



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI

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

Discipline/ Spécialité : Histoire de l' Art/ Art Contemporain

Présentée et soutenue par :

Belén GARCÍA JIMÉNEZ

le : **22 janvier 2011**

L'œuvre de Florence Henri et les échanges culturels franco-allemands au cours du XX^e siècle.

Sous la direction de :

[Monsieur Serge LEMOINE] [Professeur, Paris IV-Sorbonne]

JURY :

[Monsieur Serge LEMOINE] [Professeur, Paris IV-Sorbonne]

[Madame Françoise LEVAILLANT] [Professeur, CNRS]

[Monsieur Michel POIVERT] [Professeur, Université Paris I]

Il existe à ce jour une méconnaissance tant sur la biographie de Florence Henri que sur son œuvre. L'« autoportrait au miroir » de 1928 est la seule œuvre reproduite dans les publications sur la photographie. Or le travail de Florence Henri est beaucoup plus complexe à appréhender.

Au début de notre travail, nous avons constaté qu'une grande partie des archives était inaccessible. Nous avons voulu rendre compte de l'œuvre picturale moins connue que la photographie, ce qui nous a amené à exploiter d'autres sources. Un autre défi a été de définir des échanges culturels franco-allemands autour de Florence Henri. De plus, nous avons pris soin de faire apparaître les différentes origines de Florence Henri ce qui a conduit nos recherches dans plusieurs pays.

Nous avons choisi pour la première partie de la thèse d'explorer la biographie de Florence Henri et de mettre à jour les découvertes réalisées à partir des documents inédits que nous avons trouvés.

Née en 1893 à New York, de père français et mère allemande, Florence Henri passe sa jeunesse à voyager en Europe. La plupart de ses années de formation musicale s'effectuent à Berlin avec Ferruccio Busoni et elle arrive à donner quelques concerts de piano. La première guerre mondiale la pousse à abandonner la musique pour la peinture. Elle fut la compagne de l'écrivain et critique d'art Carl Einstein, l'un des principaux promoteurs de la culture française à Berlin. Grâce à lui, elle suit l'actualité des artistes français. Elle sera, de plus, la spectatrice privilégiée de la création de l'ouvrage d'Einstein *l'Art du XX^e siècle*. Sa formation plastique en Allemagne l'amène à travailler avec Alexander Archipenko, Johannes Walter-Kurau et Hans Hofmann. Son cercle artistique se compose déjà de grandes figures des arts plastiques de l'avant-garde de majorité germanophone.

Quand elle arrive à Paris en 1924, Florence Henri s'inscrit à l'académie d'André Lhote et à l'académie Moderne de Fernand Léger où elle s'initie au purisme. Pendant l'été 1927, elle fait un séjour au Bauhaus qui bouleverse toute sa carrière. Elle s'orientera désormais vers la photographie. Les professeurs et les élèves (dont une grande partie de femmes) jouissent d'une camaraderie et d'un lieu de travail incomparable, Dessau. Les bâtiments de l'école qui viennent d'être créés mettent à profit les enseignements et les ateliers de métal, théâtre, textile ont des programmes novateurs. C'est au Bauhaus que

Florence Henri rentre en contact direct avec des photographes comme Lucia Moholy. Lorsqu'elle rentre à Paris enrichie de nouvelles connaissances du Bauhaus, elle développe un travail photographique nouveau. L'étude de son œuvre est exposée dans la deuxième partie de notre thèse.

Florence Henri est sélectionnée pour les expositions *FiFo* et *Fotografie der Gegenwart* qui ont lieu en 1929 en Allemagne. Ces deux expositions majeures font découvrir la photographie à un public plus large. La photographie de Florence Henri connaît immédiatement un succès international. Ses autoportraits et l'usage de miroirs dans ses photographies sont des références de la Nouvelle Vision. Le miroir, le reflet, les ombres et la multiplication de vues d'un même objet ou personne démontrent la complexité de sa démarche artistique. Florence Henri s'en sert de plusieurs genres dans ses images. Photographies de voyages, photomontages, portraits, photographies publicitaires, natures mortes... Toutes font partie d'un ensemble avec une esthétique commune. Sa photographie se révèle être sa production la plus originale.

Le succès de Florence Henri en photographie peut s'expliquer par différents phénomènes. D'une part l'intérêt croissant de la presse pour ce nouvel art. D'autre part le regroupement important de photographes étrangers à Paris. Cette ébullition dans la création photographique fait de Paris la « capitale photographique ».

Un nouveau changement de cap s'effectue au début de la seconde guerre mondiale avec un retour à la peinture. Florence Henri est complètement bouleversée par la guerre et les quelques photographies qu'elle réalise après ne sont pas significatives de son œuvre. C'est l'aquarelle surtout qu'elle pratique, une peinture facile à transporter lors de ses nombreux voyages autour de la Méditerranée.

Nous nous sommes attachées à recréer le cercle artistique de Florence Henri tant à Berlin qu'à Paris. Une grande quantité d'artistes et intellectuels apparaissent autour de Florence Henri. Des peintres comme Arturo Ciacelli, le couple Delaunay, Marcelle Cahn, Margaret Schall ou Piet Mondrian étaient dans son entourage le plus proche. Dans notre thèse nous mettons en relation pour la première fois grâce à des documents qui témoignent de leur amitié avec Florence Henri, des noms comme Emil Szyttia, Rogi André, André Breton, Helen Hessel. Quelques grands artistes du XX^e siècle comme

Wassily Kandinsky, Fernand Léger, László Moholy-Nagy et ainsi que des intellectuels tels que Ernst Jünger font également partie de son réseau créé entre Paris et Berlin.

Les échanges culturels franco-allemands se poursuivent tout au long de la vie de Florence Henri. Ce sujet occupe la troisième partie de notre thèse. Pour les étudier nous sommes questionnées sur l'identité culturelle de Florence Henri qui est complexe et digne d'intérêt. Sa carrière comme l'Europe ont été marquées par les deux guerres mondiales. Dès les premières années berlinoises durant sa liaison avec Carl Einstein jusqu'après la deuxième guerre mondiale. Florence Henri habite entre 1924 et 1962 à Paris et depuis le début elle côtoie des artistes internationaux. Pendant et après la guerre, elle fréquente des artistes germanophones. Elle diffuse ses photographies dans des publications allemandes et elle voyage souvent entre l'Allemagne et la France. Elle privilégie l'allemand, comme sa langue maternelle et elle ne l'abandonne jamais, malgré les difficultés que cela pourrait lui procurer pendant la guerre.

Les relations à Paris entre artistes français et allemands se maintiennent en dépit des conflits politiques et les échanges épistolaires témoignent de la solidarité au sein de cette communauté d'artistes. Florence Henri fait partie intégrante d'un réseau d'artistes exilés qui se réfugient à Paris. Elle est également le témoin direct de la manière dont les allemands sont traités : plusieurs de ses amis finissent dans des camps d'internement. Jusqu'à ce jour elle a été qualifiée d'artiste française, suisse ou américaine sans qu'aucune étude ne traite ce sujet. Notre étude démontre l'importance de la sensibilité allemande dans son œuvre malgré les quarante ans passés à Paris.

Florence Henri compte parmi les professeurs d'Ilse Bing, Gisèle Freund et Lisette Model. Sans pouvoir s'étendre sur ces formations, il apparaît que la culmination des échanges franco-allemands se concrétise ici : l'œuvre de Florence Henri attire vers Paris d'autres artistes germanophones qui veulent se former auprès d'elle. Sa photographie d'influence allemande trouve sa continuité dans l'œuvre de ses élèves. Ainsi Ilse Bing et Lisette Model se démarquent, plus tard, aux États-Unis, par une filiation de la photographie européenne.

La recherche de la documentation originale a été au cœur de notre travail pour éviter des mauvaises interprétations ou malentendus. L'absence de récit autobiographique, journal ou enregistrement sonore au audiovisuel n'a pas facilité notre travail. Nous avons

également essayé de réfuter toute théorie construite jusqu'à aujourd'hui qui aurait pu nous induire en erreur. Le manque de réponses ou documents sur certaines théories nous a obligé à rester prudentes sur certains points. Nous avons recueilli jusqu'à 38 lettres inédites écrites par Florence Henri. Dans cette deuxième annexe nous avons inclus aussi les documents de ses amis. Certaines lettres parlent de la vie de Florence Henri pendant la deuxième guerre mondiale. D'autres correspondances, tels que le récit détaillé de Pierre Minet nous renseignent sur le réseau artistique à Paris.

Dans la troisième annexe nous avons choisi quelques photographies d'archives qui complètent aux documents écrits et qui nous permettent de situer Florence Henri à côté de certains artistes ou personnalités du monde artistique allemand et français. Les photographies trouvées dans les archives de Franciska Clausen, les portraits de Pierre Hoenigsberg, de Pierre Minet ou encore la photographie prise par Rogi André sont inédites également. Plusieurs reproductions de la même photographie ont été publiées avec des légendes différentes. Nous avons choisi de les mettre telles quelles n'ayant pas pu vérifier ces archives.

Dans la quatrième et dernière annexe nous avons réalisé un catalogue de son œuvre peinte et photographique. Les œuvres proviennent de collections publiques et privées. Nous avons essayé de classer les différents tirages d'une même œuvre photographique. Nous avons réussi à réunir un total de 600 œuvres. La difficulté de ce catalogue réside dans l'impossibilité d'accéder à la plupart des originaux.

A l'issue de notre travail, il apparaît combien la trajectoire de Florence Henri fut exceptionnelle. Parce que nous nous sommes attachées à analyser l'ensemble de sa production artistique, notre recherche offre une nouvelle lecture de l'œuvre de Florence Henri. Au regard de l'ensemble de notre travail et des documents regroupés il est possible d'envisager des nouvelles perspectives de recherche sur le destin des artistes et intellectuels dans la période de l'entre-deux-guerres et sur les échanges culturels.

UNIVERSITÉ PARIS IV -SORBONNE ÉCOLE DOCTORALE VI

Histoire de l'art et archéologie

Thèse de Doctorat d'Histoire de l'Architecture Contemporaine

Julie ROLAND

**LES IDENTITES DU MOUVEMENT MODERNE EN ESPAGNE,
DANS LE GATEPAC (1930-1937)**

Directeur de thèse : Bruno FOUCART

JURY

M. Bruno FOUCART
M. Juan José LAHUERTA
M. Claude MASSU
M. Jean-Baptiste MINNAERT
M. Simon TEXIER

Les identités du mouvement moderne en Espagne dans le GATEPAC (1930-1937)

Directeur de thèse : Bruno Foucart

Le GATEPAC – *Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* (Groupe d'Architectes et Techniciens Espagnols pour le Progrès de l'Architecture Contemporaine) - naît en octobre 1930 au Grand Hôtel de Saragosse. Le groupe, est composé d'une vingtaine d'architectes qui souhaitent participer aux CIAM et CIRPAC¹. Ils adoptent comme idées de base, celles des CIAM et de la déclaration de la Sarraz de 1928, constitutive des Congrès.

Ce groupe d'architectes espagnols, qui appartient à la seconde génération du mouvement moderne, naît à la croisée de deux moments importants dans l'histoire de l'architecture et dans l'histoire politique de l'Espagne : la naissance des CIAM et des CIRPAC de 1928, et l'avènement de la Seconde République espagnole, après sept années de dictature, le 14 avril 1931. Le GATEPAC, créé afin de participer aux développements des CIAM, s'éteint dans la Guerre Civile espagnole, qui oppose les républicains aux nationalistes, et qui s'achève en 1939 par l'établissement de la dictature de Franco. Ce ne sont alors que neuf années d'architecture moderne, neuf ans liés aux changements politiques d'un pays et à l'évolution des problématiques internationales dans le champ de l'architecture moderne.

Le GATEPAC se divise en trois sous-groupes : l'un à Madrid appelé groupe centre, un deuxième au Pays Basque dénommé groupe nord, et un troisième en Catalogne dit groupe est ou GATCPAC (*Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalán para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea* - Groupe d'Architectes et Techniciens Catalans pour le Progrès de l'Architecture Contemporaine). Le GATEPAC agit à travers les congrès, expositions et concours organisés en Espagne ou à l'étranger. Les situations madrilène, catalane et basque offrent des contextes politiques, sociaux et culturels différents, tout en étant les trois régions les plus industrialisées et riches d'Espagne. Les trois sous-groupes du GATEPAC structurent alors des identités distinctes intrinsèquement liées aux conditions économiques et politiques de leurs régions d'exercice pour affirmer la validité de la doctrine moderne.

Loin de travailler sur un seul des trois sous-groupes, il s'agit de s'interroger sur la singularité des identités du groupe : identité internationale pour la participation aux CIAM,

¹ CIAM : Congrès Internationaux pour l'Architecture Contemporaine, CIRPAC : Congrès Internationaux pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine. Ces Congrès furent créés en 1928 au château de La Sarraz et comportaient parmi ces membres les plus importants des personnalités comme Le Corbusier, Cornelius van Eesteren, Ernst May, Walter Gropius, Alvar Aalto, etc.

identité nationale pour la divulgation de l'architecture moderne dans la péninsule ibérique et identité régionale exprimée dans des zones géographiques privilégiées. Cela nous invite à nous interroger sur la manière dont le GATEPAC, compris comme la seconde génération du mouvement moderne, s'inspire de l'architecture européenne pour ensuite s'en affranchir et participer pleinement aux réflexions internationales, mais aussi sur la façon dont les sous-groupes régionaux gèrent leurs identités pour dépasser le cadre régional rendant leurs développements internationaux. La renaissance de la République devient ainsi le moment idéal pour mettre en avant des pratiques architecturales nouvelles. L'architecte devient l'un des techniciens de la révolution, que se soit en s'impliquant dans la création des 27 000 écoles manquantes ou alors la création de logements décents en faveur des couches sociales les plus défavorisées. Il existe, de la part des membres du GATEPAC, une véritable volonté de transcender les modèles en proposant des plans de construction répondant aux différentes politiques gouvernementales visant notamment à l'amélioration des conditions de vie de la classe ouvrière. De même, la question de l'architecture moderne comme style international est contraint alors aux réalités matérielles, structurelles régionales. Si tant est que le GATEPAC appartient au mouvement moderne, il est aussi le vecteur d'un nouveau régionalisme et d'une réappropriation d'une tradition vernaculaire qui permet de dépasser le cadre internationaliste défini par l'historiographie.

