait apparaître que cette démarche est comparable à celles des artistes modernes, de Gauguin à Newman. Ce que Gauguin et Newman allaient chercher dans les traditions primitives d'Océanie ou d'Amérique, Kapoor le trouve dans le culte de Kali, une divinité hindouiste populaire d'origine tantrique. L'art, comme ces diverses traditions mystiques, est pour Kapoor le moyen d'accéder à une vitalité spirituelle que la conscience moderne rationnelle a épuisée. L'œuvre d'art permet de retrouver équilibre psychique et créativité. Cette idée, développée vers 1925 par le philosophe Ernst Cassirer, puis par Erich Neumann, fait de l'œuvre une image mythique, une métaphore de l'homme face au monde menaçant. Le mythe, comme le sublime, est en effet, selon Cassirer, l'expression du combat du sujet avec l'inconnu du monde, et l'affirmation du pouvoir du premier sur le second. Les moyens utilisés

par Kapoor pour figurer le vide métaphysique s'apparentent en effet à ceux du mythe, c'est-à-dire à la production d'un objet qui matérialise les émotions face à l'inconnu, fonctionnant sur le principe magique du "pars pro toto" : la production d'un objet ayant les attributs du vide dans l'espace sidéral (un trou noir) qui semble appartenir à un ensemble plus vaste (le trou semble s'enfoncer dans le mur) permet à l'œuvre de signifier le vide dans sa totalité. L'œuvre utilise aussi des formes métaphoriques (une colonne verticale associée à une forme horizontale, une montagne trouée, une boule rouge hérissée de pics, une masse rouge qui tourne lentement sur elle-même, des morceaux d'ardoise recouverts de pigment bleu, un tube de toile tendu dans un bâtiment) qui activent chez le spectateur les émotions liées à la puissance des objets et matériaux représentés comme si ces formes étaient des doubles de lui-même, et que, selon le principe totémique, leur pouvoir pouvait lui être communiqué. Pour que l'œuvre fonctionne comme un rituel il faut que le spectateur réapprenne une existence collective. Le recours au mythe suppose en effet un sujet pris dans le groupe, (bien que tendant vers l'individuation). L'œuvre est-elle donc un retour au groupe ou l'affirmation du sujet individuel ?

Le spirituel pour Kapoor s'apparente à la contemplation mystique décrite par Bergson. Celle-ci est une activité de l'esprit qui concerne l'origine de la vie, la recherche de « l'élan vital », c'est-à-dire « l'élan de vie qui traverse la matière ». Comme le mythe, et contrairement à la métaphysique, cette recherche bergsonienne ne passe pas par une approche conceptuelle. Elle ne prétend pas élucider le mystère de la vie mais en rendre sensible la présence, comme un fait dont la cause et le sens échappent à l'intelligence. Bergson qualifie cette démarche de « mystique ». Selon lui, la recherche mystique de l'élan vital s'appuie sur l'instinct. Elle s'apparente donc à la démarche religieuse¹ bien qu'elle ne conduise pas nécessairement à une croyance en un dieu.

La recherche de Kapoor pourrait être spirituelle au sens bergsonien car elle ne nie ni la matière ni le corps mais s'appuie au contraire sur ce dernier pour atteindre une dimension « autre »² qui transcende le corps, l'esprit et même l'homme comme sujet. La différence entre le mythique (selon Cassirer) et le mystique (selon Bergson) est que ce dernier est le mouvement rétrospectif d'une conscience individuelle vers un réservoir commun de symboles et de mémoire, et qui vise le bien commun. Le mythique est l'expression du mouvement d'une conscience collective vers la séparation entre soi et le monde, puis entre l'individu et le groupe. L'œuvre est-elle alors mythique ou mystique, collective ou individuelle ?

Les deux démarches supposent la croyance dans une forme d'absolu qui dépasse et informe le réel. Aussi, en partie IV, on se demande comment les œuvres de Kapoor peuvent fonctionner comme des images mythiques ou comme des outils mystiques à une époque désacralisée? Y parviennent-elles toujours, chez tous les spectateurs ? Quel est le rôle des moyens plastiques, de l'espace public, du spectateur lui-même, dans cette perception ? Sommes-nous conditionnés par nos structures perceptives à réagir à certains stimuli des formes et couleurs dans le sens d'une expérience ineffable ?

Kapoor affirme que ce sont des mécanismes archétypaux qui donnent à la couleur et à la forme cette capacité universelle à induire un sentiment contemplatif proche du sentiment

¹ « Nous devons toujours nous dire que le domaine de la vie est essentiellement celui de l'instinct, que sur une certaine ligne d'évolution l'instinct a cédé une partie de sa place à l'intelligence, qu'une perturbation de la vie peut s'en suivre et que la nature n'a d'autres ressources alors que d'opposer l'intelligence à l'intelligence. La représentation intellectuelle qui rétablit ainsi l'équilibre au profit de la nature est d'ordre religieux. », Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932), PUF, 1997, p. 134.

² « It's much more difficult to articulate poetic [...] or spiritual reality. We don't have the words [...], therefore the body is very important. It provides the means with which to articulate some of those other things. », interview Skowhegan lecture archive, 1990, disque 1, piste 3.

religieux. Le rôle de l'artiste consiste seulement « à définir les moyens permettant les perceptions phénoménologiques [...] que l'on pourrait manipuler avant de s'orienter vers une existence poétique ».

Comment cela est-il possible dans le cadre paradigmatique du musée ou de la galerie d'art moderne dite « White cube » ? N'est-ce pas contraire au dogme moderniste énoncé par Clement Greenberg selon lequel l'art moderne constitue « une critique de la société » qui accompagne « le développement de la pensée scientifique » ? Si l'art de Kapoor interroge « le mystère de la vie », ce qui est « au-delà » de l'humain et du matériel, cela fait-il du « White cube », un substitut du temple ou de l'église, un lieu sacré ?

En partie IV A, j'analyse donc le rôle de la couleur, de la forme et de l'espace du musée dans ce ressenti. Si le pouvoir sensible des couleurs semble en partie culturel, la luminosité, les formes verticales et horizontales, et surtout le rythme, celui de la marche labyrinthique dans l'œuvre et dans le musée, celui de la pulsion chromatique du monochrome, semblent agir comme des archétypes. Ces éléments jouent un rôle déterminant dans l'émergence du sentiment contemplatif. A cela s'ajoute l'organisation du musée en seuils, en « limens », qui en font un espace hors du temps ordinaire et donc sacré. Les recherches anthropologiques et neurologiques récentes permettent d'expliquer ces mécanismes. Cela suppose également une participation active du spectateur, notamment une propension à « suspendre son incroyance ».

Cette expérience ne se produit pas toujours. La présence de la foule, l'esprit rationnel qui nous structure, la prégnance de la société du spectacle, incitant les visiteurs à se prendre en photo devant les miroirs comme dans un parc d'attraction, invalident souvent la possibilité d'une expérience véritablement transformationnelle de l'œuvre de Kapoor et limitent celle-ci à des données formelles : harmonie, désordre, gigantisme, rapport à l'espace. Si l'œuvre est comprise par le spectateur occidental par le moyen de la forme, de la matière et de la couleur monochrome, ce ne sont donc pas les seuls moyens plastiques et mnémoniques qui permettent l'interprétation. Ce sont aussi les titres, le discours de l'artiste, ses références à la philosophie, notamment celle de Heidegger, à la psychanalyse, notamment jungienne, à l'art moderne et minimaliste.

Ces signes sémantiques contaminent la perception phénoménologique et favorisent une interprétation occidentaliste et historiciste de l'œuvre qui sera étudiée en partie IV B. L'influence des philosophies orientales, rejetée avec vigueur par Kapoor comme « une recherche d'exotisme », a de ce fait longtemps été occultée. Elle est davantage débattue aujourd'hui. Cette évolution manifeste un intérêt grandissant, parmi les scientifiques, les philosophes et les artistes occidentaux, pour la compréhension orientale du sujet. La pensée indienne peut en effet, selon Mircea Eliade, « servir de modèle [à l'Europe] avec ses solutions à l'angoisse et au désespoir [face à] la temporalité ». Cet intérêt contemporain tient à l'épuisement de la pensée cartésienne du sujet car, écrit encore Eliade, « l'analyse d'une culture étrangère révèle surtout ce qu'on cherchait ou ce qu'on était déjà préparé à découvrir. »

Quand l'œuvre fonctionne par rapport à son environnement, lorsque les conditions de silence, de solitude, de préparation intérieure sont réunies, elle met en doute nos repères concernant l'espace terrestre, architectural, conscient et technique. Elle est poétique parce qu'elle donne accès par l'imagination, à ce que Kapoor appelle « l'essentiel », « comme la prière ». Telle un kasina bouddhiste, elle permet de méditer sur le réel par le moyen de la sensation plastique, du mouvement et du rythme du spectateur qui se déplace autour des œuvres. Face à *Melancholia*, une bâche translucide de 36 m de long tendue entre deux structures métalliques,

l'une carrée, l'autre circulaire, ou face à *Descent into Limbo*, un trou de pigment noir creusé dans un bâtiment en béton, cubique, où ne rentre qu'une personne à la fois, nous sommes confrontés à notre finitude. Ces œuvres créent ainsi, dans l'espace de la galerie, une communauté « de singularités », la communauté du vivant face à la finitude du sujet dans une réalité mouvante. Elles favorisent l'expansion de notre subjectivité à « l'inhumain ». En ce sens elles sont, comme beaucoup d'œuvres d'art, spirituelles. On tend à les ressentir comme « sacrées », non seulement parce que le sacré est, selon Eliade, l'expression de la conscience face au monde³, mais aussi parce que c'est, selon Goethe, « ce qui unit les âmes ».

³ « [L]e sacré, c'est [...] l'expérience d'une réalité et la source de la conscience d'exister dans le monde », Mircea Eliade, *L'Épreuve du labyrinthe : entretiens avec Claude-Henri Rocquet* (1978), Éditions du Rocher, 2006, p. 170.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
ÉCOLE DOCTORALE VI

T H È S E

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

Discipline : Histoire de l'Art et Archéologie

Présentée et soutenue par :

Stefan Eric Püngel

le 21 Juin 2010

L'œuvre sculptée de Jean-Antoine Étex (1808-1888)

L'expressivité comme source de l'inspiration artistique

Das skulpturale Oeuvre von Jean-Antoine Étex (1808-1888)
Expressivität als Quelle künstlerischen Schaffens

Position de thèse

Sous la direction cotutelle de :

Prof. Dr. Bruno Foucart, Université de Paris IV-Sorbonne
Prof. Dr. Klaus Herding, Université J. W. Goethe, Francfort/Main

Membres du jury :

Prof. Dr. Barthélémy Jobert, Université de Paris IV-Sorbonne
Prof. Dr. Thomas Kirchner, Université J. W. Goethe, Francfort/Main
Prof. Dr. Eric Darragon, Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne
Prof. Dr. Andreas Beyer, Université de Bâle

Stefan Püngel

« *L'œuvre sculptée de Jean-Antoine Étex (1808-1888)* »

Position de thèse

En étudiant le fond extrêmement riche des sculptures du dix-neuvième siècle en France, on ne peut négliger un artiste dont l'œuvre impressionne surtout par une fécondité et une diversité extraordinaires : Le sculpteur, peintre et architecte Jean-Antoine Étex faisait partie des personnalités artistiques les plus controversées et les moins conventionnelles de la France de ce siècle. Dans la recherche de l'histoire de l'art, son nom n'est connu pourtant que d'un cercle restreint de spécialistes. Une réflexion profonde et scientifique sur la vie et l'œuvre de cet artiste si essentiel pour cette époque n'a été tenté que dans de rares essais. Ce fait est d'autant plus étonnant lorsqu'on se rend compte qu'un nombre imposant d'œuvres sculpturales de grande qualité d'Étex sont disséminées partout dans la capitale de la France. On les rencontre dans des endroits stratégiques de la métropole, tels qu'à la Barrière du Trône, au Conseil d'Etat, à l'Hôtel de Ville, au Palais Bourbon, au Louvre, au Palais du Luxembourg, dans les trois grands cimetières de Montparnasse, de Montmartre et du Père Lachaise, dans des parcs ainsi que dans les églises de la Madeleine et de Saint-Eustache, aux Invalides et pour finir, même de façon très présente à l'Arc de Triomphe de l'Etoile.

Les raisons pour lesquelles un artiste, dont l'œuvre sculpturale seule comporte plus de trois cents ouvrages, puisse être à ce point ignoré jusqu'à nos jours, sont multiples. Elles trouvent sans doute leur source dans le fait que la sculpture française du 19^{ème} siècle en général a été malheureusement peu étudiée. D'autre part il s'agit aussi d'un processus non-conventionnel de mépris et de rabaissement de la valeur des œuvres d'Étex, processus qui a débuté très tôt du vivant de l'artiste et dont les grands haut-reliefs que ce sculpteur a créés de 1833 à 1836 pour l'arc de l'Étoile occupent une position clef. Les œuvres et le personnage de cet artiste divisaient depuis les esprits : les fervents admirateurs s'opposaient aux critiques et aux ennemis le plus sévères. Par ailleurs en tant que républicain convaincu et adhérent du saint-simonisme, Étex participait activement aux révolutions de 1830 et de 1848 combattant incessamment pour l'instauration de la République. C'est dans ses publications qu'il défendait publiquement et de façon radicale des opinions politiques et sociales très avancées pour son temps. Mais cette activité non-artistique lui attirera le plus souvent de fortes antipathies même chez ceux qui estimaient en principe son talent.

Après les grands et multiples succès d'Étex sous la Monarchie de Juillet, la prise de pouvoir de Louis-Napoléon met un terme radical à toute protection et à toute bienveillance du côté du gouvernement ainsi qu'à toutes ses espérances républicaines. En 1851, l'artiste était encore au sommet de sa carrière et de sa renommée. Mais dès lors son étoile commença

rapidement à pâlir. En effet, la reprise de tous les privilèges qu'il avait obtenus dans le passé n'était que le début de répressions massives qui s'intensifièrent sous l'influence du comte de Nieuwerkerke qui, d'abord dans sa fonction de directeur des Musées Nationaux, puis, à partir de 1863, comme surintendant des Beaux-Arts, devint tout-puissant dans le monde des arts et se montra impitoyable pour cet artiste. Malgré qu'Antoine Étex n'était arrivé qu'à la moitié de sa carrière, les années cinquante du XIXe siècle marquent de façon frappante le commencement d'un abaissement de qualité dans ses ouvrages et la fin de son succès. Lors des trois décennies suivantes, il n'obtiendra pratiquement plus de commandes importantes du gouvernement et les répressions déboucheront finalement sur la ruine financière du sculpteur. Par la suite, sa vie d'artiste sera surtout caractérisée de longues périodes de dépression et de découragement. Cet état d'esprit et son isolement dans le monde des arts aigriront lentement son caractère et entraîneront une stagnation de style et un manque parfois total d'idées innovatrices.

En tant que sculpteur, peintre, graveur, lithographe, architecte et écrivain, Étex, quand il mourut le 14 juillet 1888 à l'âge de quatre-vingt ans, laissait une œuvre abondante de plus de 450 ouvrages de toutes sortes. Cette présente thèse fournit une monographie qui consiste en une biographie détaillée et un catalogue raisonné d'ouvrages, considérant toutes les sources existantes qui nous permettent de faire une analyse et une synthèse de l'œuvre de cet artiste. Pour y parvenir, nous nous sommes décidés à nous concentrer surtout sur les documents d'archive et non sur le développement de théories dont la valeur est le plus souvent éphémère, contrairement aux faits fondés sur les documents authentiques de l'époque dont la valeur reste toujours la même.

Les Archives nationales et les autres collections de manuscrits des bibliothèques parisiennes conservent un fond abondant de documents concernant Antoine Étex. Mais il s'est avéré bientôt que les archives départementales de la France et même municipales d'autres villes possédant un ouvrage de cet artiste renfermaient également des sources on ne peut plus précieuses qui, pour la plus grande partie, n'avaient jamais été exploitées. La grande quantité et la qualité des documents que nous avons pu découvrir dans les archives en province ont confirmée cette première hypothèse. Ils nous ont enfin rendu possible de retracer l'histoire des grandes commandes officielles en enrichissant le catalogue des sculptures et de trouver les réponses à des questions fondamentales. Pourtant, les archives provinciales sont malheureusement à tort les plus souvent négligées par les chercheurs ce qui s'explique par leur emplacement normalement bien éloigné. C'est pour cette raison que nous nous sommes décidés, en 2004, à effectuer un grand voyage de recherche à travers toute la France, pendant lequel nous avons pu consulter une trentaine d'archives municipales et départementales, de

collections particulières et de musées de province. Le fruit en sera que notre fond de documents déjà considérable par rapport aux archives et institutions parisiennes, s'en trouva encore multiplié.

L'étendue significative de cette thèse est également due au fait qu'Étex a laissé lui-même de nombreuses sources authentiques concernant sa vie et ses œuvres. Tout d'abord son autobiographie, parue en 1877 sous le titre *Les Souvenirs d'un artiste* est une source indispensable. Elle nous apporte des détails intéressants et elle reflète aussi bien les émotions de son auteur que les événements politiques et sociaux qui ont accompagné et fortement influencé sa carrière artistique. Cette autobiographie offre l'avantage d'apporter une foule de dates et de faits sur sa vie qui n'auraient pu être reconstruits que par fragments ou pas du tout. Cette source importante a été ensuite complétée par son auteur par deux autres publications : *Les Souvenirs d'un artiste - un dernier chapitre*, parue en 1878 et *To the glory of the United States - Suite aux Souvenirs d'un artiste*, parue en 1887, donc un an avant sa mort. Elles livrent également de nouveaux détails complémentaires. Mais aussi l'abondante correspondance d'Étex comptant plusieurs centaines de lettres, conservée surtout à l'Institut Néerlandais dans la collection Frits Lugt et à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet, est une source précieuse et inépuisable.

En 1894 paraissait un premier essai de synthèse de la vie et de l'œuvre d'Étex, publié par son petit-fils Paul-Émile Mangeant. En fait il fallut encore attendre quatre-vingt ans pour que l'histoire de l'art voie la nécessité de s'occuper de façon sérieuse de ce thème : L'essai d'Antoinette Le Normand-Romain, paru en 1981, permet le premier un aperçu intéressant de la vie d'Étex pendant son séjour à Rome de 1831 à 1832. En outre les écrits de Bruno Chenique sur la *Damalis* et sur le *Tombeau de Géricault* (1990 et 1991) contiennent également des informations appréciables sur la biographie de l'artiste. En effet, les résultats fournis par les études de ces deux chercheurs ont été pour nous, à côté de l'autobiographie de l'artiste et du dictionnaire de Lami, le point de départ de nos propres recherches.

Cette présente thèse de doctorat se divise en trois parties : La biographie du sculpteur est l'objet de la première partie. Les différentes phases de sa vie et de sa créativité artistique y sont définies. Le but de cette partie principale du mémoire est de retracer en détail la vie d'Étex depuis sa naissance, d'éclairer des aspects concernant son éducation et sa formation ainsi que sa situation et son milieu social puis de les mettre en rapport avec les œuvres sculpturales les plus importantes en prenant en considération les événements politiques de cette époque qui ont influencé la carrière de cet artiste de façon décisive. Tous les faits y sont prouvés par des sources d'archive aussi précises que possible. La fin de cette partie s'attache aux questions et analyses approfondies concernant les ouvrages d'Étex en peinture,

architecture et littérature avec des chapitres spéciaux consacrés entre autres aux bas-reliefs et à la sculpture funéraire, qui occupent une place de choix dans son œuvre. Cette première partie du mémoire se termine enfin par un essai consacré aux émotions représentées dans les sculptures d'Étex. Cependant, les limites de ce présent mémoire de thèse ne nous permettront pas d'approfondir notre travail par rapport à ce sujet de façon plus élaborée. Ce dernier chapitre ne peut donc être qu'une suggestion et un point de départ pour toutes les recherches futures sur cet aspect.

La deuxième partie du mémoire représente le catalogue raisonné des sculptures d'Antoine Étex. Il établit toutes les informations trouvées pour plus de 306 œuvres de sculpture exécutées par cet artiste depuis 1825 jusqu'à sa mort. 108 bustes, 70 médaillons, 31 tombeaux, 27 statues, 30 reliefs, 12 groupes, 6 monuments, 19 projets de sculpture non-exécutés et 4 sculptures d'après les œuvres d'autres artistes et de sujet divers y figurent.

La troisième et dernière partie traite de la même façon les œuvres non-sculpturales d'Étex, tout d'abord 130 tableaux, puis 13 projets d'architecture non-exécutés ainsi que diverses gravures et lithographies. Le présent mémoire de thèse se termine par un fond considérable de photos illustrant les trois parties du travail. Vu la grande quantité des reproductions, nous ajoutons un CD-Rom rendant accessible aux lecteurs toutes les images dans une qualité de haute définition.

Notre thèse permet une approche plus accessible de l'œuvre d'Antoine Étex dans toute sa diversité. Sa longue vie, marquée par une carrière laborieuse, reflète son époque : il était dans tout le sens du terme un enfant du XIXe siècle, empreint de toutes ses révolutions, de ses bouleversements politiques, de ses guerres et des changements de type de gouvernement qui ont, comme nous l'avons démontré, influencé sa vie d'artiste de façon décisive. C'est la combinaison entre ses chefs-d'œuvre incontestés qui ont, par leur haute qualité et leur caractère innovant, influencé durablement la sculpture du dix-neuvième siècle en France, auxquelles s'ajoutent l'universalité et la diversité extraordinaire de son talent qui font de cet artiste un phénomène unique dans l'art de cette époque.

UNIVERSITE PARIS IV - SORBONNE

ECOLE DOCTORALE 6

Doctorat

Histoire de l'Art et Archéologie

VINCENT GODEAU

LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE CONTEMPORAINE

vers une photographie panafricaine

Thèse dirigée par : Arnauld PIERRE

Soutenue le

Jury :

Eric DARRAGON
Bruno FOUCART
Arnauld PIERRE
Michel POIVERT

Thèse position

Position de thèse 4 à 8 pages

La notion de distance qui sépare le photographe de ses sujets pourrait être le point de départ d'une définition générale de la photographie adaptée aussi bien à l'Afrique qu'au reste du monde.

Cette notion de distance est parfois reliée à la notion d'éthique, comme si les photographes africains, pour affirmer une certaine spécificité africaine, devaient assumer une position morale laissée en jachère par les colons évanouis. Il semble par exemple que dans la très répandue photographie documentaire africaine la distance entre le photographe et son sujet ait un sens et que ce sens ait à voir avec l'éthique.

La question éthique reste inséparable de celle des mobiles du photographe. On pourrait transformer l'expression fameuse de Roland Barthes *ça a été* (le *ça* désignant la chose matérielle représentée) par *ça a été grâce à l'appareil photo que le photographe interpose entre lui-même et la réalité*. Ce serait alors comme si le photographe cherchait à apprivoiser la réalité afin d'éviter une confrontation redoutée. Ainsi se trouverait déplacé en amont, comme par un changement de crantage, l'attention que porte Régis Durand à « l'opération photographique elle-même ». Dans cette perspective, le plus important pour celui qui pratique la photographie serait de tenir un appareil dont la fonction est de *s'interposer*. Le photographe aborde la réalité grâce à cet appareil photo qui le protège en même temps qu'il protège les autres.

L'appareil de prise de vues considéré comme un séparateur pourrait correspondre à la recherche d'un compromis entre ce qu'est le photographe et ce que la société attend de lui. Grâce à l'appareil photo, le photographe se trouve de plain-pied avec l'air, la lumière, à l'instar du Meursault hédoniste de Camus, heureux de son rapport paradoxal au monde. La réalité est à portée de main, mais il faut que soit maintenue une distance entre le monde et le preneur d'images. C'est comme si le photographe se contentait d'une preuve optique de sa relation aux autres, son expérience du monde ne pouvant se faire autrement.

Parler du photographe plus que de la photographie permet donc de prendre en considération le tempérament de celui-ci, un peu comme Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean* (1888) déporte la question du style vers la personne de l'écrivain, son caractère. La distinction entre photographie argumentative ou discursive et photographie métaphorique (distinction assez proche de celle faite par Michel Poivert entre l'art et le

document) reviendrait alors à distinguer de manière certes un peu schématique le photographe contemplatif ou lyrique du photographe qui pense et témoigne.

La photographie africaine contemporaine considérée ici est celle qui est liée à son mode de production et celle qui est pratiquée, aujourd'hui, par les Africains eux-mêmes. Le profil de ces photographes africains est variable, il n'existe pas, à ce niveau, d'homogénéité.

Quasiment personne ne se risque à affirmer que l'Afrique photographique correspond à un ensemble homogène. L'Afrique complexe se compose de plusieurs blocs géographiques différents et irréductibles ; elle abrite de nombreuses religions, des blocs linguistiques multiples (Afrique francophone, Afrique anglophone, Afrique lusophone, Afrique arabophone...) Et si en matière de photographie africaine les intellectuels, les historiens de l'art, les catalogues, les livres, la presse abordent l'Afrique en bloc, c'est parce qu'il est en fait impossible de détacher son étude du cadre géographique global.

Chacun sent aussi qu'il existe un cas photographique africain. Un ensemble non exhaustif de facteurs sont assez souvent pris en compte dans l'analyse des travaux photographiques, tels que l'isolement relatif, les problèmes de communication, un certain rapport à l'art, le retard économique, la pauvreté, les injustices. Le corollaire de cette énumération est un sous-développement global. Le constat de cette situation n'a rien d'une nouveauté. Simple, il a entraîné sur une période d'environ vingt ans (1989-2009), de fréquentes manifestations d'intérêt et de soutien aux photographes africains. Cette sollicitude s'appuie sur l'idée qu'il faut aider les photographes africains soumis plus que d'autres à d'implacables contingences toujours présentées comme subies.

Il faut *aider* les photographes africains parce qu'ils ont, en particulier, un point de vue à défendre. Mais si un point de vue photographique africain existe, cela ne signifie pas qu'il existe une spécificité de la photographie africaine. L'écrasante majorité des acteurs s'accorde sur ce point. Il est donc nécessaire, pour aborder cette photographie africaine, d'historiciser l'objet de notre étude, ou du moins de garder à l'esprit qu'on ne peut jamais la détacher du contexte historique et politique.