En effet, parallèlement à ce questionnement sur les identités du GATEPAC, notre travail s'appuie sur une historiographie du mouvement moderne où le groupe espagnol est absent. Il ne s'agit pas de remettre en question l'historiographie mais de comprendre l'apport du GATEPAC dans les débats modernes. Dans nos premières recherches, nous avons relevé l'absence d'une histoire du GATEPAC, à la fois dans l'historiographie espagnole, mais aussi dans l'historiographie du mouvement moderne ; deux contextes historiographiques liés l'un à l'autre par une absence de croisement. Les architectes espagnols sont absents des différentes historiographies du mouvement moderne, que cela soit d'*Espace, Temps, Architecture* de Giedion², de *L'Histoire de l'Architecture Moderne* de Leonardo Benevolo³ ou encore de *L'Architecture Moderne, une Histoire Critique*, de Kenneth Frampton⁴ et d'autres ouvrages encore⁵. Cette absence est symptomatique tant du contexte espagnol que des apports croisés des histoires du mouvement moderne.

² Sigfried GIEDION, *Espace, temps, architecture*, Paris, Denoël, 2004. 1^{ère} édition anglaise, 1941.

³ Leonardo BENEVOLO, *Histoire de l'architecture moderne, 4 volumes*, Paris, Dunod, 1998. 1^{ère} édition italienne, 1960.

⁴ Kenneth FRAMPTON, *Histoire critique de l'architecture moderne*, Paris, Philippe Sers, 1985. 1^{ère} édition anglaise, 1980.

⁵ Concernant l'historiographie du mouvement moderne et l'analyse du discours voir Panayotis TOURNIKIOTIS, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Madrid, Maira/Celeste, 2001. 1^{ère} édition anglaise : 1999.

Si l'Espagne est absente des histoires de l'architecture moderne, c'est en partie à cause de l'autarcie et de la censure franquiste dans un premier temps, puis de l'historiographie espagnole dans un deuxième temps. Le franquisme a imposé le silence sur les années républicaines. Les premiers articles de Oriol Bohigas, à la fin des années 50, ont ainsi été censurés : « *Non, l'architecture moderne est séparatiste rouge*⁶ ». Durant les années 40-50 qui sont marquées par les premières historiographies de l'architecture moderne, l'Espagne ne peut étudier son architecture moderne, à la fois à cause du contexte républicain qui a été le sien et aussi par le silence ou l'absence des principaux protagonistes du mouvement moderne. L'architecture moderne est considérée comme une architecture liée aux différents gouvernements de la Seconde République. Les publications concernant le GATEPAC, et surtout le groupe catalan, commencent, dans les années 60. Contrairement aux historiographies de Giedion, Kaufmann⁷, et Pevsner⁸ qui proposent une histoire des origines de l'architecture moderne, Bohigas cherche une justification, une légitimation à son architecture à travers l'héritage du mouvement moderne⁹. Il s'agit avant tout d'affirmer une filiation entre les architectes du GATCPAC et les jeunes architectes-historiens de l'architecture, Oriol Bohigas en tête¹⁰. La revendication, avant tout catalane, d'un héritage du mouvement moderne marque une opposition à l'architecture imposée par Madrid et au régime franquiste. Alors que les historiens de l'art cherchent dans le passé les origines du mouvement moderne, les architectes catalans, cherchent une revendication catalane de leur travail, la justification de leurs œuvres¹¹.

Dans les années 70, ce sont deux numéros de *Cuadernos de Arquitectura*, revue du collège des architectes de Catalogne, qui proposent une première interprétation du GATCPAC, en prenant appui sur les archives du groupe catalan qui viennent d'être déposées aux archives historiques du COAC. La revue offrent une analyse partielle du GATCPAC en replaçant son œuvre dans le contexte urbanistique barcelonais des années 30. Ces premières études affirment alors ce qu'est

⁶ Oriol BOHIGAS, 2004, *Modernité en architecture dans l'Espagne républicaine*, Marseille, Parenthèses, p.16.

⁷ Emil KAUFFMANN, *Von Ledoux bis Le Corbusier : Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Vienne, Rolf Passer, Vienne, 1933.

⁸ Nikolaus PEVSNER, *The sources of modern architecture and design*, Londres, Thames & Hudson, 1968.

⁹ O. BOHIGAS, « Homenaje al G.A.T.E.P.A.C. », *Cuadernos de Arquitectura*, n.40, 1960, pp.43-45.

¹⁰ Pour les articles et ouvrages de Bohigas sur le GATEPAC voir: O. BOHIGAS, « El G.A.T.E.P.A.C. », *Serra D'or*, n.10, octobre 1960, pp.15-20; O. BOHIGAS, *Barcelona entre el plàn Cerdà i el barraquisme*, Barcelone, Edicions 62, 1963; Oriol BOHIGAS, Carlos FLORES, « Panorama histórico de la arquitectura moderna española », *Zodiaco*, n.15, décembre 1965, pp.4-33 ; Gilles DORFLES, *La arquitectura moderna. [Revisión y Apéndice dedicado a la arquitectura moderna en España, por Oriol Bohigas y Josep Maria Martorell]*, Barcelone, Ariel, 1957. L'appendice de l'ouvrage, rédigé par deux des membres fondateurs du grup R, définit clairement la filiation entre ce jeune groupe d'architectes et le GATCPAC, notamment dans la considération d'une architecture héritière du rationalisme et aussi son opposition à l'architecture classique imposé par le régime franquiste.

¹¹ L'influence de l'architecture italienne d'après-guerre, notamment de Bruno Zevi, est relativement importante chez les architectes catalans dans les années 50-60, et notamment dans la construction de leurs réflexions en matière leur d'architecture et d'urbanisme mais aussi dans leur rapport à l'histoire de l'architecture. Victoriano SAINZ GUTIÉRREZ, *El proyecto urbano en España : génesis y desarrollo de un urbanismo de los arquitectos*, Séville, Universidad de Sevilla, 2006, pp.78-86.

l'historiographie espagnole, c'est-à-dire une historiographie avant tout régionale, voire régionaliste, et où le GATEPAC n'est défini qu'à partir de la structuration et du rôle du GATCPAC, en raison du rôle des historiens-architectes catalans dans les années 60-70, mais aussi de l'existence d'archives uniquement sur le groupe catalan qui ne peuvent contraster l'activité du GATEPAC dans sa totalité.

Les années 80, tout comme dans l'historiographie internationale, marquent un ralentissement dans la recherche sur l'architecture moderne notamment en Catalogne. Les historiens madrilènes, quant à eux, commencent alors tout juste à écrire leur histoire de l'architecture des années 20-30, et y incluent la redécouverte d'un des membres du GATEPAC, Fernando García Mercadal. De plus, cette période est marquée par une opposition sourde entre Madrid et Barcelone, legs de la transition démocratique et de l'autonomie catalane retrouvée.

Les années 2000 ont, quant à elles, marqué le retour dans l'historiographie catalane du GATCPAC, à partir de la figure tutélaire de Josep Lluís Sert¹². Les récents ouvrages concernant le GATCPAC ont réaffirmé l'organisation catalane comme normative et dominante sur les deux autres sous-groupes. Que cela soit l'exposition sur le GATCPAC ou celle consacrée à la revue *A.C.*, éditée à Barcelone, la dialectique reste celle d'un engagement majeur des Catalans envers l'architecture moderne au détriment d'un questionnement sur la participation madrilène ou basque à la définition du mouvement moderne¹³. Il n'existe pas de balance de l'activité globale du GATEPAC, mais bien des histoires régionales. Chaque région du GATEPAC étudie les constructions de son sous-groupe mais sans engendrer une histoire croisée des différents membres et de leurs relations¹⁴, et l'histoire du GATEPAC reste alors avant tout celle du GATCPAC, noyau organisateur de l'activité moderne et du groupe, mais dont l'activité ou le rôle doit être évalué dans son rapport aux autres groupes. En effet, l'absence d'archives concernant les groupes basques et madrilènes entrave toutes histoires de ces deux sous-groupes,

¹² Josep Maria ROVIRA, *Sert*, Milan, Electa, 2000.

¹³ Albert FUSTER, Julio GARNICA (Dirs.), « G.A.T.E.P.A.C (numéro monographique édité en parallèle au Vème congrès du DOCOMOMO ibérique sur le GATCPAC et son temps, Barcelone, 25-28 octobre 2005) », *DC*, n.13-14, 2005; Josep Maria ROVIRA (dir.), *Sert, 1928-1979 medio siglo de arquitectura*, Barcelone, Fundació Joan Miró, 2005; DOCOMOMO Ibérico, *El GATCPAC y su tiempo: política, cultura y arquitectura en los años treinta*, Barcelone, Actas del V congreso (Barcelona: 26-29 novembre 2005) Fundación Docomomo Iberico, 2006; Antonio PIZZA, Josep Maria ROVIRA (Dirs.), *GATCPAC: Una nova arquitectura per a nova ciutat/A new architecture for a new city*, Barcelone, COAC publicacions, 2006; Collectif, *AC la revista del GATEPAC : 1931-1937*, Madrid, Museo Reina Sofia, 2008. La revue *A.C.* du GATEPAC a bénéficié de deux réédition, l'une en version digitalisée, l'autre en version papier: *A.C.- Documentos de Actividad Contemporánea 1931-1937 - Publicación del G.A.T.E.P.A.C.*, support DVD, Saragosse, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006; *A.C. - Documentos de Actividad Contemporánea*, Madrid, Fundación Caja de Arquitectos, 2005 (réédition de la revue *A.C. - Documentos de Actividad Contemporánea*, publié entre 1931-1937).

¹⁴ Carlos SAMBRICIO, « Siglo XX », dans Rogello BUENDÍAN (dir.), *Historia del arte hispanico*, 6^e volume, Madrid, Comunidad de Madrid, 1980, pp.37-44 et Angel URRUTIA I NÚÑEZ, « Arquitectura moderna: el GATEPAC », *Cuadernos de Arte Español*, n.19, 1992, pp.1-25. Il s'agit des deux seuls textes qui proposent des lectures conjointes mais succinctes du GATEPAC.

Cependant l'examen des activités madrilenes et basques peut être construit à travers une relecture des archives du GATCPAC et de la correspondance entre les membres.

Nous avons alors cherché à reconstruire une histoire du mouvement moderne en Espagne à partir de leur point de départ, c'est-à-dire les CIAM, de comprendre la participation du GATEPAC dans les congrès internationaux, à partir d'une historiographie internationale qui a principalement mis en avant les hérauts du mouvement moderne, mais sans s'attacher, ou très peu, à la seconde génération et aux groupes nationaux émergeant dans le sillon ouvert par la création des CIAM¹⁵. La seconde génération du mouvement moderne apporte une démarche réflexive par rapport au CIAM, elle est réceptrice des recherches, des questionnements, des problématiques, mais elle apporte une distance critique vis-à-vis de celui-ci dans la formulation d'un problème contingent aux situations socio-économiques de leur pays et aussi héritière de la culture architecturale qui les entoure. Notre étude sur le GATEPAC tente de comprendre cette deuxième génération qui tout en se proposant de participer aux CIAM, parvient à une définition du mouvement moderne qui répercute les problématiques locales et aussi les compromis politiques des architectes. La seconde génération du mouvement moderne reste largement ignorée par l'historiographie. Alors que le mouvement moderne est présenté comme homogène à travers les différentes historiographies, il convient d'en revoir les possibles hétérogénéités notamment à partir de l'architecture espagnole du GATEPAC. Si le GATEPAC développe une structure à partir des CIAM, donc d'une doctrine commune, elle est aussi un compromis, parfois difficilement obtenu, dans des contextes, des situations nationales divergentes. S'il ne paraît nécessaire de réviser les aboutissements des CIAM, il convient de revoir une histoire exploitant la participation et les discussions pour l'élaboration des congrès autour de la seconde génération.

Il ne s'agit alors pas de proposer une étude comparée ou de transferts mais d'essayer de concevoir une modernité diffuse, et non définit uniquement et simplement dans une problématique des CIAM, même si elle constitue le point de départ. Or c'est en considérant la diversité des postures envers la définition du mouvement moderne, relatifs à l'appropriation culturelle, mais aussi au contexte de réception que l'histoire du GATEPAC peut être perçue. Nos recherches sont parties des prémices internationales du mouvement, des CIAM, pour en comprendre les implications dans le GATEPAC mais aussi dans les sous-groupes qui le constitue. Dans le cadre d'une thèse française, il s'agissait de palier à la connaissance de l'architecture espagnole, en s'appuyant sur des référents historiographiques et notamment les

¹⁵ On pense notamment aux groupes anglais, tchèque, grec, ou yougoslave, dont on ne connaît peu l'histoire et leur participation dans les Congrès. Pour le groupe anglais, c'est souvent à partir de l'exil de Gropius que cette histoire se définit. Hormis dans la 3^e édition de l'ouvrage de William J.R Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, Oxford, Phaidon, 1996 (1^{ère} édition 1982). L'ouvrage a été traduit et édité en français en 2006. Les chapitres introduits de la 3^e édition de l'ouvrage visent notamment à dépasser l'interprétation du mouvement moderne autour de l'internationalisme pour en reprendre les débats régionalistes et nationalistes émergeant.

histoires du mouvement moderne. Cependant, nous avons aussi cherché à sortir du carcan d'histoire comparée de l'historiographie espagnole, où le GATEPAC n'est perçu qu'à partir de la domination du modèle catalan sur les autres sous-groupes, et de dépasser les questionnements qualitatifs voire quantitatifs pour faire émerger des histoires du mouvement moderne. Il ne faut pas uniquement bâtir une histoire des projets, mais aussi écrire aussi une histoire des relations entre les architectes, pour comprendre les conflits pouvant résulter des postures individuelles ou collectives, mais aussi saisir les questions attenantes à la réception du mouvement moderne dans l'espace public.