Un cas photographique africain. En effet, la colonisation européenne et la décolonisation sont les matrices de la naissance, de l'essor et de la diffusion de la photographie en Afrique. Pour caler leurs travaux éditoriaux, les préfaces des ouvrages majeurs renvoient fréquemment à l'ère coloniale comme facteur d'explication et de compréhension de cette photographie contemporaine.

Ces angles d'attaque de la photographie africaine nous invitent à paraphraser le titre du livre d'Henry Rousso et Eric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas* pour écrire que le passé colonial de l'Afrique est un passé qui ne passe pas. Les traces laissées par l'histoire dans la photographie africaine contemporaine restent fraîches : les grilles de lecture des critiques, celles des commissaires d'exposition, parfois les travaux des photographes qui traduisent souvent une difficulté d'être, l'analyse du marché photographique, sont là pour nous le rappeler.

On constate comme un déplacement de la question de l'absence de spécificité de la photographie africaine vers la question du regard photographique porté sur l'Afrique par les Occidentaux. « Quelle exposition photographique va montrer la véritable Afrique ? » est la question qui resurgit à chaque grande manifestation. Cette polémique jamais éteinte, cette bataille ininterrompue que se livre les critiques, les commissaires d'exposition et parfois les photographes autour de la question fondamentale : « Qui sont les vrais photographes africains, lesquels d'entre eux représentent l'Afrique authentique ? » pourrait même être la caractéristique de la photographie africaine contemporaine.

On le voit, le contexte africain est un contexte politiquement sensible. À peine sortie du colonialisme, l'Afrique doit affronter la question néo-coloniale (certains se demandent même si les Indépendances ont été une véritable rupture), elle se sent encore et toujours menacée. Les photographes africains cherchent leurs marques, réfléchissent sur leur identité, revendiquent une liberté de parole et d'action. Mais l'histoire tumultueuse du présent, c'est-à-dire l'actualité, est souvent écartée par les commissaires d'exposition. Car un cortège de malheurs et de drames ne saurait donner une image exacte d'un continent qui a besoin de s'affranchir d'une mauvaise réputation injustement acquise. Okwui Enwezor, au même titre que d'autres acteurs du système, cherche ainsi à combattre dans ses choix muséaux un « afropessimisme » ambiant.

Au cœur de cette lutte contre les errances d'une frange de l'opinion publique, le genre photographique du portrait s'impose comme le genre idéal pour bouter l'afropessimisme hors des consciences. Le studio fait tampon avec l'extérieur, il permet au photographe de s'abstraire des convulsions et des soubresauts de l'histoire et de créer des images positives. Surtout, ce genre du portrait offre l'avantage de bien résumer, même si c'est à coups de serpe, tout un pan de la problématique photographique africaine sur la réappropriation : du temps de

la colonisation, le colonisateur se servait de ce médium pour imposer son regard sur l'Africain. Après la décolonisation, les photographes ont continué de l'utiliser, mais pour donner à leurs frères et sœurs africains la possibilité de se réapproprier leur image.

De quelle autre manière la photographie africaine affirme-t-elle sa vision ? Il semble que le genre photographique le plus approprié pour montrer l'Afrique telle que la vivent les Africains soit la photo documentaire omniprésente dans les manifestations photographiques. La photo documentaire permet de dire : c'est différent de ce que vous imaginiez (rejet de l'exotisme), différent de l'idée négative que vous en avez (rejet de l'afropessimisme, du racisme). Répondant à une urgence - se réapproprier un regard sur soi-même - elle corrige donc le regard porté par les autres, ceux du Nord, sur celui que vous êtes véritablement.

Mais les catégories photographiques sont poreuses. Les photographes africains purs documentaristes sont aussi rares que les purs lyriques. Il arrive souvent qu'un travail de photographe soit défini comme représentatif de ces deux catégories en principe opposées. C'est le cas également de la photographie du réel quand parfois une subjectivité plus ou moins affinée se glisse entre les grains de l'image. Lorsque cette subjectivité occupe une place conséquente, on en vient à parler de réalisme subjectif. Sinon, ce genre de la photographie du réel reste un simple moyen d'enregistrement de la vie quotidienne. Le photographe nous livre des documents bruts à usage collectif qui sont destinés à construire ou consolider la conscience d'un peuple. La dimension humblement militante ou courageusement poétique de la photographie du réel se suffit en général à elle-même. Elle fonctionne de façon autonome. Peu de discours périphériques viennent se fixer sur son rocher.

Cette dernière remarque découle, a contrario, du repérage que nous avons pu faire à l'intérieur d'un genre baptisé « photographie citoyenne » de discours prenant une place de plus en plus importante, un peu comme des accrétions qui se transformeraient en métastases. Dès lors, l'attelage photographie/discours pourrait aussi bien être l'attelage discours/photographie. Cette incontestable hégémonie discursive s'appuyant sur une photographie conçue comme reflet de la pensée et marqueur d'un engagement social et politique est manifeste chez les jeunes auteurs. C'est un fait très contemporain ; même, cela constitue un signal d'entrée de l'Afrique photographique dans la contemporanéité.

Plus qu'aucun autre commissaire d'exposition, Okwui Enwezor prend le risque d'adosser ses partis pris intellectuels à des photos précises. Il assure un aller et retour rationnel entre idées et images. Faisant confiance au principe de l'analyse, Okwui Enwezor intègre des fragments de photographies dans ses descriptions précises. Cette méthode de travail n'a pas pour objectif l'accouchement d'une esthétique de la description, elle a pour

objectif d'assurer la primauté de la raison. Car Okwui Enwezor charge cette dernière de décortiquer les œuvres, de leur donner un sens qui assurera leur rayonnement. Sa conscience critique en état d'alerte, il regarde les photos, si l'on peut dire, droit dans les yeux. Ses textes analytiques, ses commentaires référencés et engagés revêtent un caractère scientifique qui reste étranger aux manifestations subalternes de la sensibilité.

Photographie documentaire, photographie du réel, hégémonie discursive sont autant de photographies plus ou moins citoyennes soclées sur l'incontournable notion d'engagement. Mais l'engagement de l'artiste est protéiforme. Il y a en particulier celui des photographes qui, ici et là, décident de « vivre avec » les gens le temps de produire leur nouvelle série ; ce « vivre avec l'autre » place le reportage sous les auspices de la confiance, du partage sincère et de la vérité. Guy Tillim a ainsi vécu avec les occupants d'immeubles menacés de destruction dans le quartier noir de Joburg. Mais Guy Tillim est aussi un photographe de guerre. Sud-Africain né en 1962, à cheval sur deux genres photographiques différents, il est un photographe-charnière de l'histoire de la photographie de son pays. Il est à la fois un adepte de la « *concerned photography* » initiée et mise en acte au temps de l'apartheid par de courageux photographes et un défenseur ferme et discret d'une photographie artistique.

La photographie engagée, on le voit, a beaucoup à voir avec les conflits armés. Le monde photographique africain à héritage anglo-saxon a produit des images puissantes exigeant un type d'engagement sans rapport avec celui des photographes férus de discursivité. Le Mozambique confronté à la houle tardive des dernières guerres d'indépendance se trouve dans le même cas que l'Afrique du Sud avec une production marquée par les guerres post-indépendance. Cette production documentaire a eu la particularité de jouer un rôle majeur, reconnu en tant que tel, dans la défense des intérêts de la nation mozambicaine. Et, comme l'Afrique du Sud, elle a dû se remettre en question lorsque la guerre civile mozambicaine s'est achevée en 1992 : que faire comme photographie dans le nouveau contexte de la paix ?

En Algérie, énormes prises de risque par des photographes acceptant de se mettre en danger en un pays traversé par la guerre civile, dans un pays également en guerre contre l'image. Zohra Bensemra, photographe algérienne, couvre l'actualité de son pays ensanglanté depuis le milieu des années 1990. Peut-on dire que cette femme, à l'instar des autres femmes photographes africaines, fait bouger les lignes ? Si la question n'appelle pas de réponse immédiate, il reste tout de même important de la prendre en considération dans la mesure où ces femmes de nationalités diverses abordent des thèmes parfois spécifiques. Ce qui est sûr aussi, c'est qu'elles contribuent pour une bonne part à la marche de la photographie africaine vers la reconnaissance.

Lancinante et épineuse question de la reconnaissance. La photographie africaine, comparée à d'autres, est jeune. Le contexte étant ce qu'il est, on n'a pas de difficultés à comprendre les raisons pour lesquelles les photographes africains et leurs supporters s'échinent à dire au monde qu'ils existent. Cette grande affaire de la reconnaissance qui est, à mon sens, une autre des spécificités de la photographie africaine contemporaine, aiguise les stratégies pour la simple raison que dans de nombreux cas celles-ci sont directement associées à la question de la survie professionnelle. C'est à partir des années 1990 que la photographie contemporaine africaine devient véritablement visible. Avant cette période, les pays du Nord, maîtres des récompenses, la considèrent comme quantité négligeable. En 1989, les *Magiciens de la Terre* ouvrent une brèche. Même si la photographie africaine est absente de l'exposition de Beaubourg, on peut estimer qu'elle lui prépare le terrain. Ensuite, 1991, une date pivot. C'est la création de la *Revue Noire* à Paris, c'est *Africa explores* à New York. On le voit, la France et les Etats-Unis font une apparition chronologique simultanée. Ces deux pays du Nord vont, au coude à coude, jouer un rôle essentiel dans le processus de reconnaissance internationale de la photographie africaine. Aucune autre nation du Nord ne s'impliquera autant qu'elles.

La naissance du festival de Bamako en 1994, le succès d'*In/Sight* à New York (1996), la parution de l'*Anthologie Revue Noire de la photographie africaine* (1998), *Africa Remix* à Beaubourg en 2005 (« Une scène commune, déclare Abdel Wahab Meddeb, est en train de se créer ») et *La photographie africaine contemporaine* à New York en 2006 poursuivent le processus. La photographie africaine s'affirme. Elle dit au monde sa capacité créatrice.

Mais le surgissement de cette photographie africaine sur la scène mondiale dans les années 1990 ne signifie pas pour autant que la partie est gagnée. La photographie peine à être reconnue comme un art sur l'ensemble du continent africain. Les photographes vivent mal de leur métier et pâtissent du désintérêt de leurs dirigeants pour leur profession. Le public lui-même n'est pas encore au rendez-vous.

Ce vide qui peut s'expliquer de différentes façons est en partie comblée par l'ancienne puissance coloniale qu'est la France. La France est forte d'un réseau culturel sur lequel elle peut compter pour aider les photographes africains.

Les efforts français pour soutenir la photographie africaine donnent à l'hexagone *photophile* une sorte de droit de regard sur les photographes africains originaires d'un nombre

non négligeable de pays du continent. Il arrive naturellement que cette position occupée soit remise en cause. Mais elle nous a paru suffisamment tangible pour pouvoir baptiser un chapitre « Francophonie et photographie ». Pourquoi avoir calé à sa suite « La photographie dans les pays à héritage anglophone » ? Se référer explicitement à ces deux anciennes puissances coloniales pour étudier la photographie en Afrique pourrait être interprété comme une provocation, eu égard aux indépendances acquises depuis un demi-siècle. Comme il est délicat d'aborder un continent d'environ trente millions de km² dans sa globalité, et aussi pour les raisons que l'on vient d'esquisser, il s'est avéré préférable d'utiliser cette notion de blocs. Aussi critiquable que cela puisse être, cette étude sur la photographie africaine est donc en partie structurée par un découpage hérité de la colonisation. Nous avons établi une distinction entre l'Afrique photographique à héritage francophone, incluant l'aire arabophone, et l'Afrique photographique à héritage anglophone avec, un peu en marge, une Afrique à héritage lusophone. Et tant que l'Afrique n'aura pas franchi certaines étapes, ces deux influences se feront fortement sentir dans le domaine de la photographie africaine. À tel point qu'on peut parler, sur ce terrain précis de la photographie, de rivalité non dite entre les influences française et anglo-saxonne : *Africa Remix* (Beaubourg, 2005) privilégie les photographes originaires de pays francophones tandis que *Snap Judgments* fait la part belle aux photographes d'origine anglo-saxonne.

Dans cette optique, l'Afrique du Sud avec sa pépinière de photographes talentueux évoluant dans une économie de marché à l'occidental prend à contre-pied les pays d'Afrique francophone où les représentants de l'administration française répartissent des aides d'origine étatique. L'Afrique du Sud, et ce aussi bien sur le plan de la production, du mode de production, du réseau international de distribution que de la réputation, a des réflexes et une trajectoire différents.

L'intérêt porté par le Nord à la photographie africaine s'explique également par le phénomène géographique et historique de la diaspora. Les photographes africains émigrés ont souvent contribué à la prise de conscience par les opérateurs occidentaux de l'existence d'une photographie africaine. Sans l'avoir véritablement cherché, ces photographes aux parcours variés ont joué le rôle d'ambassadeur de la photographie du continent noir. Mieux, ils ont souvent, plus qu'on ne veut bien l'admettre, nourri de leurs travaux nombre de manifestations. Est-ce au détriment des photographes contemporains restés sur le sol africain ou bien est-ce pour pallier un déficit relatif en photographes locaux pratiquant une « photo d'art ? » La question mérite d'être posée.

De toute manière, cette question reste indissociable de celle du véritable statut de la photographie en Afrique. Un art ? Un art populaire en raison de la rapidité et de la simplicité d'exécution. Art populaire puisque la sublimation - il existe différents degrés de sublimation artistique - nécessaire pour faire des photos est d'une moindre intensité que celle demandée pour écrire *l'Iliade et l'Odyssée*. Le jeune photographe malien Mohamed Camara constatait tristement dans une interview récente que dans son pays la photographie n'était pas considérée comme un art. Étendre son propos au reste de l'Afrique serait-il abusif ? A considérer l'ensemble des populations africaines, sans doute pas. Mais si l'on accepte de se restreindre au seul milieu averti de la photographie, on observe des différences notables. Par exemple, en Afrique du Sud et au Mozambique. Ces deux pays, on l'a vu, passent à peu près simultanément de la guerre intérieure à la paix. Or la photographie, dans ces dénouements heureux, a joué un rôle de premier plan. Et une fois la guerre terminée, il a bien fallu que la réflexion et les pratiques photographiques s'adaptent. C'est ce pragmatisme presque obligé qui a permis une mue de la discipline photographique. Bien sûr, ce sont les photographes eux-mêmes qui en ont été les principaux instigateurs. À étudier les déclarations des uns et des autres, aussi elliptiques fussent-elles, on voit bien qu'a été négocié, argumenté, revendiqué, un passage de la photographie documentaire à la photographie artistique.

UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE (PARIS IV)
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 :

NEVILLE ROWLEY

le : 27 novembre 2010

PITTURA DI LUCE

**LA MANIÈRE CLAIRE
DANS LA PEINTURE DU QUATTROCENTO**

sous la direction d'Alain Mérot et de Philippe Sénéchal

Jury

Andrea DE MARCHI, Professeur à l'Università degli Studi de Florence
Daniela GALLO, Professeur à l'Université de Grenoble II Pierre-Mendès-France
Michel LACLOTTE, Président-Directeur honoraire du Musée du Louvre
Alain MÉROT, Professeur à l'Université Paris-Sorbonne
Philippe SÉNÉCHAL, Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne

Position de thèse

Ce travail prend pour point de départ l'exposition florentine « *Pittura di luce* », qui fut organisée à la Casa Buonarroti de Florence en 1990. Luciano Bellosi et ses collaborateurs entendaient alors mettre en évidence une tendance de la peinture locale du milieu du XV^e siècle « dans laquelle les couleurs s'emperl[aient] de lumière et la perspective dev[enait] un spectacle pour les yeux ». Bien que largement acceptée par la critique italienne, la notion n'a jamais été discutée en tant que telle, ce qui explique sans doute la méfiance dont l'historiographie anglo-saxonne a fait preuve à son égard. L'objectif premier de cette thèse consistait à établir l'existence de cette « peinture de lumière », au-delà même de la pertinence d'une appellation qui fut employée bien avant Luciano Bellosi – et à son insu – par son maître Roberto Longhi, précisément pour décrire les valeurs de deux peintres fondamentaux du mouvement, Domenico Veneziano et Piero della Francesca.

La question posée était donc avant tout florentine. Par rapport à l'exposition de 1990, il convenait en premier lieu de reconsidérer les bornes chronologiques données à la *pittura di luce*, certains auteurs ayant proposé d'étendre la notion au-delà des décennies centrales du Quattrocento. Il semble bien, en effet, que la révolution picturale initiée par Masaccio ait été à la base du mouvement lumineux. Dès le début des années 1410, avant même de théoriser la perspective mathématique, Filippo Brunelleschi s'intéressait à la représentation des formes dans la lumière, une attitude suivie par Donatello et par Masaccio. Premier émule de ce dernier, Fra Angelico interprètera la « manière blanche » en un style encore marqué par le coloris intense de l'époque gothique. On peut en dire autant, vers 1440, d'un peintre qui fut injustement exclu de l'exposition sur la *pittura di luce*, Filippo Lippi : comme celle du moine de Fiesole, la lumière de Lippi combine clarté matérielle et significations symboliques. Au milieu des années 1440, et non plus tôt, vient l'époque de Domenico Veneziano, le peintre qui a été le plus souvent identifié avec la *pittura di luce*. Son *Retable de sainte Lucie* peut à bon droit être considéré comme le manifeste, à la fois formel et allégorique, d'une peinture claire et lumineuse qui fera de nombreux émules à Florence.

Tout comme les débuts de la « manière claire » avaient été quelque peu éludés, l'interprétation de la dernière phase du mouvement méritait une considération plus attentive. À la suite de Roberto Longhi, Luciano Bellosi pensait que si Piero avait bien eu, en son absence, une certaine influence à Florence dans les années 1450 et 1460, son empreinte avait vite été étouffée par un milieu qui aurait été fondamentalement hostile à son égard. Tout incite cependant à croire que non seulement Piero est bien retourné à Florence dès la fin des années 1440, mais qu'en plus son influence fut décisive pour la peinture florentine de plusieurs décennies, des fresques d'Andrea del Castagno à Sant'Apollonia – qui semblent indiquer que celles de Piero à Arezzo ont été commencées aussi tôt qu'en 1447 –, jusqu'aux premières œuvres d'Andrea del Verrocchio et de Domenico Ghirlandaio, encore imprégnées de blancheur pierfranceschienne un quart de siècle plus tard. Si Bellosi avait bien parlé de Verrocchio comme le dernier protagoniste de la *pittura di luce*, les liens formels entretenus par le peintre avec la manière urbinata de Piero n'avaient pas ou peu été interrogés. Après 1475, la disparition du mouvement lumineux à Florence fut effectivement brutale, du fait des influences conjuguées de la peinture flamande et du modèle « brumeux » proposé par Léonard de Vinci.

L'exposition « *Pittura di luce* » s'était contentée d'étudier chacun des protagonistes de la manière claire sans tenter une quelconque approche d'ensemble ; c'était aussi cette méthode synthétique qu'il fallait mettre à l'épreuve. Les liens avec la peinture flamande, dont les études récentes ont montré qu'elle arrive précisément à Florence au moment de la formation du mouvement, fournissent un terme de comparaison capital : le vif intérêt pour la peinture à l'huile et son rendu minutieux ne remplace pas pour autant l'ambition de lumière claire qui avait été définie par Masaccio. L'importance du « jeu des valeurs » est démontrée par de nouvelles techniques artistiques, affines à la *pittura di luce* sans toutefois en posséder la polychromie : le dessin sur fond coloré reprend l'habitude de « blanchir » les formes en pleine lumière, tout comme la terre cuite vernissée inventée par Luca Della Robbia, tandis que la marqueterie perspective crée l'espace en juxtaposant des essences de bois plus ou moins claires. Toutes ces voies différentes convergent dans l'ambition de représenter un certain « surgissement » pictural, qui n'est certes pas le *rilievo* promu par Léonard, mais ne renie pas pour autant toute idée de réalisme.

Une autre question laissée en friche consistait à savoir quels facteurs avaient pu favoriser l'apparition et le développement de la manière claire. Si les Médicis n'avaient pas été à l'origine de la *pittura di luce*, ils en furent des commanditaires majeurs une fois pris le contrôle de la ville. Les goûts privés de la famille dominante restant essentiellement courtois, la peinture lumineuse est surtout destinée à montrer publiquement, dans les « saintes conversations », une austérité manifeste dont la palette et la lumière claires permettent une meilleure lisibilité dans les églises. Cette dimension « optique » constitue un aspect important dans la compréhension du mouvement : plutôt que d'en chercher des échos dans le *De Pictura* de Leon Battista Alberti, c'est dans les *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti qu'on trouve les affinités les plus significatives avec la peinture, ainsi que dans les écrits de saint Antonin, l'archevêque de Florence qui fut très proche de Fra Angelico. Appeler « peinture de lumière » un art du XV^e siècle essentiellement lié à la représentation de sujets religieux aurait dû inmanquablement susciter des interprétations théologiques ; il n'en a rien été, la *pittura di luce* ayant été définie par des connaisseurs souvent peu intéressés par l'approche iconologique. Lier deux traditions historiographiques s'avère pourtant un filon riche de sens. La figure de Fra Angelico est de ce point de vue un élément clef, mais non le seul, pour comprendre la *pittura di luce* comme porteuse d'un sens religieux. La parabole florentine s'achève donc sur l'image d'un mouvement pictural bel et bien existant et dont les motivations sont tout autant formelles que théologiques.

Dès 1990, Luciano Bellosi était bien conscient du développement de la manière claire hors de Florence, une problématique qui n'était pas abordée dans son exposition faute de place ; ce fut ensuite par habitude qu'elle ne fut guère étudiée en tant que telle. Analyser dans son ensemble le développement géographique de la *pittura di luce* permet de mettre en évidence un caractère nécessairement négligé des études spécifiques, à savoir la discontinuité d'une telle réception. C'est le cas en premier lieu pour la peinture siennoise, parfaitement au courant des évolutions florentines dans les années 1430, grâce à Sassetta et surtout à Domenico di Bartolo. Ce dernier va pourtant oublier tout souvenir de sa palette claire dans la décennie suivante. Ce n'est que dans les années 1460 que la « manière colorée » de Domenico Veneziano connaîtra un véritable *revival* à Sienne, portée qu'elle fut par des élèves de Vecchietta – à commencer par

Francesco di Giorgio Martini – fascinés par la fortune florentine, tardive et paradoxale, de Domenico Veneziano. Le Vénitien n'était apparemment pas venu porter la *pittura di luce* hors de Florence, ce qui n'a pas empêché son style d'avoir également certaines résurgences à Ferrare auprès de Francesco del Cossa. Une telle influence ne pouvait guère durer très longtemps, bien moins en tout cas que celle de Fra Angelico et de son élève principal Benozzo Gozzoli, qui travaillèrent au Vatican, à Orvieto et en Ombrie. L'attachement inconstant des deux peintres à la manière claire empêchera toutefois celle-ci de se fixer selon leur loi. Dans les années 1470, la dernière phase de la *pittura di luce* florentine connaît également quelques échos hors de la cité du lys. L'expansion du style clair à Pérouse, où il avait été relativement peu présent contrairement à ce que l'on a pu en dire, marque bien la porosité entre le style florentin d'Andrea del Verrocchio et celui, urbin, de Piero della Francesca – ce que démontre l'œuvre collective et mystérieuse que sont les *tavolette de saint Bernardin*.

C'est bien la figure de Piero della Francesca qui fut incontestablement la plus importante dans la diffusion « italienne » de la *pittura di luce*. La première raison de ce succès réside sans nul doute dans les nombreux voyages du peintre de Borgo. Il s'agit du triomphe d'une peinture « moderne », fondée sur la lumière claire et la perspective hautement calculée. Que Piero choisisse, dans ses œuvres peintes jusqu'aux années 1470, de s'en tenir à une « manière blanche » doit être compris comme un choix et non comme une limitation technique. Cette modernité est en partie un art de cour : à Camerino comme à Ferrare, nombre d'artistes locaux vont reprendre la manière pierfranceschienne pendant des années. À Rimini et à Rome, en revanche, le séjour du peintre de Borgo va passer pour le moins inaperçu. Si Piero a bien vraisemblablement séjourné deux fois dans l'Urbs, ce qui n'est encore que peu pris en compte par l'historiographie, son héritage y est très lacunaire, laissant croire en une disparition précoce de ses œuvres. Urbin est certainement le lieu le plus emblématique de la fortune ambiguë de Piero dans les cours italiennes : le peintre y laissera à la fois une trace marquante tout en étant en partie marginalisé dès les années 1470. Cette relation problématique avec la modernité est particulièrement intéressante quand on étudie un cas critique de l'historiographie, la question du développement de la peinture lumineuse de Piero à Venise. Si la littérature artistique a eu raison de remettre en cause la compréhension de Piero, postulée par Roberto Longhi en 1914, comme le père fondateur de la peinture vénitienne, il n'en reste pas moins que

Giovanni Bellini, et surtout Antonello de Messine, ont sans doute vu et bien compris sa manière lumineuse.

L'image d'un Piero « moderne » ne contredit pas celle d'un peintre à la vaste fortune « provinciale ». À Sansepolcro ou à Pérouse, c'est sur la dévotion populaire que l'art de Piero fonde son succès, ce qui permet de comprendre la lumière blanche de ses œuvres comme également porteuse d'un message religieux. La *pittura di luce*, qui connaît un important écho auprès des peintres locaux, doit donc être comprise non pas comme une imagerie rompant nécessairement avec les significations de l'art byzantin et de son fond d'or, mais comme pouvant servir des ambitions comparables. Il est dès lors intéressant de se demander dans quelle mesure la peinture de Piero a pu être associée, au moins en partie, avec la religiosité franciscaine : plutôt que d'une association préméditée, il s'agirait d'un accord *a posteriori*, à la suite de la décoration du chœur de l'église San Francesco d'Arezzo – une œuvre « commentée de tous », selon Luca Pacioli, l'ami et compatriote de Piero qui était également mathématicien et moine franciscain.