Ce travail vise aussi à se détacher de l'historiographie espagnole trop axée sur un dialogue régionaliste où chacun conçoit son sous-groupe comme le plus actif et le plus engagé, au détriment de l'idéal commun prôné par les architectes du groupe des années 30. Celle-ci a aussi souvent tendance à nier la dimension internationale du GATEPAC, car elle est bien souvent trop imprégnée de la sourde opposition entre Madrid et Barcelone. Ce rapport de force est d'autant plus présent que l'identité nationale reste pour les historiens de l'architecture espagnole, une illusion. Il convient, désormais, de se libérer de ces perspectives régionalistes. Il faut aussi s'attacher à ne pas définir le GATEPAC uniquement dans le contexte architectural, mais aussi le situer dans le contexte social et culturel de la Seconde République.

UNIVERSITÉ DE PARIS IV- SORBONNE
École doctorale VI : Histoire de l'Art et Archéologie

THÈSE
Pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ de PARIS IV

Présentée et soutenue publiquement le 14 mai 2011
par **Agnès GRUYER BOTTÉ**

LES HÔTELS PARTICULIERS DIJONNAIS DE 1610 à 1715

Position de thèse



Directeur de thèse : M. Claude MIGNOT

Jury

M. Yves Beauvalot, conservateur général honoraire du Patrimoine
M. Alexandre Gady, professeur à l'université de Nantes
M. Pascal Julien, professeur à l'université de Toulouse-Le-Mirail
M^{me} Christine Lamarre, professeur émérite à l'université de Bourgogne
M. Claude Mignot, professeur à l'université de Paris IV-Sorbonne

Le centre historique de Dijon constitue un exemple étonnant de permanence depuis la fondation du *castrum* gallo-romain. Sur ce site se sont implantés les sièges des principales autorités de la province : l'ancien Logis des ducs devenu la résidence officielle des gouverneurs et le siège de l'assemblée des Etats sous la monarchie d'Ancien Régime, le parlement, la chambre des comptes et plus tard le bureau des finances. Cette concentration des pouvoirs politiques et administratifs a suscité une vocation résidentielle au cœur historique de Dijon.

La ville possède en effet un patrimoine architectural qui vaut par la variété et la densité des édifices qui la composent. Le nombre et la date des demeures de qualité qui subsistent la désignent comme un ancien foyer de construction particulièrement actif. Sur les 2500 maisons du centre historique de la ville que Roger Gauchat, en 1965, a tenté de dater d'après les autorisations de voirie des archives municipales - complètes seulement à la fin du XVII^e siècle - 60 % des maisons auraient été élevées entre 1640 et 1800. Plus précisément, le Service du secteur sauvegardé a dressé en 2002 une liste des *Maisons remarquables et des hôtels particuliers du Moyen-Age à la Révolution*. La chronologie a été établie selon les dates de construction connues ou selon des critères stylistiques ; la datation peut donc présenter parfois un caractère aléatoire, mais les chiffres sont éloquentes : sur les cent vingt édifices recensés, cinquante quatre datent du XVII^e siècle et trente sept du XVIII^e siècle : Dijon connaît donc un essor ample et durable de l'architecture privée au XVII^e siècle et ceci malgré les troubles politiques que la province traverse. Ce siècle y apparaît comme la période la plus faste pour la construction privée.

A quelques exceptions près, les commanditaires d'hôtels particuliers, ont évité les terrains non bâtis de la périphérie et préféré la proximité du noyau politique et administratif de la ville, nonobstant le voisinage de constructions vernaculaires. Ces hôtels ont affecté le paysage urbain de façon sensible et même si certains ont disparu, la plupart ont été préservés. En général, ils sont aujourd'hui lotis en appartements et les aménagements intérieurs ont pu être très modifiés, rendant souvent difficile la restitution des distributions. Toutefois, l'état extérieur des bâtiments est généralement mieux conservé et les mutations parcellaires ont concerné plutôt les jardins ou les dépendances.

Comme d'autres villes parlementaires telles Aix-en-Provence, Bordeaux, Montpellier ou Toulouse, Dijon offre donc un champ d'étude important à l'historien de l'architecture. A ce jour cependant, l'analyse de ces demeures reste plus historique qu'architecturale et l'on peut regretter dans ce domaine l'absence de travaux conduits par l'université de Bourgogne ou par l'Inventaire.

En 1928, est édité le livre d'Eugène Fyot, *Dijon, son passé par ses rues*. L'intérêt de l'ouvrage réside surtout dans l'identification des principales demeures et la mutation des propriétés que

L'auteur a tenté d'établir à partir d'un long travail de recherches archivistiques dont il ne précise malheureusement pas les sources. Son ouvrage a fixé le nom des hôtels souvent baptisés d'une manière arbitraire au XIX^e siècle. Ce livre réédité en 1995 fait encore autorité, ce qui traduit bien l'importance du travail accompli, mais aussi l'absence de nouvelles études.

Dans la seconde moitié du dernier siècle, un travail plus scientifique est mené par des érudits comme Fernand Gaillard, Roger Gauchat, Henri Giroux ou Pierre Gras qui renouvellent l'histoire de certains hôtels. En 1988, Dominique Fernandès, dans son mémoire de maîtrise *Dijon : les influences parisiennes dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, s'intéresse enfin à l'analyse stylistique de certaines demeures. Cependant manquait une étude approfondie sur l'ensemble des hôtels du XVII^e siècle ainsi qu'Henri-Stéphane Gulczynski l'avait réalisé pour le siècle précédent, dans sa thèse *L'architecture à Dijon de 1540 à 1620*, éditée en 1999.

Aussi, il sembla intéressant de poursuivre le travail accompli en réalisant une première synthèse sur les hôtels patriciens du XVII^e siècle. Un champ chronologique assez large a été choisi, englobant les règnes de Louis XIII et Louis XIV, permettant d'embrasser les phénomènes d'évolution architecturale sur une assez longue période. Il semblait intéressant également de faire des comparaisons avec les autres villes parlementaires et bien entendu avec Paris « la référence ». Cette recherche devait permettre de déterminer si les innovations parisiennes, nombreuses au milieu du siècle, avaient atteint l'élite dijonnaise ou bien si celle-ci s'était contentée des usages locaux du bâtiment, des stéréotypes régionaux de la maison. Y avait-il une vitalité particulière, non-conformiste chez les constructeurs de l'époque, un élan créateur en somme?

Pour notre corpus, nous avons, dans un premier temps, repris la liste des hôtels établie par le Service du secteur sauvegardé. En consultant les dossiers d'inscription à la Conservation Régionale des Monuments Historiques nous nous sommes vite aperçue que les connaissances sur ces demeures étaient le plus souvent lacunaires. Les travaux antérieurs ne nous dispensaient donc pas d'un travail sérieux d'investigation. L'analyse des formes ne suffisant pas, il fallait avant tout revenir à l'étude des sources pour valider notre propos.

Notre premier objectif fut de dépouiller aux archives départementales les actes notariaux pour la période considérée ; un travail long et fastidieux qui n'avait jusque là pas été entrepris. Le Contrôle des actes n'a été effectif à Dijon qu'à partir de 1693 et ceci ne rendait pas la tâche aisée.

Pour nous guider dans ces recherches, nous avons consulté les répertoires des notaires. Nous avons retenu tous les actes qui pouvaient nourrir notre sujet : marchés de construction, inventaires, mariages, testaments, amodiations concernant les commanditaires mais également les artisans. Il convenait bien sûr d'étendre les investigations à d'autres séries. Outre la série E, les

séries G et H nous ont été précieuses, car les communautés religieuses sont la plupart du temps propriétaires des terrains pour lesquels un cens est dû en cas d'occupation du sol. Leurs registres relèvent donc toutes les mutations de propriétés, les regroupements de parcelles pour lesquels des plans peuvent avoir été dressés afin de déterminer les cens dûs aux différents chapitres religieux. Parmi les autres séries explorées, la série Q fournit les inventaires des biens des émigrés auxquels sont parfois joints les plans des demeures à vendre.

Il nous fallait consulter également les archives municipales et notamment les autorisations de voirie et les demandes d'alignement, qui ne furent malheureusement obligatoires qu'à partir de 1691.

Toutes ces données étaient au fur et à mesure enregistrées à partir de trois entrées : hôtels, commanditaires et artisans. Ces nouvelles sources nous ont permis de redéfinir notre corpus. Nous avons éliminé quelques hôtels pour lesquels nous n'avions aucun élément (hôtels Boulée, Gruère, Heurtault, de Laloge) ou trop remaniés (hôtels d'Auvillars, Fremyot, Maublanc, Pouffier). Nous en avons par contre intégré d'autres à la datation jusque là imprécise (hôtels Berbis de Longecourt, Carrelet de Loisy, Gagne de Pouilly) ou certains aujourd'hui disparus (hôtels Bernard, Jeannin, Perret, Thésut-Ragy). Si le corpus retenu n'est donc pas exhaustif et reste provisoire, notre catalogue raisonné présente cinquante quatre monographies relativement développées auxquelles nous avons adjoint dix notices plus courtes sur des hôtels transformés, méconnus ou disparus, ce qui constitue un ensemble conséquent, qui permet des observations générales.

Nous avons pu ainsi renouveler la plupart des dossiers. La découverte de marchés inédits, les inventaires, les reconnaissances de cens nous ont permis d'établir ou de revoir l'historique des demeures, de préciser des datations, d'identifier des commanditaires, d'éclairer des figures d'architectes comme celles de Jean Braconnier ou de Jean Dubois ou de découvrir d'autres talents comme le jésuite Claude Buon, jusque là inconnu.

L'investigation sur le terrain a bien sûr complété ces données archivistiques. Plus de 615 documents iconographiques réunis dans le tome IV viennent étayer notre propos.

Chaque monographie se présente de manière uniforme :

- le nom ou les noms de l'édifice
- une chronologie des documents contemporains de l'édifice et de ceux qui sont susceptibles d'éclairer son devenir.
- une bibliographie qui rassemble les ouvrages les plus pertinents sur le sujet.
- une liste des plans ou gravures du monument.
- une analyse comportant l'histoire et la description de l'édifice.

Souhaitant que toutes ces sources puissent servir de base documentaire à de futures études, nous avons réuni la plupart de nos données dans les annexes. Le tome III comporte notamment huit tableaux comme la valeur immobilière des hôtels aux XVII^e et XVIII^e siècles ou le prix de la construction ; la transcription de quarante marchés pour la plupart inédits, quatorze notices biographiques des principaux maîtres-maçons et architectes dijonnais et un index de 416 noms d'artisans actifs à Dijon qui peut s'inscrire en complément du *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art en Bourgogne* de Sylvain Laveissière.

Tout ce matériel ainsi rassemblé nous a permis de construire notre synthèse selon trois axes de réflexion : les commanditaires, les architectes, leurs réalisations et nous en avons dégagé certaines constatations.

- Les principaux bâtisseurs, les magistrats des cours souveraines, forment une classe sociale relativement homogène, consciente de son pouvoir et soucieuse de défendre son rang, ses prérogatives face à toute autorité, fut-elle royale. Cette élite composée d'une vingtaine de grandes familles tout au plus, n'est pas mêlée comme à Paris, n'est pas, comme à Bordeaux, Rouen ou Toulouse, en concurrence avec de grands négociants. Elle forme une classe fermée qui obéit aux mêmes conventions, animée par un idéal commun qui s'inscrit dans la continuité, la tradition de la caste et le souci de ne pas transgresser les usages du milieu. Ceci peut expliquer la méfiance à l'égard des modes et le décalage que l'on observe entre Paris et la province dans l'introduction des innovations.

A cet état d'esprit qui tient au statut, commun à tous les parlementaires des villes de France, s'ajoute le caractère du parlementaire qui tient à ses origines : un certain sens pratique et un souci permanent de la gestion qui le rend peu enclin à faire des dépenses somptuaires à caractère privé, comme on le constate particulièrement à Dijon. Il faut dire que cette élite dijonnaise occupe une position moyenne parmi les classes dirigeantes et possédantes de l'Ancien Régime et n'a pas le niveau de fortune de certains grands personnages parisiens.

On comprend que cette société plutôt figée ne soit pas encline naturellement à l'innovation et que ce trait se manifeste également dans l'architecture de leur demeure définie par des critères de convenance convergents.