Piero della Francesca représente également le cas le plus exemplaire de la longue éclipse, puis de la redécouverte spectaculaire qu'a rencontré la *pittura di luce*. Une étude de ce phénomène montre qu'on ne saurait trop se garder d'établir une loi unique permettant de le justifier. La manière dont Georges Seurat a fondé sa propre poétique à partir de Piero della Francesca, en couleurs pour ses peintures au travers des copies conservées à l'École des Beaux-Arts, mais également, pour ses dessins, grâce aux photographies en noir et blanc, est emblématique de cette complexité. Le fait que la critique moderne ait également dû passer par l'expérience visuelle de Piero pour « voir à nouveau » un Seurat qu'on avait largement délaissé n'est qu'un avertissement de plus contre une trop grande généralisation d'un processus culturel souvent réduit à une trajectoire du moderne vers l'ancien.

Dans une perspective plus large, on constate que le rôle des artistes fut capital dans la redécouverte de la *pittura di luce*. Plutôt que d'une mise au jour consciente, il s'agit le plus souvent d'une conséquence de l'intérêt nouveau pour les effets de « plein air », qui se généralise dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Au XX^e siècle, certains peintres partiront plus directement des modèles quattrocentesques, en s'imprégnant véritablement des principes de la manière claire. Plutôt que de se limiter au rôle des

artistes, ou à celui, également décisif, des historiens de l'art, il était capital, dans notre analyse, de souligner l'importance exercée par les conditions mêmes de la vision des œuvres au fil du temps. Si la gravure au trait rendait impossible toute reconnaissance de la manière claire, la photographie en noir et blanc favorisait incontestablement la lumière blanche d'un Piero della Francesca aux dépens des teintes rosées d'un Domenico Veneziano, dont la compréhension véritable devra attendre l'avènement des images en couleurs.

Au-delà de l'intérêt spécifique pour le Quattrocento, on peut mettre en parallèle la redécouverte de la *pittura di luce* avec celles de peintres dont la manière était elle aussi fondée sur la juxtaposition lumineuse et sur l'idée d'« apparition » : Caravage, Georges de La Tour et Vermeer se fondent en effet sur une esthétique semblable que l'on peut tout autant vérifier par l'expérience personnelle que par une fortune critique marquée par une réévaluation spectaculaire au terme de plusieurs siècles d'un oubli relatif. Plus qu'aucun autre, le regard porté par Roberto Longhi sur ces différents peintres semble bien démontrer une telle cohérence. Caravage, La Tour ou Vermeer ne se sont certes jamais directement inspirés de la *pittura di luce* ; c'est le regard moderne qui crée un lien figuratif tout autant anachronique qu'historique. La mise en évidence de cette « peinture d'apparition » ne fait que confirmer la pertinence qu'il y a à parler de « *pittura di luce* ». En dépit de son entrée relativement récente dans la littérature artistique, cette notion constitue bien un moment capital de l'histoire de l'art du Quattrocento, mais aussi, plus généralement, de l'histoire du regard.

Université Paris Sorbonne – Paris IV

**Mme CHARLOTTE VIGNON - Londres - New York -
Paris : Le commerce d'objets d'art de Duveen
Frères entre 1890 et 1940.**

Thèse soutenue

le samedi 18 décembre 2010

14h

à l'INHA, Salle Perrot, 2ème étage, Galerie Colbert,
4-6 rue des Petits-Champs, Paris 2ème

En présence du jury :

M. BAILEY (FRICK COLLECTION)

MME GALLO (GRENOBLE 2)

M. JOBERT (PARIS 4)

M. MEROT (PARIS 4)

M. WEIL (EHESS)

POSITION DE THÈSE

Pourquoi tant d'objets d'art décoratifs de collections européennes se trouvent-ils aujourd'hui dispersés aux quatre coins des Etats-Unis ? Pourquoi ces objets-ci et pourquoi là ? Il m'a semblé indispensable d'appréhender l'exode du patrimoine européen vers les Etats-Unis du début du vingtième siècle à travers le parcours d'acteurs importants de ce phénomène : les marchands Joel, Henry et Joseph Duveen à la tête de la prestigieuse galerie d'objets d'art et de tableaux, Duveen Frères, établie à Londres et New York dès la fin du dix-neuvième siècle et à Paris à partir de 1908. Par l'étendue de son activité, la maison Duveen Frères est le catalyseur d'un phénomène beaucoup plus large : l'internationalisation du marché de l'art qui vit le développement de la notion moderne d'antiquaire.

En 1879, Joel Duveen (1843–1908), jeune juif d'origine hollandaise, marchand de porcelaines, meubles anciens et autres bric-à-brac à Hull en Angleterre depuis la fin des années 1860, s'installa à Londres, alors la capitale du marché de l'art en Europe. Il envoya aux Etats-Unis son frère cadet, âgé d'une vingtaine d'années à peine, Henry Duveen (1854–1919) pour qu'il étudie les possibilités d'un commerce avec ce pays lointain et inconnu, qui semblait offrir un potentiel attrayant. Henry débarqua d'abord à Boston, puis en 1877 fit route vers New York. En quelques années, Joel et Henry Duveen devinrent les marchands de meubles et objets d'art les plus influents de leur génération. Vers 1905, le fils de Joel, le génial Joseph Duveen, future Lord Duveen of Millbank (1869–1939), élargit ce commerce aux sculptures et tableaux de maîtres anciens, et rapidement s'assura la prééminence sur le marché des tableaux anciens de la première moitié du vingtième siècle.

Acteurs fondamentaux du commerce international des objets d'arts à un moment particulièrement propice aux échanges, les Duveen n'ont jamais fait l'objet jusqu'à présent d'une étude approfondie, ni en France, ni en Angleterre ou aux Etats-Unis. Ils sont bien connus comme marchands de tableaux, notamment en raison de leurs liens avec Bernard Berenson (1865–1959), mais leur commerce d'objets d'art est souvent oublié, négligé. Pour analyser leur influence et comprendre leur succès, il fallait étudier le fonctionnement et l'organisation de la firme, qui reposait sur un réseau complexe et international de fournisseurs, experts, rabatteurs, restaurateurs et

décorateurs qui travaillaient pour eux. Il était aussi fondamental d'analyser les stratégies d'achat et de vente des plus grands marchands d'art du début du vingtième siècle, étudier enfin leur rôle dans la formation de quelques-unes des plus importantes collections privées et publiques d'objets d'art créées aux Etats-Unis. Ces thèmes, que j'aborde dans le cadre de cette étude, ne pouvaient pas être traités sans une analyse minutieuse des documents d'archives de la firme, interdites d'accès jusqu'en 2002.

Les quelques études récentes sur les Duveen n'abordent seulement qu'un aspect de l'activité des marchands et leur sujet reste centré, exclusivement ou presque, sur l'activité de Joseph Duveen. En juin 2007, Nicholas Penny et Karen Serres firent preuve de grande originalité en traitant dans les pages du *Burlington Magazine* le rôle de décorateurs des Duveen, intimement lié à leur commerce d'objets d'art. Cependant, le plus souvent, le sujet est développé par le biais des collectionneurs, et souvent en introduction de catalogues de collection, comme par Shelley M. Bennett en introduction du catalogue des arts décoratifs du dix-huitième siècle de la Huntington Library à San Marino, Californie (2008). L'activité des Duveen, marchands d'objets d'art, est également abordée par Colin Bailey dans ses publications sur le collectionneur Henry Clay Frick (2006 et 2010), par Marie Levkoff dans le catalogue de l'exposition sur William R. Hearst (2008) ou encore par Flaminia Gennari Santori, et moi-même, dans plusieurs essais sur J. Pierpont Morgan (2009 et 2010).

Cette mince bibliographie complète un corpus plus ancien d'ouvrages biographiques, écrits en partie par des proches des Duveen. Ces publications, essentiellement anecdotiques, dont le célèbre *Duveen* de Samuel Behrman, ont contribué à maintenir la réputation des Duveen comme les plus grands marchands de tableaux du vingtième siècle, tout en diffusant de nombreux mythes et inexactitudes.

Le déficit de cette thèse était d'étudier le commerce des objets d'art de Duveen Frères à l'intérieur d'un cadre économique, politique et culturel plus vaste que celui pris en compte jusqu'alors. Et surtout de fonder cette analyse sur l'étude de documents inédits du fonds des archives Duveen : des milliers de lettres, télégrammes, inventaires de stocks, livres de comptes, rapports d'expertise, factures, photographies anciennes et négatifs, qui permettent de reconstruire l'activité quotidienne des marchands tout en documentant dans ses moindres détails le marché de l'art du début du vingtième siècle. Les originaux des « archives Duveen », comme

elles sont communément appelées, sont conservés au Getty Research Institute de Los Angeles (une copie microfilmée est accessible à l'Institut d'histoire de l'art de Paris, au Metropolitan Museum of Art et au Courtauld Institute de Londres).

Cette étude révèle que pendant les soixante ans que couvre cette thèse, de 1880 à 1940, les Duveen ont transformé le commerce international de l'art et contribuèrent à changer à tout jamais la scène artistique et culturelle américaine. Ils importèrent non seulement aux Etats-Unis une quantité pharamineuse de meubles et objets d'art anciens, souvent de grande importance, mais, ils s'imposèrent aussi comme les autorités pour déterminer leur authenticité et leur attribution à une époque particulièrement propice au commerce de faux. Ils initièrent une génération entière d'Américains à la connaissance de ces objets d'art anciens et au plaisir de s'en entourer. Et leur influence fut d'autant plus importante que ces Américains faisaient partie de l'élite de la société, qui donnait le ton et faisait la mode. Ils établirent une hiérarchie des objets qu'il était de bon ton de posséder, dictèrent la façon de les aménager dans un intérieur. En somme, à travers leur commerce d'objets d'art et leur activité de décorateurs, qui lui était intimement liée, les Duveen créèrent le cadre de vie dans lequel vivait et se définissait l'élite de la société américaine du début du vingtième siècle. Ils imposèrent aux Etats-Unis la façon dont ces objets étaient vus, compris, exposés, utilisés et cela non seulement dans le cadre domestique des résidences de leurs clients, mais aussi dans les galeries d'art et dans les musées de l'époque.

Les Duveen étaient les marchands les plus côtés de leur génération, les plus prospères, mais aussi les plus agressifs d'un point de vue commercial. Leur véritable innovation a résidé dans la transformation du statut de l'objet d'art, lui attribuant une provenance, une valeur esthétique et commerciale tout en lui assurant son authenticité. On touche ici à l'héritage le plus important des Duveen : celui d'avoir porté les objets d'art à un rang égal ou presque à celui des tableaux de maîtres anciens. Les Duveen, cependant, n'auraient pas pu réussir en Europe où les objets qu'ils vendaient avaient déjà un statut, une valeur et une clientèle. Leur véritable idée de génie fut donc d'avoir eu l'audace d'importer ces objets aux Etats-Unis, d'avoir anticipé l'énorme potentiel de ce pays alors en pleine mutation, enfin, d'avoir créé une clientèle pour des objets de ce côté de l'Atlantique. La puissance des Duveen

s'est illustrée autant dans le choix de leur clientèle, que dans leur stock.

Le talent des Duveen fut de jouer avec les ambitions sociales, les fortunes et les références de l'élite de la société américaine de la fin du dix-neuvième siècle, à l'origine de leur fortune et de leur réputation. Leurs clients, en perpétuelle quête de reconnaissance sociale, avaient besoin des meubles et des objets d'art que vendaient les Duveen pour montrer qu'ils avaient du goût, preuve de leur appartenance à l'élite cosmopolite de l'époque. Dans ce processus, les objets du stock des Duveen devinrent des accessoires de promotion sociale qui justifiaient, de la part des marchands et de leurs clients, leurs prix élevés. Nous avons montré que, contrairement à ce qui a souvent été écrit, Joseph Duveen ne dota pas la firme de sa prestigieuse clientèle puisque bien avant lui, son père et son oncle commercialisaient déjà leur stock pour l'élite de la société américaine. En effet, dès que les Duveen comprirent à la fin des années 1870, que leur succès était aux Etats-Unis entre les mains de la nouvelle aristocratie américaine, ils employèrent de nombreuses et savantes stratégies commerciales pour conquérir cette clientèle, puis dans les années qui suivirent, pour maintenir leur monopole comme marchands exclusifs de cette classe sociale. En somme, ils créèrent un marché, qu'ils défendirent jalousement pendant près de soixante ans.

L'une des plus belles réussites commerciales des Duveen fut également d'avoir réglé pour leurs clients la question de la fonction, et donc de l'usage, des meubles et objets d'art anciens qu'ils leur vendaient, en leur offrant de prendre en charge la décoration intérieure de leurs résidences. Les Duveen étaient les seuls marchands d'objets d'art de l'époque à proposer un tel service à leur clientèle. En prenant ainsi le contrôle de l'espace intime et domestique de leurs clients, les Duveen étaient - plus que n'importe quel autre concurrent - en mesure de conclure une vente. Cette proximité leur permit aussi de mieux comprendre les goûts et les désirs de leurs clients, de les anticiper et d'exercer leur ascendant sur eux.