L'hôtel illustre leur respectabilité et constitue donc un signe fort de distinction sociale, tant privée que professionnelle, auquel les robins sont très attachés, certainement davantage qu'à leur maison des champs qui reste un lieu de villégiature. Certes, l'hôtel est un identifiant social, une adresse, le point d'ancrage de la famille pour certains, mais c'est aussi un bien qui demande à être rentabilisé : on cohabite donc avec d'autres membres de la famille ou avec d'autres robins car

les parlementaires ne sont pas, loin de là, tous propriétaires. De surcroît, on répare plus que l'on édifie. Bâtir à neuf coûte cher et requiert des disponibilités financières, des liquidités qu'ils n'ont généralement pas. Ceci amène le plus souvent au « rapetassage » : « raccomoder » les vieux logis est en effet une pratique courante qui trahit assez bien à la fois leur limite financière, leur attachement à la demeure ancestrale, leur conformisme et donc leur frilosité devant les innovations, un comportement peut-être moins prégnant à Paris, mais qu'on retrouve à Montpellier, Toulouse ou Rouen par exemple. Ces attitudes de conservatisme se manifeste également dans l'architecture de leurs maisons des champs, pour ceux qui en possèdent : édifiées sur des domaines seigneuriaux, ces demeures de campagne gardent encore au XVII^e siècle, bien souvent, les caractéristiques des anciens châteaux.

- A Dijon, après la fin du XVI^e siècle marquée par la figure de l'architecte Hugues Sambin, au XVII^e siècle, nous ne distinguons pas de figure artistique dominante dans l'état actuel des recherches. Au XVII^e siècle, aucun architecte n'a laissé sa signature sur le papier ou dans la pierre d'une façon suffisamment significative.

Par contre, les maîtres-maçons, nommés dans les contrats sont nombreux. D'aucuns donnent des dessins et dans la confusion dont est entouré le droit au titre, se donnent pour architectes. Toutefois, ils copient plus qu'ils n'inventent, car l'imitation est un phénomène courant dans ce milieu local routinier qui se contente le plus souvent de schèmes traditionnels.

Enfin, il y a toujours dans l'histoire des villes, ceux qui lancent la mode, renouvèlent l'esthétique. Par leur culture, leurs relations, leur parcours différent, ils s'imposent et insufflent la nouveauté. A Dijon, trois figures, aux contours encore imprécis, se dessinent : Guillaume Tabourot, Jean Dubois puis, à la fin du siècle, un architecte parisien, Martin de Noinville, venu conduire les travaux du Logis du roi, qui devient voyer et impose définitivement les canons classiques à toute la ville.

- L'organisation de l'espace et les partis d'élévation restent en général conventionnels. Toutefois, les premières décennies du XVII^e siècle, représentent une phase importante de recherche d'équilibre dans la répartition des masses et des volumes. Comme à Paris, le parti entre cour et jardin devient la référence, ce qui distingue Dijon de certaines villes comme Aix, Montpellier ou Rouen.

L'organisation des dedans semble susciter une certaine attention. Elle reste malgré tout traditionnelle : corps simple, disposition identique d'un niveau à l'autre, enfilade de pièces, car la demeure patricienne dijonnaise ignore le gaspillage d'espace et la complication des distributions. Les innovations connues à Paris dès les années 1640 n'apparaissent, pour certaines, qu'en 1670 (l'hôtel Despringles) et à l'extrême fin du XVII^e siècle (l'hôtel Fevret de Saint-Mesmin).

Quant au langage architectural, il est plutôt ordinaire. Le traitement des élévations reste traditionnel : les façades en moellons enduits ne s'animent que par le seul motif des bandeaux séparant les niveaux et par les chambranles des fenêtres en pierre dure. La standardisation des baies, la régularité des intervalles qui les séparent, la volumétrie des hauts combles droits suffisent à imprimer un caractère de respectabilité et à compenser la pauvreté du parti décoratif. Le décor sculpté se limite le plus souvent au couronnement des ouvertures, portes, fenêtres et lucarnes. Ces éléments formels rehaussent à moindre frais l'allure générale de la demeure.

Dans cette banalité d'ensemble, on observe cependant quelques créations originales comme les hôtels Massol dit Gagne de Pouilly, de Vogüé, Desbarres, Bouchu, Pérard de la Vaivre ou Despringles. Enfin, dans la dernière décennie du XVII^e siècle, la *mise en espace* et la beauté des profils des hôtels Legouz de Gerland et Fevret de Saint-Mesmin illustrent le succès du langage de l'architecture classique parisienne et versaillaise. Ces dernières réalisations marquent la fin d'un long siècle d'expériences dont l'horizon reste celle de la culture architecturale locale et l'installation définitive de l'architecture royale contemporaine dans la sphère privée.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI
Laboratoire de recherche UMR 8150

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 :

Clélia SIMON

le : **21 juin 2011**

Style, culture et société

La sculpture religieuse en France
de la Restauration à la fin du Second Empire
(1820-1870)

Sous la direction de :

[Monsieur Bruno FOUCART] [Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne]

JURY:

[Civilité Prénom NOM]

[Titre, établissement] Président(e) du jury (*sur version*

définitive)

Monsieur Barthélémy JOBERT Professeur, Université Paris-Sorbonne

Monsieur François BOESPFLUG Professeur, Université de Strasbourg

Madame Antoinette LE NORMAND-ROMAIN Conservateur général du Patrimoine

Monsieur Louis PEYRUSSE Maître de Conférences, Université Toulouse II Le Mirail

Monsieur Bertrand TILLIER Professeur, Université de Bourgogne

POSITION DE THÈSE

Entre 1820 et 1870, l'État et les villes françaises mettent en œuvre, à grands renforts budgétaires, une commande massive destinée à pourvoir les lieux de culte d'une statuaire monumentale à vocation liturgique et didactique, sous forme de rondes-bosses monumentales et de bas-reliefs ornementaux. Les conséquences de la nationalisation des biens du Clergé, votée le 10 octobre 1789, furent notamment de vider les édifices de culte des nombreuses œuvres sculptées quinze siècles durant à des fins culturelles. Suite au concordat signé à Paris, le 26 messidor de l'an IX (15 juillet 1801), entre le Pape Pie VII et le Consulat, une commande se réorganise ainsi, mais sans intensité jusqu'à la Restauration. Pour des raisons économiques et sans doute aussi idéologiques, l'Empereur, ne fait pas du remeublement des églises un chantier d'Empire. C'est donc en 1820 que la commande publique, notamment celle de l'État et du Département de la Seine, commence à soutenir activement un genre artistique qui convient particulièrement au projet politique de la monarchie Bourbon. La monumentalité des réalisations sculptées et leur capacité à habiter physiquement l'espace – leur présence – en font des outils liturgiques de premier ordre en même temps que des symboles visibles, tactiles et volumétriques d'un retour déterminé du culte catholique à l'avant-89. C'est justement cette actualité de la sculpture religieuse au XIX^e siècle qu'il faut comprendre, avant d'en entreprendre l'étude. Car si la critique est peu amène, ce n'est pas le seul reflet d'une exigence d'ordre esthétique. Sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, le jugement critique est nettement déterminé par un autre attendu, celui du service de la foi. Cette dimension est omniprésente dans les jugements souvent sévères et même violents que porte la presse sur la sculpture religieuse. Mais cela est avant tout le signe de son importance. Si la sculpture religieuse constitue, surtout dans la première moitié du siècle, un débat critique intense, c'est que les œuvres livrées sont appelées à servir le culte et à représenter la catholicité de façon exclusive et pérenne. L'angoisse de l'erreur règne; la peur de la légèreté de conception terrifie les dévots à l'influence desquels échappe la presque totalité des commandes ; et l'inquiétude de l'hérésie figurative ou de l'interprétation libre du dogme finit d'attiser les craintes des héritiers directs ou indirects de l'ancien régime, qui désire en sauver les valeurs à défaut d'avoir pu en conserver les monuments. Bien sûr, les artistes, et ce dès les années 1820, résistent à cette tentative de restreindre leurs projets dans des modalités aussi étroites. Leurs préoccupations sont beaucoup plus mêlées, et s'ils ne trahissent jamais la fonction qui est attribuée d'avance à leurs sculptures, ils mettent à son service une technicité proprement artistique.

Style, culture et société : c'est le recensement et l'étude de la sculpture religieuse produite entre la Restauration et la fin du Second Empire qui nous ont conduit à placer cette thèse sous le patronage d'une triade qui, pour être lapidaire, n'en est pas moins problématique. La Restauration, animée par l'impératif d'une renaissance des images de la foi, a déterminée une réaction artistique d'une portée capitale. Parce qu'ils se refusaient à réduire l'*invention* de leurs œuvres à une stricte mise en forme des attentes

liturgiques et dogmatiques, les sculpteurs ont recherché des moyens acceptables de faire valoir leurs propres attentes – c'est-à-dire la virtuosité technique, la plaisir plastique du modelé, le sens de la composition inédite et la jubilation des jeux référentiels. Ce qui n'empêche pas que l'Œuvre des sculpteurs français du XIX^e siècle est profondément empreint d'un attendu social éminent : celui de la foi. Dans cette optique, le style qu'ils adoptent varie en fonction du « cahier des charges », afin de s'adapter au mieux à la destination envisagée. Rares sont les cas où la *manière* d'un artiste saute immédiatement aux yeux et, en cela, les sculpteurs qui se dévouent au genre religieux prennent le contre-pied de leurs aînés du siècle précédent. De toute évidence, ils ont réfléchi sérieusement à la question de l'actualisation de leur art à une société nouvelle, et à un cadre particulier, qui exige que la personnalité s'efface devant la représentation qu'elle produit – même si cet effacement n'est jamais complet. Les liens qui se tissent, au sein des sculptures religieuses du XIX^e siècle, entre l'économie conséquente du style et leur référencement historique et culturel permettent ainsi de cerner l'une des visées principales de ce genre artistique : sa quête d'actualité. Dans une société politiquement mouvante et bouleversée économiquement par les soubresauts de la pré-industrialisation, l'art sacré incarne une stabilité spirituelle. Mais s'il ne fait pas l'effort de s'adapter aux variations des mentalités, il perdra toute légitimité artistique pour se figer dans un organe strictement culturel et normé. Le grand mérite des sculpteurs français du XIX^e siècle est, au moins jusque vers 1870, d'avoir relevé ce défi. De fait, c'est bien entre la décennie 1820 – époque de la relance massive des commandes – et 1870 que se situe le temps de la sculpture religieuse du XIX^e siècle français. Comme il arrive lorsque l'on veut rendre compte d'une évolution qui se développe sur plusieurs décennies, le recoupement thématique s'impose naturellement. Le choix d'un plan strictement chronologique est bien sûr toujours attractif, mais, s'il souligne la complexe généalogie technique et spirituelle des œuvres, il ne favorise pas la compréhension des phénomènes et des enjeux. Nous avons donc choisi de privilégier trois lignes de crêtes de la sculpture religieuse du XIX^e siècle, bien perceptible au terme d'un inventaire de près de 4600 occurrences : celle des grands programmes, prescripteurs de méthodes et de modèles pour l'invention, régulateur des orientations stylistiques et de l'émulation dynamique des artistes ; celle des thématiques majeures que constituent l'image du Christ et de la Vierge qui réinstalle au cœur de la sculpture sacrée la question iconique et plastique de l'incarnation ; et celle de l'hagiographie, qui stimule par la diversité de son iconographie la créativité des sculpteurs en même temps qu'elle leur offre l'occasion, à chaque réalisation, d'enrichir leurs œuvres de pléthoriques références à l'histoire, à l'archéologie et à l'histoire de l'art.

La visibilité des grands programmes sculptés du XIX^e siècle n'est pas à démontrer. La multiplication des statues sur les façades des grands édifices édifiés sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, auxquels s'ajoutèrent quelques constructions sous le Second Empire qui acheva bien souvent les chantiers initiés précédemment, desservit quelquefois la réputation du genre dans son entier, tenu pour trop envahissant d'un point de vue urbain. Depuis trente ans, l'histoire de l'art du XIX^e siècle a contribué à modifier ce point de vue. L'idée d'un éclectisme raisonné a été présentée et argumentée, pour la peinture et l'architecture notamment. On envisage désormais que les artistes les plus officiels aient alors œuvré à

l'appui d'une conception de l'art que structuraient de nombreux présupposés théoriques : l'impératif d'imitation des maîtres du passé, qui rend hommage à certaines formes exemplaires en même temps qu'il incite à rendre perfectibles des aspects moins aboutis ; le principe d'une connotation signifiante des formes artistiques qui permet un dialogue entre maîtres initiés et amateurs chevronnés ; la quête d'une perfection esthétique qui présuppose une fusion magistrale des plus beaux morceaux connus dans le genre. L'approche synoptique de la sculpture religieuse du XIX^e siècle par l'entremise des grands programmes permet ainsi de porter un regard d'ensemble sur une évolution chronologique rendue complexe par la variation des attentes et des ambitions, elles-mêmes déterminées par la succession assez rapide des régimes dans la première moitié du siècle, et des états d'esprit sous le Second Empire. Au terme de ce premier survol, des problématiques caractéristiques de cet art apparaissent et leur fertilité artistique et culturelle ne manquera pas de surprendre. En tout premier lieu, il faut signaler la nature hostile de l'horizon de réception. Ce contexte critique conflictuel souligne combien la renaissance de la sculpture religieuse participe d'un débat social et politique et bientôt philosophique qui ne saurait être confiné à des questions de style ou d'esthétique. Ce qui n'empêche pas que ce même contexte est partie prenante de la cristallisation d'un romantisme artistique qui se pose comme une réaction à la toute puissance verbale du « critique influent ». En cela, les sculpteurs du milieu du XIX^e siècle se sentent d'autant plus légitimes qu'ils travaillent, souvent avec conscience et obstination, à établir un dialogue avec la critique et le public qui ne s'appuie pas sur de subjectifs jugements de qualité mais sur d'effectives références à la tradition artistique et culturelle.

L'étude des grands programmes souligne les places éminentes que le Christ et la Vierge occupent généralement au sein des ensembles sculptés du XIX^e siècle. Cela n'a rien d'étonnant, mais dans de nombreux cas cette primauté déterminée par le dogme et héritée des siècles passés est concurrencée par la programmation hagiographique, typique, dans son ampleur, des temps nouveaux. Ce n'est donc pas en raison de leur quantité que nous consacrons à ces deux figures la seconde partie de l'étude, mais de leur qualité et de leur intensité. Du reste, leur rareté est toute relative, si l'on tient compte du fait que les sculptures de la Vierge du Christ occupent des emplacements liturgiquement stratégiques, et qu'elles sont souvent dotées de dimensions monumentales. L'espace liturgique qu'initie la Restauration hérite d'ailleurs de la Révolution et de l'Empire d'une dimension expiatoire : les architectes et maîtres d'œuvre doivent ainsi intervenir de façon à laisser percer le souvenir de la désaffectation sacrilège du culte, mais non celle de sa désaffectation. C'est cette douleur mêlée de foi et d'espérance qui guide l'exécution des Vierges à l'Enfant, des Christs crucifiés et des Pietà, attribuant à ces trois moments de la vie et de la Passion du Christ une fonction de pôles liturgiques déterminants, autour desquels s'organise le spectacle hagiographique. Les représentations christiques et mariales sont conçues à dessein de susciter, à l'appui d'une empathie profonde, une réflexion sur l'Incarnation. Le dogme de l'Incarnation ne présente pas de grandes difficultés du point de vue de sa compréhension ; l'un des enjeux théologiques de la Restauration consiste à réaffirmer les positions désormais traditionnelles du Concile de Trente. Le dogme de l'Immaculée Conception ne sera proclamé par Pie IX qu'en 1854, mais les trois décennies précédentes en usent déjà comme d'une vérité incontestable. Il en va de même de la transsubstantiation, structure majeure de

l'iconographie christique au XIX^e siècle, et bien sûr de la Résurrection et de l'Anastasis – autant de chaînons dogmatiques prégnants qui renvoient tous aux épisodes consécutifs des souffrances du Christ sur la croix et des lamentations de la Vierge sur son corps mort. Si les artistes ne semblent pas s'être plongés dans la théologie de l'Incarnation, ils travaillent à rendre à la fois expressifs et tactiles les moments les plus douloureux de la Passion, réfléchissant sur le travail plastique de la chair et revenant le plus souvent sur deux siècles d'idéalisation virtuose. Un retour à la beauté formelle, moins troublante émotionnellement et mieux en phase avec les attentes esthétiques, s'opère pourtant dès les premières années du Second Empire, qui tourne résolument le dos aux mauvais souvenirs du passé, afin de hâter l'émergence d'une société du progrès et de l'entente sociopolitique. Cet apaisement des consciences a été largement préparé par la figuration mariale laquelle, bien plus que celle du Christ dominé par un véritable système de la souffrance, propose dès la Monarchie de Juillet des images tendres et rassurantes, toutefois chargées de détails évocateurs de la Passion. Si la triade Vierge à l'Enfant-Crucifixion-Pietà est privilégiée dans la commande de sculpture religieuse, c'est parce qu'elle permet de réhabiliter l'Incarnation comme le cœur dogmatique de la chrétienté catholique et à l'appui d'une puissante formulation expressive. Mais la Vierge à l'Enfant n'a pas pour seule fonction d'émouvoir, de même que le pathos n'est pas la seule visée des représentations de la Passion. Le rôle liturgique de la Vierge à l'Enfant est fédérateur et non coercitif – même si le hiératisme dont elle se pare impose une distance respectueuse. De fait, la sculpture de Marie accueille très tôt de nombreuses références et citations à la tradition artistique, en partie destinées à animer une iconographie un peu figée, que les sculpteurs du XIX^e siècle réussissent toutefois à renouveler considérablement. Le travail des citations savantes ou plus attendues est ainsi partie prenante d'un effort de réinvention du culte marial, au travers de nombreuses réalisations dont l'excellence est une conséquence de l'émulation entre des sculpteurs férus de leurs sujets. Les sculpteurs ne se privent d'ailleurs pas d'échanger des clins d'œil, sous la forme de références à des œuvres exposées au Salon quelques mois plus tôt, et dont la beauté n'aura été saisie bien souvent que par les maîtres de leur spécialité, et quelquefois par la critique. C'est ce que montre l'étude des Pietà, thème des plus complexes à mettre en œuvre par un sculpteur du XIX^e siècle, tant le goût des artistes pour le sujet contrevient à celui du public, qu'effraie le moment le plus tragique de la Passion – celui de la mort du Christ qui confine dogmatiquement à sa désincarnation humaine mais, plastiquement, à son hyper incarnation plastique. Le goût des sculpteurs pour le sujet fera que certains, faute de commandes, exécuteront à leurs frais leurs idées et céderont l'œuvre *gratis* par souci de la voir servir le culte. En cela, ils attestent de ce qu'est spécifiquement la Pietà pour un œil artistiquement savant du XIX^e siècle : une fusion émouvante de la douleur dévotionnelle et du plaisir esthétique. Pôles majeurs d'une liturgie et d'une foi renées de leurs cendres, les différents sujets qui réunissent le Christ et la Vierge sont les dénominateurs communs d'une commande religieuse diversifiée, en même temps que les garants de sa cohésion. D'un point de vue plus artistique et culturel, ils sont aussi des occasions prestigieuses pour les artistes de faire valoir la conscience avec laquelle ils travaillent, ainsi que leurs connaissances de la tradition iconographique et plastique.

La période allant de la Restauration jusqu'à la fin du Second Empire connaît enfin, en termes de représentation hagiographique, un foisonnement étonnant. De moins d'une centaine d'œuvres inventoriées en France dans les années 1820, elles se comptent à près de trois cents dans les années 1860. Pour les six décennies centrales du XIX^e siècle ce sont en réalité presque deux milliers (dont près d'un millier documentés) de sculptures dévolues aux saints qui ont pu être repérées sur le territoire français. Leur étude critique implique dès lors un choix, qui met en exergue la qualité d'un certain nombre d'œuvres phares, souvent représentatives d'une idée ou d'un projet dont la fortune est à l'origine de la richesse du corpus. Notre première partie, consacrée à quelques programmes sculptés exemplaires et bien souvent ambitieux de la capitale et de la province, aura introduit un certain nombre de problématiques caractéristiques de la représentation hagiographique. Cette première approche s'intéressait particulièrement à la coordination des sujets, des contextes et des styles, à dessein de souligner quelle méthode avait été généralement suivie par les sculpteurs. Ici, nous nous intéressons plus particulièrement à la question iconographique, dans la double lecture qu'en propose la sculpture religieuse : liturgique et idéologique. De 1820 à 1870, une évolution se dessine dans le cadre spécifique de l'hagiographie sculptée. Des images sacrées qui incluent à l'occasion des motivations politiques de la Restauration, on glisse progressivement vers des représentations plus complexes, que nourrissent des attendus d'une grande diversité : politiques bien sûr, mais aussi sociaux, culturels et philosophiques. Le phénomène est particulièrement intéressant, en ce qu'il semble documenter les origines artistiques de la figuration œcuménique. Par la diversité de leurs origines et la polysémie de leurs significations, les saints permettent en effet d'associer aux thématiques centrales du dogme catholique (Trinité, Incarnation, Immaculée Conception) des idées issues d'autres interprétations du christianisme : le cas de saint Paul est en cela caractéristique d'une intégration relative au consensus catholique du principe d'une vérité révélée directement par Dieu, sans le truchement de son collègue apostolique. Évangéliste des juifs porteur d'une interprétation de la foi très proche de celles des églises réformées, saint Paul est exemplaire, dans la figuration sculptée qui lui est consacrée au XIX^e siècle, du prosélytisme œcuménique du Second Empire. Dans le cadre d'une étude sur la sculpture religieuse du XIX^e siècle français, l'analyse des occurrences hagiographiques aurait pu confiner à un constat valable pour de nombreux siècles de l'histoire de l'art : incontournables figures liturgiques, ils présentent une diversité iconographique qui rend compte d'attentes sacrées, sociales et politiques caractéristiques de l'évolution des idées et des mentalités, en même temps qu'ils sont l'occasion pour les artistes de démontrer, dans un registre qui convoque mille ans d'histoire de l'art, un savoir-faire éprouvé. Toutefois, le parti chronologique que nous avons adopté souligne des particularités qui sont propres à l'époque, et montre la relation exemplaire qu'elle voulut entretenir avec l'imaginaire hagiographique. Si, sous la Restauration (1820-1830) et la Monarchie de Juillet, dans son état politique relativement stable (1830-1847), l'hagiographie sculptée épouse bien le profil politique et idéologique du régime, il n'en va pas de même ultérieurement. Avant même la Révolution de 1848, en fait dès 1846, les sculpteurs entrent dans une réflexion nouvelle qui n'est plus tributaire de l'état d'esprit induit par la chute de l'Empire. Dès le début de la décennie 1840, la figure de saint Jean-Baptiste, par sa prétention artistique, indique le basculement du genre dans une méditation plus artistique que votive, franchement référentielle, et largement fondée sur une méditation historique. La grande transition de

1847-1861, époque de troubles politiques certes, développe une intense créativité. De fait, à l'aune de l'évolution de la sculpture des saints, le Second Empire se trouve coupé en deux : sa deuxième décennie est celle d'un spectacle mis en scène avec une belle opiniâtreté par les édiles. On pourvoit en sculptures des façades en berne depuis un demi-siècle ou plus récemment restaurées, on termine les intérieurs. On assiste à un engouement à la fois collectif et personnel pour les figures saintes, dont la poésie rejoint les aspirations du premier symbolisme. Le répertoire artistique et culturel de l'art hagiographique sculpté se densifie, associant les formes issues de la tradition artistique aux transferts Peinture-Sculpture. Ce faisant, les artistes démontrent à la critique que les efforts que leur compagnie a conduits depuis les années 1820 n'étaient en rien hasardeux. Une étude spécifiquement consacrée à la sculpture de saint Paul confirme le sens de cette évolution, en même temps qu'elle permet d'établir sans grande difficulté l'un des ressorts certains du genre hagiographique au XIX^e siècle : sa relation au politique. La figure de saint Paul est exemplaire à cet égard ; incarnation de l'intransigeance de la foi et de la sauvegarde du culte, l'apôtre des Gentils est aussi perceptible comme un pont entre les différentes interprétations du christianisme, notamment en raison de l'amitié que lui conservèrent les Églises réformées. Paradoxale, sa représentation, que la Restauration et la Monarchie de Juillet tentent de rapporter à la catholicité la plus stricte, glisse ainsi vers des modalités plus œcuméniques et vers des significations plus générales. Mais il ne faut pas s'y tromper : cette apparente succession dans le temps constitue un dialogue effectif et permanent dès lors que l'ensemble des témoins conservés sont confrontés.

POSITION DE THESE

S'il est d'usage de faire appel aux écrits contemporains pour retracer l'accueil d'un artiste ou d'un mouvement, appréhender la peinture de paysage de ce point de vue permet de dessiner une histoire du goût. En s'appuyant principalement sur les comptes-rendus de Salon dans les années 1860-1880, puisque s'y joue l'essentiel de la vie artistique, nous avons tenté de donner un aperçu du jugement des contemporains sur ce genre : sa place dans les expositions, ses représentants les plus sollicités, les arguments avancés par ses détracteurs ou ses admirateurs et les débats esthétiques dont il fait l'objet.

La période que nous avons choisie est délibérément celle où le paysage impressionniste se développe. Puisque tout semble indiquer que la peinture impressionniste représente à elle seule l'ensemble du paysage de la deuxième moitié du XIX^e siècle, il nous tient à cœur dans ce travail de mettre en avant un genre qui est loin de se résumer à la peinture de Monet et Pissarro. On verra alors que les textes critiques ne se limitent pas à prendre parti pour ou contre l'impressionnisme et que ce qu'on appelle la modernité du paysage trouve ses origines bien avant la formation du groupe. On découvrira enfin une série de paysagistes méconnus pour la plupart et on tentera d'évaluer le rôle de la critique d'art dans leur oubli. Dans une perspective de réhabilitation, il nous importe dans ce travail d'analyser, non pas la réception critique du groupe, mais celle des peintres de paysage qui continuent à se présenter au Salon annuel. On oublie d'ailleurs que 1863 est aussi l'année où Jules-Antoine Castagnary définit son naturalisme, théorie déterminante pour le regard critique.

Il en va de même dans l'historiographie de la critique d'art, étudiée principalement, pour cette période dans une optique impressionniste. En revanche, concernant le Salon annuel, la recherche a été moins systématique. Quant aux critiques, ceux dont le nom ressort sont bien ceux qui ont eu affaire aux impressionnistes. Il en va d'Emile Zola, mais aussi de Joris-Karl Huysmans, Armand Silvestre, Théodore Duret, Edmond Duranty ou Philippe Burty. Nous chercherons ainsi à sortir des schémas réducteurs qui ont longtemps distingués la « bonne » et la « mauvaise » peinture, mais également la « bonne » et la « mauvaise » critique. La bonne critique, celle des progressistes, des défenseurs du groupe ; la mauvaise, celle des réactionnaires, qui n'ont pas su comprendre leur peinture.

Ce qui interpelle de prime abord est ce consensus des critiques qui invoque le triomphe du paysage au Salon, prenant le dessus, en nombre, sur la peinture d'histoire. On s'accorde à dire que les deux paysagistes qui s'imposent sont Camille Corot et Théodore Rousseau dont on peut dire que chacun à « fait école », sans oublier la place éminente de Gustave Courbet, dont l'accueil est bien plus favorable lorsqu'il s'agit de ses paysages. La priorité du critique est alors de définir une école du paysage, nommée romantique, réaliste ou naturaliste. Pour plusieurs raisons le critique se voit dans l'embarras à définir et à classer les paysagistes : d'abord cette cohabitation entre les diverses tendances, leurs influences mutuelles, l'absence d'un groupe paysagé fédéré, mais aussi l'avènement des individualités, l'usage controversé des termes « réalisme » et « naturalisme », l'abandon de la référence historique et les nouveaux objectifs du paysage. Cet intérêt pour nos terres, mêlé au goût pour la nature qui se développe, attribue, en quelque sorte, une mission au peintre de paysage. Jules-Antoine Castagnary, théoricien principal du naturalisme, qui défend un paysage uniquement français, parle même de « patriotisme » artistique pour définir le rôle des paysagistes.