Les Duveen eurent une influence toute aussi importante sur le contenu même des collections américaines d'arts décoratifs. Il n'était en effet pas rare de voir les marchands se substituer à leurs clients dans le choix des objets qui constituaient leurs collections. Nombreux étaient ceux qui se fiaient entièrement à leur jugement,

achetant souvent les yeux fermés les objets que les Duveen leur proposaient. Même les clients les plus indépendants subissaient leur influence, moins directe peut-être, mais toute aussi essentielle. En effet, le contenu du stock de la firme, les objets que les Duveen importaient aux Etats-Unis, leur valeur et leurs attributions eurent des incidences fondamentales sur deux générations d'Américains de l'élite financière, économique et culturelle du pays.

Pour chaque décision prise, les Duveen démontrèrent une capacité remarquable à innover ou à adapter les modèles qui fonctionnaient pour leurs concurrents tout en les rendant plus efficaces. Ils suivirent le modèle de plusieurs marchands de tableaux qui transformèrent leurs galeries en écrans où étaient mis en valeur les objets qu'ils proposaient à la vente. Ils étaient présentés comme les bijoux des joailliers de la place Vendôme : dans des vitrines, sur des piédestaux, dans des cadres dessinés spécialement pour la firme. Cette ingénieuse mise en scène influençait la perception que les visiteurs avaient de ces objets qui apparaissaient immédiatement à leurs yeux comme des pièces importantes et de grande valeur, ce qu'elles étaient souvent, mais pas toujours. Une telle présentation donnait à l'objet son statut, justifiait son prix.

Les Duveen surent aussi merveilleusement bien tirer avantage de la situation du marché de l'art de l'époque, envahi de faux, notamment pour le genre d'objets à la mode qu'ils offraient à leur clientèle. Une véritable paranoïa sur l'authenticité des objets d'art, entretenue par la presse américaine de l'époque, saisit les Américains au moment même où ceux-ci commençaient à s'intéresser aux meubles et objets d'art anciens. Les Duveen s'imposèrent comme des marchands d'art « sérieux », respectés, dignes de confiance. Pour gagner cette respectabilité, ils firent preuve d'une grande innovation commerciale en publiant des brochures et des catalogues pour promouvoir et valider leur stock. Ces publications, produites par la firme, comprenaient généralement une description, la provenance et une reproduction de l'objet, ainsi qu'une longue bibliographie et parfois les commentaires d'un ou plusieurs éminents spécialistes.

L'énorme succès de Duveen Frères reposait aussi – et surtout – sur une parfaite maîtrise du commerce international de l'art de l'époque qui passait par l'organisation d'un réseau extrêmement organisé, orchestré de Londres, Paris et New

York par les trois grands Duveen. Ce réseau leur permit de constituer rapidement un stock important d'objets de grande qualité et de constamment le renouveler. Les marchands étaient constamment informés de tout ce qui se passait dans le milieu de l'art en Europe et aux Etats-Unis. Ils purent ainsi saisir toutes les opportunités qui s'offraient à eux. Omniprésents, ils achetaient les collections les plus importantes, marquaient tous les records en vente aux enchères et leurs ventes aux milliardaires américains faisaient la une des journaux.

Le portrait des Duveen qui ressort de cette étude est celui d'astucieux marchands d'art, qui n'hésitaient pas à recourir à tous les moyens, légaux ou illégaux, pour réussir. Ils ne manipulèrent pas seulement leur clientèle et la presse de l'époque ; ils contournèrent aussi la loi, bernèrent l'administration des douanes américaines, ce qui leur valut l'un des plus grands scandales pour fraude et contrebande du vingtième siècle.

L'héritage des Duveen est cependant immense. Ils participèrent plus que n'importe quels marchands à l'exode des œuvres d'art vers les Etats-Unis. Ils furent responsables du contenu et du décor de quelques-unes de collections des plus importantes des Etats-Unis tout en développant des stratégies commerciales utilisées depuis par les marchands d'art et antiquaires du monde entier.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

Laboratoire de recherche UMR 8150 Centre André Chastel

THÈSE

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

Discipline : Histoire de l'art et archéologie Spécialité : Histoire de l'architecture

Présentée et soutenue par :

Catherine TITEUX

le : 13 décembre 2010

LE MUR ET SES ORNEMENTS **BOSSAGES, TABLES, ENCADREMENTS ET AUTRES ENRICHISSEMENTS** **DANS L'ARCHITECTURE FRANÇAISE À L'ÂGE CLASSIQUE**

POSITIONS DE THESE

Sous la direction de :

Monsieur Claude MIGNOT

Professeur, Paris-Sorbonne Paris IV

JURY :

Madame Krista DE JONGE

Professeur, Catholic University of Leuven

Monsieur Jean STILLEMANS

Professeur, Université Catholique de Louvain

Monsieur Jean GUILLAUME

Professeur émérite, Paris-Sorbonne Paris IV

Monsieur Thierry VERDIER

Maître de conférences, HDR, Université Montpellier III

POSITIONS DE THESE

Dans l'étude des ordonnances architecturales classiques, l'attention s'est portée essentiellement sur les ordres, comme y invitent depuis la Renaissance tous les traités qui y voient « l'ornement principal » de toute belle architecture. Le mur, quant à lui, a peu retenu jusqu'ici l'attention des historiens de l'architecture, même si quelques voies ont été ouvertes : Claude Mignot s'est penché sur le motif du bossage¹ ; André Chastel a rappelé à propos de Palladio la « fonction expressive et donc poétique » du « nu » du mur² ; Jean-Marie Pérouse de Montclos a consacré quelques pages de son *Architecture à la française* au « Mur et à l'élévation »³.

Loin d'être négligé par l'architecte, le mur, qu'il soit nu ou orné, est, à l'âge classique, un des éléments du décor : on lui donne un caractère qui qualifie l'édifice, et on l'orne de divers motifs qui rythment les ordonnances, qu'elles soient avec ou sans ordres.

L'objectif de notre recherche est de montrer qu'il existe, à l'âge classique, une esthétique du mur et un répertoire d'ornements spécifiques. Entre l'expression de la «tectonique» de la paroi et son embellissement, se déploie toute une gamme expressive. Par ailleurs, nous montrons que ces ornements, même les plus discrets, ont une fonction dans le décor ; en effet, alors que certains enrichissent le mur comme une parure, d'autres soulignent la membrure du décor, d'autres encore créent l'ordonnance en l'absence de tout autre élément structurant comme les ordres.

Notre thèse se propose de faire l'histoire des modes d'ornementation du mur liés à l'apparition des ornements classiques dans l'architecture française. Nous avons replacé nos observations dans leur temps : nos questions ont-elles un sens pour les hommes de l'âge classique, parlent-ils des formes décoratives mineures en un temps où la théorie porte essentiellement sur les ordres ? En examinant les grands traités du XVI^e siècle et du XVII^e siècle, nous avons pu constater qu'ils abordent tous les thèmes de notre recherche, qu'ils donnent des indications précieuses sur la manière de donner de la beauté à un parement, sur le répertoire ornemental que nous nous proposons d'étudier, et sur les manières de les distribuer ou de les utiliser comme éléments de la composition.

¹ Claude Mignot, « Le bossage à la Renaissance. Syntaxe et iconographie », dans *Formes, Bulletin de l'APAHAU*, 2, 1978, pp. 15-23.

² Chastel « Le « nu » de Palladio », *Bulletino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio*, n° 22, 1980, pp. 33-46.

³ Pérouse de Montclos, *L'Architecture à la française* 1982, pp. 52-59.

Notre recherche s'est appuyée sur l'observation d'un corpus qui s'étend du début du XVI^e siècle à la fin du XVII^e siècle, même si nous avons également recueilli des exemples antérieurs et postérieurs, afin de mieux le caler dans la très longue durée. Notre catalogue, qui constitue le tome 2 de notre thèse, est riche de plus de 450 édifices que nous avons le plus possible documentés par des gravures ou des dessins anciens. La plupart des édifices étudiés ont été photographiés par nous aussi bien en Île- de-France, qu'en Val de Loire et en Poitou, en Languedoc et en Provence, comme dans quelques grandes villes, Lyon, Montpellier, Toulouse et, naturellement, Paris.

En nous appuyant sur ce large corpus de référence, nous proposons dans notre tome 1 une lecture synthétique de ces ornements en trois parties.

I. Esthétique du mur

Les manières de mettre en œuvre les matériaux et de traiter le parement sont les premières formes décoratives du mur. La première partie de notre recherche intitulée « Esthétique du mur » s'attache à mettre en évidence la gamme expressive propre au XVI^e siècle et au XVII^e siècle.

À l'âge classique, on tire parti des propriétés optiques et physiques du matériau pour des effets précis grâce aux appareils et à diverses techniques de finition, parmi lesquelles, outre les traitements de la pierre nue, il faut compter les badigeons et les enduits. Le but de l'étude n'est pas de faire état de toutes les techniques employées au XVI^e siècle et XVII^e siècle, mais de montrer quels effets particuliers à chaque matériau sont privilégiés.

Les qualités des parements en pierre de taille tiennent en premier lieu à la beauté de l'appareil, dont on cherche à montrer le parfait assemblage. La fine texture de la pierre calcaire permet des tailles de finition extrêmement précises, les plus aptes à révéler la luminosité de la pierre, à mettre en valeur les ornements grâce à la netteté de la taille ; par ailleurs, les parements parfaitement unis donnent cette impression de solidité et de cohérence dont les auteurs et théoriciens du XVII^e siècle font l'éloge.

Le bossage est, quant à lui, une manière d'accentuer l'appareil ou d'en donner une illusion. Les Français s'inspirent des bossages et des appareils employés en Italie, en particulier des solutions élaborées à Rome dans les vingt premières années du seizième siècle, mais ils privilégient des formes et des textures spécifiques. Alors que les Italiens aiment les bossages rustiques, saillants et vigoureux, les français préfèrent les bossages en plus faible relief, comme les bossages plans dont le ressaut est adouci en quart de rond ou les bossages en table. Les Français se montrent particulièrement inventifs pour traiter leur surface ; nous avons inventorié une grande diversité de tailles décoratives :

la taille trouée à multiples points et ses variantes tréflées et vermiculées ; des tailles curieuses - étoilées, à craquelures et nodules, des tailles fouillées. Les Français jouent aussi sur la variété des appareils grâce à des alternances d'assises ou en séparant les assises de bossage par des assises lisses : le bossage un-sur-deux que Delorme conçoit sur le modèle de la colonne baguée jouit d'une grande fortune en France.

Les tailles décoratives, et certaines formes saillantes comme la pointe de diamant sont employées jusque dans le premier tiers du XVIIe siècle ; mais, par la suite, le bossage continu, et la forme plus discrète du refend sont privilégiées. En jouant de légères gradations de saillies et de largeurs de joints, le bossage permet de souligner les registres horizontaux de la façade ; employé en soubassement ou à rez-de-chaussée il forme le socle d'une ordonnance.

La brique n'appelle pas de techniques particulières de finition, elle est utilisée pour ses qualités propres telles qu'elles apparaissent à la sortie du four. On joue sur la disposition des briques pour obtenir des appareils décoratifs, ou l'on emploie des briques de couleurs différentes pour dessiner des motifs. Si les motifs à chevrons ou en losanges, si fréquents dans le premier tiers du siècle, sont un peu moins employés par la suite, la brique est, à partir des années 1550, jusqu'à la fin du XVIIe siècle et au-delà, un matériau apprécié pour les effets décoratifs qu'elle permet lorsqu'elle forme des panneaux contrastant avec la pierre blanche, parfois découpés par des chaînes.

L'usage des appareils mixtes de briques et de pierres disposées en damier s'éteint progressivement au cours du XVIe siècle, tandis que l'appareil à assises alternées, qui permet des effets proches du bossage un-sur-deux, est employé au XVIIe siècle, surtout dans le Midi-Toulousain, mais aussi ailleurs comme à Saint-Fargeau en Bourgogne, construit par François Le Vau.

Le XVIe siècle et le XVIIe siècle font un grand usage de l'enduit, - du « crépi », comme on le nomme au XVIIe siècle -, qui recouvre les parements en moellon pour imiter les qualités des parements de pierre parfaitement ravalés. Les badigeons sont employés sur la pierre de taille et la brique pour les unifier et rehausser leur couleur, ou pour dessiner l'appareil, en « briquetant », c'est-à-dire en soulignant les joints ou en les imitant d'un trait de badigeon.

II. Les ornements du mur

Dans notre deuxième partie, nous étudions ce qu'on peut appeler le répertoire spécifique des « Ornements du mur » par opposition aux ornements qui structurent l'ordonnance comme les pilastres, les chaînes, les corps de moulures horizontaux, ou qui ornent les ouvertures, comme les chambranles. À l'âge classique, le mur n'est pas

toujours considéré comme une surface vide : on emploie soit des surfaces décoratives qui s'étendent sur le parement en le laissant plus ou moins visible, soit des moulures qui l'encadrent comme un tableau.