Le discours du critique se transforme donc en même temps que la peinture de paysage. Puisque le paysage biblique ou mythologique se fait rare, les auteurs n'ayant plus d'anecdotes à relater, s'attachent désormais à des descriptions de sites, ce qui n'est pas au goût de tous. On trouve en Théophile Thoré, Jules-Antoine Castagnary, Emile Zola et Théodore Duret les plus fervents défenseurs du paysage tel qu'il est en train d'évoluer. Ils participent d'une certaine effervescence de la critique d'art à ce moment là, passionnée et engagée. Face à eux, une majorité d'auteurs n'adhère pas à l'évolution du paysage et parle d'une décadence certaine de l'Ecole française au regard de la grande époque du Poussin.

La principale controverse qui anime les débats se résume à l'imitation de la nature. Or, rien d'inédit et il apparaît clairement que les problèmes liés à la représentation de la nature sont les mêmes au début qu'au milieu du siècle. Le débat entre une vision améliorée de la nature et une vision réaliste n'est d'ailleurs pas propre au XIX^e siècle, il était déjà présent dans la peinture du XVII^e siècle et en particulier dans deux modèles que l'on oppose : l'art italien et l'art hollandais. C'est alors une autre manière de chercher à classer les artistes en écoles. Non plus dans un mouvement contemporain mais dans un héritage, issu du modèle classique du Poussin ou du modèle Hollandais. On tente de mettre les deux écoles en face afin d'en préciser les caractères. Au spiritualisme italien on oppose le naturalisme hollandais. On pourrait alors opposer la vision de Charles Blanc à celle de Théophile Thoré.

C'est principalement sur ce point que le jury sera sévère à l'encontre des paysagistes, refusés en grand nombre au Salon de 1863. Néanmoins, le Salon des refusés, est loin d'avoir eu l'impact qu'on lui concède généralement. Il y eut, certes une exclusion massive des paysagistes en 1863. Henri Harpignies, Antoine Chintreuil, Emmanuel Lansyer, Charles Lapostolet, Charles Beauverie, Constant Dutilleux, et bien d'autres ne présentent pas des paysages scandaleux, ni dans le sujet, ni dans la technique, qui justifient leurs refus. On pourrait voir cela comme une dernière tentative de l'Académie, de s'élever contre un phénomène déjà bien établi, celui du triomphe d'une peinture de paysage naturaliste au détriment du genre historique, d'une peinture moins soucieuse du rendu, loin des canons du paysage. Si ce refus systématique du paysage en 1863 a fait l'objet de discussions animées, il ne semble pas que cela ait eu une réelle incidence sur la plupart des paysagistes refusés, bien au contraire. C'est donc davantage du point de vue de l'histoire des expositions qu'il faut voir ce Salon des refusés comme un tournant, un premier pas vers l'indépendance des artistes et des expositions. L'année 1863 demeure néanmoins une date clé qui confirme les tendances générales, engendre des réformes et le libéralisme de fin d'Empire. Aussi, elle présente un avant-goût de la sévérité ambiante à l'avènement de la Troisième République et annonce en quelque sorte le Salon des refusés de 1873 et les expositions indépendantes qui vont se développer.

L'étude des textes laisse transparaître le lien évident du Salon et des mouvements politiques et ce particulièrement à l'entrée de la Troisième République. C'est une période peu clémente pour les paysagistes aussi bien dans les sélections du jury que dans les comptes-rendus artistiques. Le Salon libéral de 1870, qui voyait le triomphe de Courbet, de la peinture de genre, du paysage et du portrait avait laissé un souvenir de décadence. On tente de faire table rase des penchants attribués à la période impériale. C'est avec beaucoup de mépris que l'on considère l'art du Second Empire qui, dit-on, a fait triompher le « joli » au détriment du « beau ». L'usage constant de ces deux termes peuvent à eux seuls résumer l'ensemble du débat critique qui se fait jour dans ces premières années de la République. L'objectif de Charles Blanc, qui reprend la direction des Beaux-Arts, est de valoriser la « grande peinture » et respectant la hiérarchie des genres, de reléguer l'art anecdotique et plus généralement la peinture de « petit » genre, au second plan. Les écrits renvoient alors une image caricaturée de la peinture de paysage, genre commercial, à la portée des faibles esprits, imitation puérile de la nature et dont la seule préoccupation est d'ornez les intérieurs bourgeois. Le genre est d'autant plus déconsidéré avec la disparation progressive des grands maîtres (Théodore

Rousseau en 1867, Camille Corot en 1875 et plus tard, Charles Daubigny, en 1878), aucuns à leur suite ne semblent pouvoir assurer la relève. Ceux qui dominent alors au Salon se nomment Camille Bernier (1823-1902), Emile Breton (1831-1902), Charles Busson (1822-1908), Emmanuel Damoye (1847-1916), Camille Delpy (1842-1910), Antoine Guillemet (1841-1918), Emmanuel Lansyer (1835-1893) ou Léon-Germain Pelouse (1838-1891). Certains restent ancrés dans une tradition, d'autres, intégrant peu à peu une peinture plus claire, sont réunis dans ce que certains appellent un « impressionnisme raisonné ». Il nous a importé de mettre en avant ces acteurs du paysage, ceux qui succèdent à la « grande génération » dont on accorde peu d'importance de nos jours. Leur peinture correspond au goût général de la critique pour une peinture du « juste milieu » néanmoins, ils ne déchainent pas les passions.

L'effervescence de la critique est liée, sans conteste, aux peintres de 1830, et en particulier à Corot et Rousseau. Après leur décès, l'ennui du critique vis-à-vis de la peinture de paysage est établi. Cette lassitude est aussi liée au désintérêt général pour la peinture de Salon, qui ne présente plus ni chefs d'œuvre à l'image de l'ancienne Ecole française, ni promptitude au renouveau. On notera que dans le contexte du Salon, le regard porté sur la peinture de paysage évolue peu durant ces deux décennies. On accepte certes, lentement, le réalisme et le naturalisme, mais les articles se font échos d'années en années. A la fin de la période, c'est désormais en marge du Salon que les critiques, en proie au modernisme, recherchent les peintres qui sauront renouveler le genre. Et c'est bien cette question de la modernité du paysage qui animera une grande partie des polémiques. Le plein air, l'esquisse, l'importance de la lumière, la prédominance de la couleur, l'individualisme, les luttes au Salon, les refusés, tous ces éléments que l'on associe généralement à la peinture impressionniste étaient déjà présents à partir des années 1830. De fréquents retours en arrière nous prouverons, à plusieurs titres, que toutes les problématiques esthétiques de l'art moderne étaient présentes dans la peinture de paysage. Il s'agira de comprendre pourquoi le paysage a été vu comme la « première étape » du renouveau pictural en France.

Notre objectif dans ce travail a été d'aborder un genre qui mériterait d'être plus amplement étudié, et ce, en dehors du seul phénomène impressionniste. C'est pourquoi il nous a tenues à cœur d'insister sur cette série d'artistes encore peu connus aujourd'hui, à l'image d'un Emmanuel Lansyer sur lequel nous avons travaillé précédemment. Il faut toutefois rappeler toute la complexité que présente ce champ de recherche étant donné le caractère

indéterminé de la critique d'art et des nombreux facteurs dont elle dépend (culturels, sociaux, politiques, artistiques, presse, ambition personnelle, théorique, idéologique, littéraire). Du reste, il n'existe aucune trace orale, qui compte une part importante de la réception directe et spontanée.

UNIVERSITÉ PARIS – SORBONNE

École doctorale VI

□□□□□□□□□□

(N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque)

THÈSE

(Doctorat Nouveau Régime)

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS IV
Discipline : **Histoire de l'art (Moyen Âge)**

Présentée et soutenue publiquement par

Annik LAVAURE

le 9 novembre 2011

Ignoré, reconnu, pittoresque :
Joseph, époux de Marie,
dans l'art de Bernard de Clairvaux à Gerson

(POSITION)

Directeur de thèse : Madame le Professeur **Fabienne Joubert**

JURY

Monsieur **Jean-Pierre Caillet** (Université Paris-Ouest)

Monsieur **Philippe Lorentz** (Université Paris-Sorbonne)

Madame **Catherine Vincent** (Université Paris-Ouest)

Avant le XIIe siècle, l'image de Joseph était liée au passé, déjà long, de l'histoire de l'Église ; au XVe siècle, elle n'avait pas atteint davantage une forme définitive. Entre le XIIe et le XVe siècle, un processus complexe d'évolution s'est produit, lent, hésitant, effectué à un rythme irrégulier, soumis à des influences diverses et parfois contradictoires, émanant d'hommes, de femmes ou suscité par des événements, en des lieux différents du territoire européen. Ces divers éléments se sont conjugués dans une étrange alchimie où le rôle de chacun n'est pas toujours facile à cerner.

Les étapes

L'iconographie religieuse est censée avoir connu un tournant majeur au début du XVe siècle, cependant l'image de Joseph a manifestement dérogé à ce calendrier. En effet, après des siècles d'images stéréotypées et reproduites à l'infini sans susciter d'interrogation, une première étape est intervenue, au XIIe siècle, dans la composition des Nativités. D'une place le plus souvent excentrée voire au registre inférieur, séparé de l'Enfant par la Vierge interposée entre eux, d'une taille très inférieure à celle de Marie, Joseph est passé, dans la moitié des œuvres observées, sur le même registre que Marie ; ils entourent alors l'Enfant donnant ainsi l'image d'un père et d'une mère réunis autour d'un berceau. Certes le type oriental des Nativités a perduré après le XIIe siècle, mais il n'était plus majoritaire. Il s'agit là d'un fait significatif car il concerne la scène la plus fréquemment figurée, avec la Crucifixion, dans l'iconographie chrétienne.

Une deuxième étape, essentielle, a concerné l'apparition de Joseph à genoux devant l'Enfant. Observé sur des œuvres réalisées autour de 1330-1340, ce motif constitue une nouvelle perception du personnage, jugé digne –le premier après la Vierge- de prier.

Pendant tout ce temps, Joseph n'était guère distingué que par sa présence aux côtés de Marie ; aucun attribut ne permettait vraiment de le remarquer et son grand âge ne représentait pas une caractéristique suffisante pour l'identifier.

Enfin, le début du XVe siècle a apporté un enrichissement substantiel de la personnalité de Joseph dans deux directions qui peuvent paraître, a priori, contradictoires. Tout d'abord, le récit narratif du panneau d'Hoogstraten renvoie l'image digne et respectueuse d'un personnage suffisamment important –et reconnu- de l'histoire biblique pour justifier qu'un retable lui soit consacré. Cette perception nouvelle se constate également sur de nombreuses œuvres contemporaines. Sur d'autres, le même homme est décrit avec des attitudes familières, des gestes inélégants, une allure commune. Pourtant, il s'agit moins de

deux courants opposés, de deux images contradictoires que du foisonnement désordonné de la création artistique à un moment où Joseph acquiert une vraie personnalité aux yeux des spectateurs. Plusieurs aspects de sa mission aux côtés de Marie et de Jésus sont ainsi dépeints ; il n'est plus réduit à un rôle de figuration, mais participe vraiment à l'action. Il est également plus facile à identifier désormais, notamment grâce à la bougie qu'il tient dans de nombreuses Nativités, ou par les ustensiles domestiques qui lui servent à préparer le repas de l'Enfant. On le voit aussi fréquemment vêtu de rouge, couleur symbolique qui attire le regard.

Les sources

L'évolution n'est donc pas linéaire, régulière, constante. Elle trouve son origine dans des textes essentiels à chaque époque. La principale source dont s'est nourrie l'iconographie chrétienne pendant les premiers siècles de notre ère fut, malheureusement pour Joseph, les textes apocryphes et plus spécialement le *Protévangile de Jacques* connu surtout, au cours de la période médiévale, par *l'Évangile du Pseudo-Matthieu*. Ces récits, écrits dans un contexte où la virginité de Marie faisait l'objet d'abondantes contestations, ont allègrement complété les récits elliptiques des Évangélistes. Ils ont ainsi dépeint Joseph comme un homme vieux (pourvu d'enfants et mêmes de petits-enfants), benêt et geignard. Sur cette base, et pratiquement pour l'éternité, Joseph a pris l'apparence d'un vieillard usé par les années, très mal assorti à son épouse de seize ans. Quant aux traits -difficiles à transposer dans une image- ils ont été traduits par un arrière plan peu favorable au personnage, l'impression qu'il ne comprenait rien à une histoire où sa fonction était, d'ailleurs, très accessoire. Toute la lumière était dirigée sur Marie qui faisait déjà, selon toute vraisemblance, l'objet d'un culte de la part des fidèles ; alors que les Évangélistes l'avaient mentionnée sans ajouter aucun détail, les textes apocryphes ont raconté sa vie, celle de ses parents, choisissant délibérément d'en faire le personnage central du récit. Par la suite, les nombreuses hérésies contestant sa virginité – récurrentes jusqu'au XIII^e siècle- ont incité l'Église à minorer encore le rôle concédé à Joseph. Petit, vieux et relégué vers les marges, il ne pouvait pas apparaître comme le père de l'Enfant.