La table est une surface décorative engendrée par un léger relief ou un léger retrait dans le mur ou qui affleure si elle est dessinée par un canal ; c'est une surface nue et vide, isolée sur le mur par un contour fermé, et séparée des autres ornements. Malgré des moyens formels extrêmement réduits, les possibilités expressives de la table permettent de multiples effets : jeux d'encadrements qui donnent à la table l'apparence d'un tableau et jeux sur les contours aux tracés variés, jeux de nus qui animent les parements et jeux de textures grâce à des tailles ou des contrastes de matériaux.

Malgré leur apparente discrétion dans le répertoire des formes ornementales, nous avons observé que les tables participent de manière significative à la composition et l'ordonnancement de la façade classique au même titre que les baies qui percent le mur. Cependant, sans doute parce qu'elles introduisent une sorte de silence dans le décor du mur, les tables ont été peu étudiées jusqu'à ce jour. Nous avons donc tenté de combler quelque peu cette lacune en faisant des tables un des sujets centraux de notre recherche.

Nous avons identifié un riche répertoire de tables, constitué de formes typiques, dont l'apparition est liée à l'introduction des ornements classiques en France et à la diffusion des livres de Sebastiano Serlio. Les formes « à l'antique » qui apparaissent sur tous les grands édifices de la fin du règne de François 1^{er} et du règne de Henri II sont des tables saillantes, enrichies d'encadrements, d'incrustations et d'accessoires comme les anses et le couronnement formé d'un segment de corniche : elles imitent les tables à inscriptions des monuments de l'antiquité, en particulier celles des arcs de triomphe, que publie Serlio dans son *Libro terzo*.

Simultanément, apparaissent des formes plus simples qui rehaussent un pan de mur, soulignent un registre. Ainsi, des tables saillantes ornent les allèges et les absides de la chapelle du château d'Anet. Dans l'œuvre de Jacques Androuet du Cerceau et de Jean Bullant, des tables de grandes dimensions, sans aucun ornement, occupent toute la surface des trumeaux. Serlio semble avoir stimulé ce nouvel emploi de la table : plusieurs modèles du *Libro quarto* sont ornés de grandes surfaces vides et nues ; Jean Bullant à Fère-en-Tardenois s'est inspiré d'un modèle précis, la maison d'ordre dorique du fol. 153 r.

Ce répertoire s'est considérablement diversifié grâce aux jeux sur les tracés. Les motifs en forme de niche que Serlio dessine au livre IV, qu'il exprime par une simple ligne et qu'il n'ombre pas, sont toujours interprétés par les Français comme des

surfaces. La table rentrante doublement cintrée que Lescot emploie à Vallery évoque encore la niche mais les tables saillantes cintrées ou doublement cintrées posées verticalement ou horizontalement, et utilisées en abondance dans le dernier tiers du siècle, ne relèvent que du jeu de tracés.

D'autres tracés sont dérivés de l'anse ou présentent des saillies en forme de crossettes. Ce répertoire de formes découpées, comparable aux encadrements des tableaux des grands décors de la Renaissance, apparaît au XVI^e siècle dans l'œuvre de Jacques Androuet du Cerceau qui semble en décliner toutes les variétés. Ces formes sont surtout employées dans le premier tiers du XVII^e siècle. Si les formes les plus complexes, comme les tracés très découpés disparaissent, le tracé dérivé de l'anse et sa contrepartie concave perdurent : ils ornent encore l'aile des Ministres à Versailles. Le motif à anses ainsi que la table aux angles échancrés par un petit segment de cercle sont les plus courants ; on les retrouve en abondance dans le premier tiers du XVIII^e siècle, sur les hôtels et sur les maisons de ville, dans toute la France. Au XIX^e siècle, ils sont des poncifs de l'architecture "Régence".

Le jeu sur le seul contour peut être obtenu par une mouluration qui forme un cadre sur le mur. Le cadre a la propriété d'isoler un espace et de transformer ainsi le mur lui-même en surface décorative. Plus la surface encadrée est grande, plus l'effet décoratif tient à au jeu graphique de la mouluration. Des cadres de grandes dimensions sont employés au XVII^e siècle.

Il existe en France une ornementation particulière qui consiste à encadrer d'une bordure décorative les compartiments définis par le croisement des membres horizontaux et verticaux⁴. Cette ornementation, apparue au XV^e siècle et employée pour la première fois avec une mouluration classique sur l'aile de François 1^{er} à Blois, est développée par la suite de deux manières, soit en soulignant le panneau par une moulure creuse, - un canal ou une plate-bande, soit en l'entourant d'une bande. Le canal, creusé autour du panneau, fait apparaître une table que nous avons nommée "table en panneau" pour la distinguer des tables isolées sur le mur. Les grandes tables employées par Jean Bullant à Fère-en-Tardenois et les grandes tables aux tracés découpés restent des formes indépendantes sur le mur ; la table en panneau s'inscrit dans le compartiment défini par les membres du décor de manière à en épouser la forme. La première occurrence de la table en panneau se trouve à Chantilly, sur le revers du châtelet d'entrée, et la seconde sur les deux projets de Jacques Androuet du Cerceau pour Verneuil. La table en panneau et l'encadrement ne sont pas très développés au XVI^e siècle, par contre, on les emploie en abondance au XVII^e siècle.

⁴ Cette formule décorative a déjà été bien identifiée par Wolfram Prinz et Roland Keks, dans *Das französische Schloss der Renaissance*, 1985, en particulier pp 233-236.

III. Ordonnances du mur

Dans notre troisième partie, intitulée “Ordonnances du mur”, nous examinons la fonction des ornements du mur dans la structure du décor. Nous avons donc distingué plusieurs types d’ordonnances, avec ou sans ordres. Dans tous les types d’ordonnance les ornements jouent un rôle : soit ils sont un simple enrichissement, soit ils appuient la structure constructive apparente de la façade, ou au contraire prennent le pas sur elle, en l’effaçant presque. Dans certains cas, les ornements créent l’ordonnance, en imposant des jeux de rythme, en soulignant la hiérarchie des étages, en créant une gradation ornementale du centre vers les extrémités, du corps principal aux corps secondaires.

Notre analyse tient compte d’une spécificité toute française : la travée de fenêtres qui a tendance à former une structure ornementale autonome. La travée de fenêtre est en effet souvent une partie ornée, voire la plus ornée de la façade. En particulier, le plein-de-travée est un champ qui s’offre à de nombreuses variations ornementales. Nous avons constaté que l’ornement, qui a certes pour fonction d’enrichir la travée, joue un rôle dans la continuité verticale du motif et ce pendant tout l’âge classique. Au début du XVI^e siècle, les pilastres accostent les travées en se substituant aux colonnettes gothiques, puis dans les années 1540, ce système est abandonné : que les façades comportent une ordonnance de colonnes ou de pilastres ou qu’elles n’en comportent pas, les corps de moulures horizontaux, formant parfois entablement abrégé, ont tendance à diviser la façade en registres horizontaux. Dès les années 1550, la continuité de la travée s’exprime autrement : des ressauts relient les chambranles et s’ornent de tables ou bien, des chaînes bordant ou brochant les chambranles se prolongent sur le plein-de-travée où elles limitent toujours un petit champ qui peut s’ornier ; lorsqu’aucun élément ne relie les fenêtres, l’ornementation du plein-de-travée assure la liaison. La continuité de la travée de fenêtres est toujours une préoccupation des architectes du XVII^e siècle, comme le montre le relevé d’une seule travée de l’hôtel Zamet par Jacques Gentillâtre vers 1600 et les modèles de Pierre Le Muet dans sa *Manière de bien bastir*⁵. Dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, le retour aux ordonnances classiques impliquant, comme au Louvre, de fortes divisions horizontales, ne permet plus la liaison totale des fenêtres ; cependant, le motif de la travée continue ne disparaît pas, Jules Hardouin-Mansart l’emploie encore à Dampierre.

⁵ Pierre Le Muet, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1623 (rééd. fac-similé avec introduction et notes par Cl. Mignot, Aix-en-Provence, Pandora éd., 1981).

Dans le système classique de la façade française sans ordre de colonnes ou de pilastres, la travée de fenêtre reste l'élément structurant de l'ordonnance, même lorsque celle-ci s'adapte au principe de division de l'élévation en niveaux et registres superposés, découlant du système de l'ordre. Il s'agit de deux systèmes antinomiques dont on cherche, en France, la commune mesure.

Le décor du trumeau joue ainsi un grand rôle. En France, le parti décoratif de la façade s'appuie sur le système constructif, dans l'architecture tout en pierre de taille comme dans l'architecture mixte. Dans l'architecture mixte brique et pierre les chaînes harpées produisent par elle-même un effet décoratif, appuyé par la polychromie : le trumeau découpé verticalement par les chaînes forme un motif symétrique, aussi présent dans la façade que la travée de fenêtres à laquelle il forme contrepoint.

Le quadrillage, formule apparue en France dès le milieu du XV^e siècle, employée pendant tout l'âge classique, résulte du croisement des corps de moulures passant au droit des ébrasements des fenêtres. Ce réseau de moulures divise la façade en compartiments analogues, de sorte qu'une correspondance s'établit entre lieu du trumeau et lieu de l'ouverture. Plusieurs solutions sont développées en fonction de la position et du nombre de corps de moulures horizontaux. Chaque compartiment peut être souligné soit par un encadrement, soit par une table en panneau, soit par les deux placés à des niveaux différents : au XVII^e siècle, les tables en panneau et les encadrements permettent de distinguer les corps de bâtiments et les registres par un jeu de reliefs et de contre-reliefs. Lorsqu'un seul corps de moulures sépare les niveaux, les tables en panneau découpent la façade en lanières verticales en créant un effet d'ordonnance comparable à celui de la superposition des pilastres ; ces solutions sont employées pendant tout le XVII^e siècle, on les trouve aussi bien sur les façades secondaires ou sur rue des grands hôtels parisiens qu'à Versailles, aux grandes Écuries.

D'autres moyens sont employés pour recréer un équilibre entre horizontales et verticales. On lie la travée aux corps de moulures qui peuvent être plus ou moins développés en hauteur : doubles corps de moulures passant aux niveaux des allèges, petits entablements et entablements abstraits. Les formules décoratives des trumeaux sont développées sur le modèle des deux projets de Jacques Androuet du Cerceau pour le château de Verneuil : l'alternance régulière des tables et des ouvertures souligne, sur un ou plusieurs niveaux, l'horizontalité des registres séparés par un large corps de moulures ; verticalement, les motifs alternent de niveau en niveau, de manière comparable à la superposition des ordres. Dans le premier tiers du XVII^e siècle on emploie un riche répertoire de tables aux contours très découpés enrichies d'ornements qui répondent à la gradation ornementale de la façade.

Il restait à examiner le décor du mur dans les ordonnances à ordres de colonnes ou de pilastres telles qu'elles apparaissent dans leur forme classique au milieu du XVI^e siècle. L'emploi de l'ordre laisse peu de place au décor du mur, surtout lorsque le pilastre ou la colonne sont situés au milieu du trumeau. Ces ordonnances à entrecolonnements réguliers sont d'ailleurs peu nombreuses en France. Par contre, un motif architectural jouit d'une fortune considérable : le motif triomphal, créé à partir la structure et de l'ornementation de l'arc de triomphe antique. La travée centrale est percée d'ouvertures et, dans les petites travées latérales, aveugles, divisées aux deux tiers en deux registres, les ornements se superposent ; lorsque le mur s'élève sur plusieurs niveaux, deux, trois ou quatre, ils forment une chaîne ornementale verticale qui joue un rôle structurant presque comparable aux ordres. Les compositions triomphales apparues dans les années 1540, sur les avant-corps et les frontispices d'entrées, au Louvre, à Ecoen, à Anet, à un niveau ou à ordres superposés sont le lieu privilégié du répertoire "à l'antique" et d'autres formes inventées d'après ce répertoire : le motif triomphal semble ainsi avoir été le creuset de l'invention ornementale.

De nombreuses compositions alternées dérivent de ce motif⁶. Les formules ornementales s'enrichissent et se diversifient à mesure qu'elles sont employées dans des compositions plus étendues comme les travées colossales : des tables plus grandes occupent les différents registres de l'entrecolonnement et de nouveaux motifs y apparaissent comme les tables saillantes. Au XVII^e siècle, l'ornementation de l'entrecolonnement est parfois remplacée par une seule grande table. Les formules "à l'antique" comme leurs versions abstraites sont développées pendant tout le XVII^e siècle et ont une fortune considérable sur les façades d'églises. Au XVII^e siècle, on répète le motif triomphal sur toute la longueur d'une façade pour créer une ordonnance au rythme alterné, comme Bramante l'avait fait pour la première fois au Belvédère à Rome.

Dans les années 1550 on a l'idée d'employer l'ornementation du petit entrecolonnement seule sur le mur pour créer des alternances sur les façades sans ordre ; Pierre Lescot à Vallery et Jean Bullant à Fère-en-Tardenois proposent des formules rythmiques très élaborées. Le motif alterné sans ordre de colonnes peut être également employé sur les pavillons et les avant-corps ; la formule est développée par Jacques Androuet du Cerceau qui emploie des grandes tables en pendant de part et d'autre d'une travée d'ouvertures. Le motif est employé durant tout l'âge classique pour distinguer les avant-corps ou les pavillons des arrière-corps. Au XVII^e siècle, sont

⁶ Selon la définition de Krista de Jonge, la travée alternée est formée d'une travée centrale percée d'une baie cintrée large et de deux parties latérales différentes. Krista de Jonge, « La travée alternée lombardo vénitienne », dans *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, Études réunies par Jean Guillaume, Paris, 1992, pp. 169-181.

créées des ordonnances alternées colossales formées de grandes tables embrassant plusieurs niveaux.

Nous avons mis au jour un répertoire, qui sans être totalement inaperçu des historiens, n'a pas été réellement étudié et observé. Ces ornements, trop discrets, ou au contraire trop présents lorsqu'ils surchargent la façade, ont été délaissés, soit parce que l'on pensait qu'ils étaient superflus, soit qu'ils n'étaient pas conformes à l'esprit du classicisme qui faisait de la parcimonie une de ses règles fondamentales. C'est ce que pensaient les théoriciens du XVII^e et du XVIII^e siècle ; Delorme déjà écrivait que trop de bas-reliefs et de feuillages gâtent les façades parce qu'ils ne « ramassent qu'ordures, villenies, nids d'oiseaux »⁷. Cependant, les théoriciens classiques ne rejetaient pas l'ornement quand celui-ci pouvait avoir une fonction dans la composition et dans l'ordonnance : pour Jacques-François Blondel, les tables sont des membres qui structurent un motif architectural. Du XVI^e siècle au XVII^e siècle l'ornementation se simplifie, le vocabulaire se réduit à quelques formes qui ont de plus en plus une fonction équivalente à celle de la modénature. L'emploi de cette ornementation sobre permet de répondre aux exigences de convenance comme de sobriété et de retenue qui caractérise le classicisme français.

La table et les encadrements ont, outre leur fonction architectonique, une fonction symbolique. Ils sont aussi des éléments « parlants » lorsqu'ils conservent une part de leur parure à l'antique. Par ailleurs, les motifs abstraits qui encadrent le mur ou qui sont formés de grandes surfaces nues sont des figures du vide comparables aux fenêtres dans la façade : ils sont pour l'œil des espaces ouverts à l'imaginaire comme des tableaux. La fonction symbolique de ces ornements n'a jamais été évoquée dans la théorie classique, néanmoins, lorsque Serlio parle des grandes tables qu'il emploie sur un de ses modèles, il les décrit comme des tableaux vides destinés à recevoir des fresques. Les français reproduisent ces formes dans la belle pierre blanche de France, et laissent le mur nu, qu'ils lissent pour magnifier la fine texture de la pierre. Ils jouent alors consciemment de ces surfaces saillantes ou rentrantes, articulées entre elles ou à la structure du décor par des espaces que Jacques-François Blondel nomme des « repos, des intervalles nécessaires pour séparer les divers membres d'architecture »⁸ qui font partie de la composition comme, en musique, les silences entre les notes et les pauses entre les phrases musicales.

⁷ Philibert Delorme, *Le Premier tome de l'architecture*, livre I, chapitre VIII, fol. 19 v.

⁸ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction...*, Paris, 1771-1777 (rééd. Paris, 2002) t. I, p. 320.

**UNIVERSITE DE LA SORBONNE PARIS IV
ECOLE DOCTORALE VI**

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE PARIS IV

Histoire de l'art

présentée et soutenue publiquement le 13 novembre 2010

par

Julie Stevenson

**Les premières illustrations des manuscrits de *l'Histoire romaine* de
Tite-Live en France entre 1356 et 1440**

Directeur de thèse : Fabienne Joubert

JURY

Mme Chrystèle Blondeau

Mme Fabienne Joubert

M. Jean-Pierre Caillet

M. Philippe Lorentz

Mme Joëlle Ducos

Position de thèse

« A prince de très souveraine excellence Johan roy de France par grace divine, frere Pierre Berceure son petit serviteur prieur, a present de Saint Eloy de Paris, toute humble reverence et subjection. »

Ainsi débute l'un des succès les plus importants de la littérature de la fin du Moyen Âge. Au milieu du XIV^{ème} siècle, Jean II le Bon passe commande au bénédictin Pierre Bersuire d'une traduction en français de l'œuvre latine de Tite-Live : les livres de l'*Ab Urbe Condita* deviennent les *Décades*. Cette traduction se répand rapidement au sein de la société des lettrés de la fin du Moyen Âge qui collectionnent le texte dans des versions enluminées somptueuses. C'est ainsi qu'entre 1356, date de la fin de la réalisation de la traduction, et 1515, date de la production du dernier manuscrit, ce sont presque soixante-dix copies qui sortent des plus grands ateliers de peintres des XIV^{ème} et XV^{ème} siècles. On distingue au sein de cette période un « moment » premier de l'illustration livienne compris entre 1356 et 1440 qui constitue l'objet de cette recherche. Autour de 1440 la France vit des bouleversements majeurs qui l'écartent à jamais de la société des années 1400 avec notamment le traité d'Arras en 1435 et la reprise de Paris en 1436. La guerre de Cent Ans s'achève et libère une société en renouvellement. Cette « césure » constatée entre la période autour de 1400 et la deuxième moitié du XV^{ème} siècle s'avère, dans le cas de la translation du prieur de Saint-Eloi, confirmée par une appréhension neuve du texte. Dès 1445, on adjoint à certaines copies le *De Bello punico* de Leonardo Bruni palliant l'absence de la *Deuxième Décade*.

La première partie de cette recherche est consacrée à l'étude du texte de Tite-Live ainsi qu'à la mise en valeur de son contenu afin d'identifier les caractéristiques profondes à l'origine de l'engouement qu'il a déclenché auprès des hommes du Moyen Âge. L'œuvre livienne révèle ainsi sa construction et la vision profondément cyclique de l'Histoire qu'a son auteur. Ce dernier dévoile ici ses talents d'historien, reprenant les différentes versions de chaque événement et les confrontant. Il montre aussi ses limites puisque l'auteur padouan

ne s'est jamais servi de sources originales mais s'appuie toujours sur les récits de ses prédécesseurs. Enfin, pour servir d'exemple à Auguste, il développe son œuvre autour de la notion fondamentale de *fides romana* s'appuyant sur les exemples à suivre ou à rejeter pour mettre en valeur ce concept complexe.

S'impose ensuite l'examen de la traduction de Pierre Bersuire à travers l'étude de la vie de cet érudit. L'immersion du bénédictin dans le milieu avignonnais reste un moment important de sa vie. Il y travaille ses premiers textes et y connaît ses premiers succès. Il profite de ce milieu très actif pour accéder aux bibliothèques les plus fournies et aux érudits les plus reconnus tel François Pétrarque qui devient son ami. C'est justement le Florentin qui fournira à Bersuire une version latine de l'*Histoire romaine* pour répondre à la commande de Jean le Bon. Justement, le choix de la personne de Bersuire pour cette traduction à ce moment là ne résulte pas du hasard mais correspond bien à la convergence d'événements complémentaires. Au début du XIV^{ème} siècle, un ami de Pétrarque retrouve une partie du texte de Tite-Live qui n'est alors connu que de manière très lacunaire. Ce compatriote, Landolfo Colonna, transmet sa découverte au poète toscan. Entre temps, Bersuire, qui s'est fait un nom avec ses premières œuvres, monte à Paris... C'est alors que Jean II le Bon lui passe commande de la « translacion de latin en françois ». Le travail du bénédictin sur l'*Histoire romaine* est en partie responsable du succès de celle-ci. Il s'agit donc de définir les caractéristiques de l'œuvre nouvelle disponible pour la première fois en français et en intégralité. Et, celle-ci revêt une importance capitale dans l'histoire puisqu'elle concrétise l'ouverture de la culture française à l'humanisme. Symbole de cette transition, elle reste cependant empreinte du poids de la tradition. En effet, si Bersuire propose en tête de son travail un glossaire novateur définissant les termes tels que cohorte ou manipule, courants aujourd'hui, mais inédits à l'époque, il respecte cependant l'usage jusque là en vigueur consistant à commenter le texte traduit.

Enfin, nous envisageons la place du texte dans la société des années 1400 en recensant d'une part sa présence dans les bibliothèques anciennes et, d'autre part, en évaluant son importance dans la littérature du temps. Les grands bibliophiles des années 1400 ont tous possédé un exemplaire de Tite-Live, voire même plusieurs pour certains. Charles V en a eu au moins un dans lequel on a retrouvé sa signature, et Jean de Berry en a possédé plus de trois. Les inventaires de la bibliothèque de Bourgogne en citent également plusieurs. Malheureusement, la provenance de nombreux manuscrits qui nous sont

parvenus reste encore inconnue de même que certains exemplaires cités dans les inventaires ne nous sont pas connus. Ces absences confirment toutefois de l'importance du texte aux alentours des années 1400 puisque le nombre de copies disponibles a alors dépassés le nombre de celles que nous connaissons aujourd'hui soit plus de trente six !

La seconde partie de cette recherche s'attache à l'étude des manuscrits produits au cours du règne de Charles V, particulièrement deux volumes majeurs présentant une illustration exceptionnellement riche, tant du point de vue qualitatif que quantitatif. Il s'agit ici de capter l'essence de ces cycles en répondant pour cela à plusieurs questions. Quelles ont été les sources d'inspiration des peintres ? Existe-t-il une origine commune à ces premières copies ? Quelle partie du texte livien a, d'après ce que dévoile son décor, plus particulièrement intéressé les lecteurs de cette fin de XIVème siècle ? Pour répondre à ces interrogations, il convient d'étudier le premier travail de mise en image du récit livien. Nous revenons donc sur les principaux thèmes tels que la guerre, les activités diplomatiques ou les manifestations religieuses. Nous analysons également le traitement de la figure héroïque avec Enée, Romulus ou Hercule. Dans le cadre de cette recherche sur les mécanismes de transposition du texte à l'image, nous étudions les rubriques de ces deux manuscrits d'une part, et nous confrontons les extraits du développement qui sont illustrés et que la rubrication ne mentionne pas. Ainsi, nous pouvons identifier les parties de la narration auxquelles les concepteurs de ces cycles ont eu recours pour fabriquer leurs compositions. Les résultats de ces observations permettent de revenir sur l'origine des ces deux copies. En effet, ce premier temps de la production révèle une certaine unité entre les manuscrits, unité vraisemblablement héritée de leur parenté commune avec l'exemplaire aujourd'hui perdu de Jean le Bon.

Enfin, la troisième partie traite des manuscrits liviens sous les règnes de Charles VI et Charles VII. Il est intéressant de noter que la production de ceux-ci reflète l'évolution plus générale de l'enluminure. Le nombre des copies augmente. Cette croissance se caractérise par l'apparition d'exemplaires d'une qualité variable mais surtout par une rationalisation des principes de production. Ainsi, on observe d'une part la régularisation de l'insertion des miniatures au sein du développement : chaque décade est introduite par une grande peinture le plus souvent à moitié de page tandis que chaque livre s'ouvre par une petite

vignette à largeur de colonne. Il n'y a donc plus d'enluminures placées de manière aléatoires ou selon les envies du concepteur. D'autre part, on assiste à l'apparition de modèles de cycles (trois au total parmi les manuscrits qui nous sont parvenus) repris par différents ateliers de peinture témoignant des échanges entre les artistes. En outre, ces nouveaux décors confirment un renouvellement de l'iconographie par rapport à la première phase. Chaque modèle de cycle présente au moins un thème nouveau qui lui est propre et qui nous a permis de fournir à chacun de ces types iconographiques un nom de convention. De nouveaux héros sont mis en valeur, des figures plus conquérantes, comme Hannibal, ou plus déterminées comme la jeune Chiomara. Enfin, certains cycles conservent une identité propre et forte qui les démarque de la production plus massive. Cette seconde phase de production est également analysée sous l'angle du rapport texte et image avec notamment le rôle de la rubrique. Ici, les divergences entre les manuscrits s'accroissent et, surtout, démontrent que l'illustration des manuscrits reste indépendante des variations textuelles.

L'illustration des *Décades* atteste ainsi de l'intérêt constant qui est porté au récit de Tite-Live pendant plus de quatre-vingt ans. Cette étude des enluminures des premiers volumes de *l'Histoire romaine* révèle l'existence entre 1356 et 1440 de deux phases successives où le décor semble avoir fonctionné par modèles. Le premier de ceux-ci, probablement issu de l'exemplaire perdu de Jean le Bon, disparaît autour de 1380 au profit de trois autres qui renouvellent l'iconographie de l'histoire romaine. Les rubriques révèlent dès les premiers manuscrits de différences au sein de la tradition textuelle. L'illustration dévoile en outre le rôle très amoindri de la rubrication. Les concepteurs de cycle, artiste ou commanditaire la question reste en suspens, ont visiblement lu et assimilé l'œuvre livienne sans se contenter d'illustrer un titre de chapitre. Les détails des compositions témoignent sans doute possible de cette utilisation du récit en profondeur mais également des outils fournis par Bersuire comme le glossaire puisque certaines notions qu'il définit se retrouvent mises en image. Les premières illustrations des manuscrits de *l'Histoire romaine* dévoilent donc une certaine curiosité et beaucoup d'intelligence dans la création artistique. Et cet élan créatif n'est pas démenti par les quelques manuscrits dont l'iconographie originale et recherchée préfigure la production de la deuxième moitié du XV^{ème} siècle.