Au XII^e siècle, Bernard de Clairvaux n'était pas influencé par les textes apocryphes, mais bien davantage par les Évangélistes, les Pères de l'Église et plus encore par l'ardente dévotion que lui inspirait la Vierge. Ce contexte l'a incité à rétablir Joseph à sa juste place dans les sermons où il l'évoque ; cette attitude ne s'explique pas par une volonté de le réhabiliter –ce fut plutôt une conséquence- mais par une conviction simple : Dieu ne pouvait

avoir choisi pour la Vierge un compagnon médiocre. Sous sa plume, Joseph fut appelé « le confident de Dieu », comparé à d'autres figures positives de la Bible, et ses relations affectueuses avec Jésus furent soulignées.

Plus tard, l'auteur des *Meditationes Vitae Christi* s'est considérablement inspiré de l'abbé cistercien -au point de le citer trente fois dans le seul récit de l'Enfance et cent vingt-huit dans l'ensemble du texte- tout en adaptant ces emprunts à la sensibilité franciscaine. Dans ce récit à la forte tonalité affective, et sur les illustrations du manuscrit 115 de la BnF, Joseph apparaît désormais comme un partenaire digne de Marie, et doté des vertus essentielles de la spiritualité du *Poverello* : l'humilité, la pauvreté volontaire, l'obéissance, le courage dans les tribulations. Très proche de la Vierge et du Christ, il partage une partie de leur vie terrestre, les accompagne, les protège. À ce titre, il leur ressemble et peut être donné en exemple aux fidèles contemporains. Ce texte a fortement imprégné l'esprit des fidèles sensibles à la spiritualité franciscaine et a joué un rôle déterminant pour sortir Joseph de son isolement. Désormais, on le voyait sous un nouveau jour.

Parallèlement, et avec une sensibilité différente –plus intellectuelle qu'affective- la *Vita Christi* écrite Ludolphe le Saxon, Dominicain puis Chartreux, a connu également une large diffusion, plus spécifiquement dans les régions septentrionales. L'immense et fulgurant succès rencontré par les Ordres mendiants dans toute l'Europe a, sans aucun doute, favorisé la connaissance de ces textes et la perception nouvelle de Joseph qu'ils véhiculaient. Cependant, il faut bien reconnaître qu'au même moment, la *Légende dorée* du Dominicain Jacques de Voragine centrait tellement son récit sur la Vierge, qu'à nouveau, Joseph y était relégué dans l'ombre ; sa très modeste présence dans ce texte -l'une des principales sources de l'iconographie des XIIIe et XIVe siècles- a plutôt freiné alors sa promotion.

Au XVe siècle, au contraire, l'histoire s'est accélérée. Des récits, prières et traités ont été consacrés au seul Joseph. À Paris, le couvent des Célestins a constitué le point de rencontre de Philippe de Mézières, Pierre Pocquet, Pierre d'Ailly, tous auteurs de textes dont Gerson s'est fait l'écho. Lui-même, dans sa *Josephina*, a dressé un portrait plus complexe du personnage, libéré de la charge des apocryphes ; sous sa plume, l'homme assume pleinement le rôle qui lui a été dévolu dans l'Histoire de l'Incarnation et suscite la sympathie par sa grande humanité. Parallèlement, et sans que l'on sache si un contact a existé entre eux, un autre prêtre séculier, Jan van Denemarken, originaire d'Utrecht, a écrit une *Histoire de Joseph* qui fait référence à Gerson. On ignore malheureusement si ce texte, transposé en jeu théâtral sous le titre *Histoire des Fiançailles de Joseph et de Marie* a été représenté.

L'influence des textes apocryphes s'est donc avérée déterminante et difficile à combattre, tant les esprits en étaient imprégnés, avant que le portrait de Joseph ne soit patiemment rectifié à partir du XIIe siècle. Il est intéressant de constater que deux prêtres séculiers –Gerson et Jan van Denemarken- ont relayé les efforts entrepris précédemment par les Ordres mendiants.

Les hommes

À propos du rôle des hommes, il est inutile d'insister davantage sur l'apport essentiel de l'abbé de Clairvaux ; cependant on ne peut s'empêcher d'imaginer l'accélération qu'aurait pu connaître l'iconographie de Joseph si le véhément cistercien s'en était emparé.

En s'inspirant fortement de lui, les Ordres mendiants ont permis de franchir une autre étape déterminante ; en effet, ils ont recouru abondamment à l'image pour transmettre leur message ; ils ont édifié de nouvelles et plus vastes églises, ils ont fait travailler les meilleurs artistes, et ont entraîné dans leur sillage nombre d'hommes et de femmes influents et riches, lesquels à leur tour ont diffusé l'iconographie renouvelée.

Au siècle suivant, les liens de Gerson avec les artistes de son temps ne peuvent être prouvés même si, à Paris comme à Bruges, il en a vraisemblablement cotoyés. L'apparence de vieillard éternellement attribuée à Joseph l'a d'ailleurs fait réagir, fait unique dans l'histoire ! C'est pour lui l'explication de sa relégation à un rôle secondaire et de l'effacement de ses vertus aux yeux des hommes. Puis, à partir de 1413, il a déployé une énergie considérable, et toute sa force de conviction, pour tenter de faire figurer Joseph dans le calendrier liturgique. L'intérêt de ce grand théologien pour cet humble personnage n'est pas anodin ; il n'a malheureusement pas explicité le sens de sa démarche, mais il le présente clairement comme un modèle de modestie, de sagesse et d'obéissance à l'intention des princes du royaume et de l'Église qui en semblent singulièrement dépourvu. Sa *Josephina*. a inauguré un type nouveau de récit hagiographique comparable aux œuvres italiennes écrites dans le sillage de Pétrarque.

Certains artistes ont apporté une contribution particulière à l'évolution de l'iconographie de leur époque, et, dans le contexte des Ordres mendiants des XIIIe et XIVe siècles, il faut tout particulièrement rendre hommage au génie créatif des sculpteurs Nicola et Giovanni Pisano, à celui des Maîtres siennois Simone Martini, Ambrogio et Pietro Lorenzetti dont les inventions se sont propagées dans toute l'Europe. Plus tard les peintres du duché de Bourgogne ont acclimaté Joseph au goût de l'époque pour les scènes familiales d'intérieur. Robert Campin mérite alors une mention particulière par la diffusion exceptionnelle de ses

œuvres, pour son *Retable de Mérode* montrant un Joseph à la fois actif dans son atelier et proche de la Vierge au moment de l'Annonciation, et pour le panneau copié à Hoogstraten s'il en est bien l'auteur.

Dans le même temps, un certain nombre de commanditaires ont joué un rôle décisif dans la promotion d'une nouvelle image de Joseph ; ce phénomène s'observe principalement dans le contexte franciscain. C'est particulièrement le cas de Agnès de Hongrie dans l'église du couvent de Franciscains et de Clarisses fondé par sa mère à Königsfelden où Joseph, doté d'une taille exceptionnelle et d'une cathèdre d'évêque, porte un regard bienveillant sur la mère et l'Enfant. Le commanditaire inconnu du manuscrit 115 de la BnF en fournit un autre exemple : grâce aux instructions données au dessinateur, nous connaissons ses intentions et en constatons le résultat : les illustrations montrent, en effet, un homme plein d'entrain, proche de Marie et de Jésus, travailleur et pieux, respectueux des coutumes et faisant preuve d'une confiance absolue en Dieu dans les épreuves qu'il affronte, à l'image de l'idéal véhiculé par les Ordres mendiants. En tous lieux, la commande franciscaine s'est avérée déterminante pour la propagation d'images abondantes, positives et souvent novatrices de Joseph, par le truchement des fresques, vitraux ou peintures destinés à leurs églises. C'est leur succès européen qui explique, notamment, la diffusion simultanée en Italie comme dans l'Empire germanique de l'image de Joseph en prière. Ils ont constitué un vecteur de diffusion particulièrement rapide et efficace.

Les territoires

Le rôle des territoires ne saurait être oublié dans cette prise en compte des facteurs constitutifs de l'iconographie du personnage ; ils ont souvent offert des supports particuliers ou des motifs typiques. En effet, les portails, vitraux et jubés des cathédrales gothiques ont représenté des supports accessibles aux fidèles au XIIe siècle en Ile de France et en Picardie, comme les peintures murales en Italie. Certaines coutumes locales, tel le Charivari, ont marqué durablement les représentations du Mariage. Quant aux images de vie quotidienne, nées en Italie et devenues nombreuses dans les régions de l'Europe du Nord, elles ont permis un enrichissement du portrait de Joseph et un rapprochement évident du personnage avec les fidèles.

L'Église

Enfin, le rôle de l'Église apparaît bien ambigu à l'égard du pauvre Joseph. Tout en récusant les textes apocryphes, elle en a fait la base essentielle de son iconographie, laissant ainsi se propager de lui, pendant un millénaire, une image non conforme aux récits de Luc et de Matthieu, de plus fausse et dévalorisante. Tributaires de la place essentielle prise très tôt par le culte marial dans la dévotion des fidèles -mais également dans l'économie de l'institution ecclésiale- ses responsables n'ont pas hésité à reléguer Joseph à un rôle de vieillard sot, incompatible avec sa mission divine. Les hérésies récurrentes contestant la virginité de Marie n'ont pu que les encourager dans cette direction. De ce fait, ils ont dépouillé Joseph de son ascendance davidique dans le motif de l'Arbre de Jessé, mais l'utilisaient sans états d'âme, selon les nécessités du moment, notamment pour promouvoir le sacrement du mariage au XIIe siècle, en accord avec les décisions des conciles de Latran.

Le thème de l'Incarnation, qui avait prévalu un temps dans les débats théologiques, favorisa, sans aucun doute, l'apparition d'un plus grand nombre de représentations de Joseph, mais ce dernier disparut lorsque les images de la Passion devinrent prépondérantes.

Plus tard, le brave Gerson s'est encore heurté à l'incompréhension des prélats assemblés à Constance, qui ont jugé inutile de reconnaître les vertus de Joseph. D'autres urgences s'imposaient alors à l'Église, et la dispersion du chancelier de l'Université de Paris dans divers dossiers délicats a brouillé son message. En outre, ses combats précédents lui avaient valu, comme à son maître Pierre d'Ailly, de nombreuses inimitiés, dont celles des Ordres mendiants qui auraient pu lui apporter à Constance un soutien déterminant. Joseph fut, en quelque sorte, victime des rivalités centenaires entre séculiers et Mendiants.

D'autres écueils lui furent néfastes : ainsi, sa personnalité trop discrète des premiers temps le fit disparaître derrière celle de son homonyme, Joseph le Patriarche de l'Ancien Testament. Le fils de Jacob tenait une place importante dans l'iconographie du Moyen Âge : comme dans les recueils d'*exempla* utilisés par les prédicateurs ; de nombreux récits de sa vie figuraient, en outre, sur des verrières d'églises, au point de susciter la confusion avec l'époux de la Vierge et même de l'éclipser. De même, au XIIe siècle, l'apparition du motif du Couronnement de la Vierge où elle est assise, comme à Senlis, à égalité avec son Fils, a contribué à inscrire dans l'esprit des fidèles l'image de ce couple, au détriment de celui qu'elle formait avec Joseph. Au XVe siècle encore, la concurrence est notamment venue de Anne, la mère de Marie -alors l'objet d'un culte très développé - dans les portraits de famille

nombreux dans l'Empire germanique ; on la voit alors à côté de sa fille, la Vierge, à la place qui aurait dû revenir à Joseph.

Ces observations éclairent la difficulté pour ce dernier de s'imposer après le mauvais départ infligé par les textes apocryphes. On voit bien ici comment tous ces phénomènes ont interféré et ont rendu difficile la « visibilité » de ce personnage. Par des progrès modestes, hésitants, fragiles ; comment l'orientation primitive de l'Église en matière d'iconographie s'est avérée déterminante, pesante, renforcée par le rôle essentiel du culte marial dans la religion qui a obligé Joseph à une discrétion absolue ; comment des hommes ou des groupes d'hommes –en particulier les Franciscains fortement inspirés par Bernard de Clairvaux– parvinrent à sortir Joseph du son purgatoire pour lui redonner une image digne et plus conforme à sa mission.

Avant le concile de Trente qui accentua la promotion de son image, et favorisa enfin sa représentation seul avec Jésus, il fallut attendre la seconde moitié du XVe siècle –et un pape franciscain, juste retour des choses– pour que l'Église célébrât enfin Joseph pour son rôle dans cette famille atypique où, selon le propos d'un prédicateur¹ : « Le père n'est pas le père, la mère est vierge, et le fils est Dieu ».

¹ SUBRENAT 1989, p. 549. Il s'agit d'un prédicateur du XXe siècle.

RÉSUMÉ 1700 SIGNES

A l'origine, l'iconographie chrétienne a été largement influencée par les textes apocryphes qui décrivaient Joseph sous un jour négatif. Pour cette raison, dans les scènes de Nativités, il était le plus souvent relégué au registre inférieur, de petite taille, séparé de l'Enfant par la Vierge et semblait dormir.

Parallèlement, le culte marial a occupé très tôt une place considérable dans la foi des fidèles et dans la vie de l'Église au détriment de Joseph. Les hérésies récurrentes, contestant notamment la virginité de Marie, ont encore aggravé cette situation. Toutefois, Bernard de Clairvaux jugea que Dieu ne pouvait avoir choisi pour Elle et l'Enfant à naître un compagnon médiocre. Il en dressa donc un portrait nouveau et enrichi.

Fortement inspiré par Bernard et par François d'Assise, le texte des *Meditationes Vitae Christi* présenta ensuite Joseph comme un modèle pour les hommes soucieux de vivre selon les principes du *Poverello*. Les dessins du manuscrit lat. 115 de la BnF illustrent parfaitement cette nouvelle perception du personnage propagée, à travers l'Europe, dans le sillage des Frères mineurs. Les représentations de l'Adoration de l'Enfant ou la Sainte Famille en sont le résultat.

Par la suite, les innovations iconographiques se concentrèrent dans l'Europe du Nord. Le retable d'Hoogstraten consacré à sa vie -peut-être copie d'une œuvre de Robert Campin- confirme l'intérêt qui lui était désormais accordé. Dans le même temps, des images pittoresques le montrèrent occupé à préparer les repas de l'Enfant ou à réchauffer ses langes. C'est alors que Jean Gerson tenta de convaincre les autorités politiques et religieuses d'instaurer une fête en son honneur dans le calendrier liturgique. Ses démarches ne connurent pas le succès qu'il espérait et l'Église attendit encore pour glorifier l'humble Joseph.

Mots clés : Joseph, Bernard de Clairvaux, *Meditationes Vitae Christi*, retable de Hoogstraten, Gerson.

Originally the Christian iconography was largely influenced by apocryphal texts that painted Joseph in a negative light. For this reason in the nativity scenes he was often relegated to an inferior status, smaller in size, separated from the Infant by the Virgin and seemingly asleep.

In parallel, marian worship occupied very rapidly a large part of the belief among the faithful and in the life of the Church, to the detriment of Joseph. The heresies contesting the virginity of Mary made the situation even worse. Despite this, Bernard de Clairvaux judged that God would not have chosen a mediocre companion for Her and the Baby to be born. He gave him a new and enriched profile. Strongly inspired by Bernard and François d'Assise, the text of the *Meditations Vitae Christi* then presented Joseph as a model for men wanting to live by the principles of *Poverello*. The sketches of the manuscript lat. 115 of the BnF illustrate perfectly this new perception of his character that was also spread through Europe in the wake of the Mineur brethren. The representations of - the Adoration of the child or the Sainted family - appeared as a result. Thereafter the iconographic innovations were concentrated to northern Europe. The altarpiece of Hoogstraten dedicated to his life – perhaps copied from a work of Robert Campin- confirms the importance that he was now granted. At the same time, picturesque images show him busy preparing meals for the Child or warming his nappies. It is then that Jean Gerson tried to convince the political and religious authorities to establish a festival in his honour in the liturgical calendar. These attempts were not as successful as he hoped and the Church would wait again to glorify the humble Joseph.

Keywords : Joseph, Bernard de Clairvaux, *Meditationes Vitae Christi*, retable de Hoogstraten, Gerson.



Université de Paris Sorbonne-Paris IV
École doctorale VI - UMR 8150

THÈSE

pour obtenir le grade de
Docteur en histoire de l'art
de l'Université de Paris Sorbonne - Paris IV

présentée et soutenue publiquement par

Vibeke RÖSTORP

le 2 décembre 2011 à 14 heures

Salle Ingres à l'INHA
4-6, rue des Petits Champs, 75002 Paris

LES ARTISTES SUÉDOIS ET NORVÉGIENS EN FRANCE DE 1889 À 1908

LE MYTHE DU RETOUR

Directeur de thèse:
Monsieur le Professeur émérite Bruno FOUCART

Membres du jury:

M. Bruno FOUCART, Professeur émérite, Université de Paris Sorbonne - Paris IV

M. Serge LEMOINE, Professeur, Université de Paris Sorbonne - Paris IV

M. Tomas BJÖRK, Docteur ès lettres, Université de Stockholm

M. Dominique DUSSOL, Professeur, Université de Pau, (Rapporteur)

M. François ROBICHON, Professeur, Université Lille III, (Rapporteur)

RÉSUMÉ:

Cette thèse porte sur les artistes suédois et norvégiens en France de 1889 à 1908. Ces années ont traditionnellement été considérées comme une période de retour au pays et d'abandon de la France pour les artistes scandinaves qui se seraient tournés de nouveau vers Paris seulement en 1908 avec l'arrivée des élèves d'Henri Matisse. Une étude approfondie de leur présence aux Salons parisiens a été menée afin de constater que leur nombre ne baisse pas et que les départs des uns sont aussitôt comblés par l'arrivée d'autres artistes scandinaves. À travers l'examen de la taille et de l'activité de cette communauté d'artistes installés en France durant ces deux décennies, dites nationalistes, il s'avère que l'hypothèse du retour vers la Scandinavie dans les années 1890 est un mythe créé par une historiographie faussée. La plupart des artistes scandinaves expatriés en France de 1889 à 1908 menèrent des carrières couronnées de succès dans un environnement cosmopolite et international. Les raisons de la mauvaise interprétation de cette période de l'histoire de l'art scandinave ont été analysées à travers les ouvrages d'histoire de l'art anciens et actuels. D'autres investigations ont été entreprises, basées sur la correspondance de ces artistes principalement conservée à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Suède et dans les archives d'Auguste Rodin, ainsi que sur l'étude de leur accueil critique en France. Elles démontrent que la colonie scandinave de Paris de ces années-là a été exclue des expositions organisées en France par leurs propres pays et que la carrière de ces artistes expatriés, ainsi que le rôle de la France, ont été minimisés dans l'histoire de l'art scandinave.

POSITION DE THÈSE :

Ce travail de thèse s'inscrit dans la continuité de nos précédents travaux portant sur deux artistes suédois, diamétralement opposés, Agnes Kjellberg de Frumerie (1869-1937) et Richard Bergh (1858-1919). La femme sculpteur de Frumerie passa une grande partie de sa carrière en France et le peintre et théoricien Richard Bergh prônait pour sa part le retour au pays. La France eut pour les artistes suédois et norvégiens du 19^{ème} siècle une très grande importance. En effet, les artistes scandinaves avaient pour habitude de s'installer à Paris afin de compléter ou débiter une formation artistique. Cette tradition est largement révélée et exposée dans les ouvrages d'histoire de l'art scandinaves. Mais, cette importance donnée à la France concerne, selon ces sources, particulièrement une période débutant en 1866, lorsque le peintre de plein-air Alfred Wahlberg s'y installa, et s'achevant à la fin des années 1880. Toujours selon l'historiographie, la plus grande concentration d'artistes scandinaves en France pourrait être observée de 1878 à 1889, soit entre les deux Expositions Universelles. Ces artistes auraient par la suite abandonné la France pour rentrer dans leur pays afin de répondre à l'appel nationaliste et à la volonté de créer un art national. En se fiant à ces mêmes sources, les artistes scandinaves ne se tourneraient à nouveau vers la France qu'en 1908, au moment où quelques jeunes artistes norvégiens et suédois deviennent les élèves d'Henri Matisse. Le fait que les artistes débutant leur carrière durant cette décennie ont été considérés comme faisant partie d'une génération intermédiaire, «coincée» entre celle de leurs aînés - qui auraient abandonné la France après avoir été sous son emprise - et une plus jeune génération - qui aurait elle redécouvert ce pays vers 1908 - complique l'analyse de cette période. Très peu de publications ont été consacrées aux artistes suédois restés en France durant les années 1890, alors que la littérature abonde concernant les artistes nordiques en France dans les années 1880.

Nous proposons de présenter les artistes scandinaves installés en France de 1889, date de la grande Exposition Universelle qui marque le triomphe de nombreux Scandinaves, à 1908, lorsque Henri Matisse ouvre son Académie, et de remettre par conséquent en question la pertinence de la thèse de l'abandon de la France par les Scandinaves durant cette période nationaliste.

Les liens étroits, existant entre les Norvégiens et les Suédois lors de leurs séjours en France permettent d'intégrer les artistes norvégiens à cette étude. Même si, afin de limiter nos sources, nous avons dû nous résoudre à n'étudier que les ouvrages publiés sur l'art norvégien, le fait d'analyser ensemble les parcours des ressortissants de ces deux nations est une nouveauté dans l'histoire de l'art de cette époque. Pourtant la Norvège était unie à la Suède sous le règne d'Oscar II, et ce, jusqu'en 1905 et ne fondera pas sa propre Académie des Beaux-Arts avant 1909. En décembre 1907, la mort du roi de Suède, qui était très attaché à la Norvège, marquera la fin d'une

époque. Pourtant aucun auteur ne prend en compte ce fait historique dans l'étude des artistes nordiques de cette époque. L'art norvégien est soit l'unique objet de ces études ou est, au contraire, présenté conjointement aux autres pays nordiques.

Le relevé de la présence des artistes scandinaves aux Salons parisiens a été établi sur la base des catalogues d'exposition des plus grands Salons de l'époque et est publié en annexe de cette thèse. Des statistiques couvrant la période de 1881 à 1910 y sont également présentées. Elles confirment la stabilité du nombre d'artistes scandinaves présents aux Salons parisiens et mettent en évidence que la thèse de l'abandon de la France après les années 1880 est obsolète puisque les éventuels départs des uns ont vite été comblés par l'arrivée d'autres artistes. Nous avons reconstitué la liste des participants norvégiens et suédois aux Salons entre 1889 et 1908, ainsi que celle de l'ensemble des œuvres qu'ils y exposèrent. Dès que possible, nous avons ajouté à ces données le nom des acquéreurs, afin de préciser quels étaient les mécènes et clients de ces artistes nordiques. Ainsi, nous avons montré la grande diversité des artistes suédois et norvégiens présents en France durant cette période et mis en évidence les particularités de chacun, sans nécessairement mettre en avant les artistes aujourd'hui les plus célèbres.

Afin de mieux connaître les artistes suédois et norvégiens effectivement installés en France de 1889 à 1908 nous nous sommes tournés vers plusieurs fonds d'archives. En premier lieu, notre travail résulte du dépouillement et de l'analyse des très riches archives de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm qui conservent notamment la correspondance de l'ensemble des candidats boursiers partis à l'étranger parfaire leurs études artistiques. Cette correspondance, inédite dans sa quasi-totalité, constitue une base de données sans équivalent pour suivre le parcours des artistes suédois lors de leur séjour en France. Des lettres autographes, signées par les artistes français Jules Lefebvre, Pascal Dagnan-Bouveret et Emmanuel Frémiet y sont également conservées et permettent de compléter cette étude. Les informations contenues dans les archives privées de la femme sculpteur Ida Matton, conservées à la bibliothèque Carolina Rediviva à Uppsala en Suède, telles que de nombreuses cartes de visite et invitations à diverses expositions ou remises de prix, des correspondances d'artistes suédois et français - notamment d'Edmond Lachenal, Virginie Demont-Breton, Jean Dampt, Denys Puesch et Rodolphe Julian - ont également été précieuses à cette reconstitution.

En France, nous avons pu tirer les bénéfices des archives d'Auguste Rodin. Cet artiste, central dans la vie artistique parisienne autour de 1900, entretenait des relations amicales ou professionnelles avec de nombreux Nordiques. Les lettres manuscrites que nous avons analysées sont une source d'informations indispensables concernant la carrière française des artistes scandinaves. Le fond

Roger-Milès de la collection Jacques Doucet, où sont conservées des lettres, entre autres, des artistes Richard Hall, Johannes Grimelund et Paul Graf, nous ont également permis de préciser la présence et l'activité de ces artistes scandinaves à Paris.

L'analyse des critiques et des articles parus dans la presse française de cette époque est venue compléter l'étude de cette colonie d'artistes et a permis de mesurer leur intégration en France. Nous nous sommes penchée sur cette question d'intégration en nous intéressant aussi à l'attachement ou aux liens qu'ils maintenaient avec leur pays d'origines. Les artistes restés en France pendant un certain nombre d'années, ou tout au long d'une carrière, développaient ce que nous avons appelé « une culture tierce », créée par la synthèse entre leurs cultures d'origine et celle de leur pays hôte. Cette culture tierce commune aux artistes scandinaves parisiens contribuait à leur succès commercial à l'étranger et en France. Ils sont en effet perçus, comme des artistes audacieux qui apportent un regard nouveau, sachant s'inspirer de l'art français tout en gardant leur caractère national. La spécificité scandinave se ressent fortement dans les œuvres des artistes suédois et norvégiens installés durablement en France ce qui indique que le nationalisme n'est aucunement lié à un retour permanent au pays. Il ressort de cette étude que l'État français et les jurés des Expositions parisiennes ont montré envers les Scandinaves une très grande générosité et une ouverture d'esprit en accueillant ces artistes étrangers, et les critiques français faisaient preuve d'une curiosité bienveillante envers les Scandinaves, «exotiques» à leurs yeux. À Paris se trouvait une foule d'acheteurs différents, dont des acheteurs internationaux attirés par les Salons annuels. Mais puisque ce marché était également très concurrentiel, les artistes installés en France étaient ceux qui rencontraient un succès commercial, alors que la majorité des artistes qui rentrèrent chez eux, ne réussissaient pas à vendre leurs œuvres à Paris.

Enfin, nous nous attachons à réaliser une étude de l'historiographie et de la création même du mythe du retour des artistes scandinaves dans leur patrie après les années 1880. Sur la base des résultats obtenus durant notre recherche, la réinterprétation de cette période ouvre de nouvelles perspectives pour l'étude de l'art scandinave autour de 1900. L'idée de l'abandon de la France à la fin des années 1880 - ou même avant -, fut en effet répandue systématiquement, que ce soit dans les écrits français ou scandinaves. Ce discours d'un retour au pays après le séjour en France servait aux trois pays : à la France pour exprimer son rayonnement artistique quant à son rôle de pays formateur et aux deux pays scandinaves pour décrire l'importance de leur rupture avec la France afin de créer leur propre école artistique nationale. La volonté des nationalistes d'exagérer le retour au pays s'explique par le désir de crédibiliser leur mouvement. Nous ne nions pas l'existence d'idéaux nationalistes chez les artistes qui rejoignent leurs pays dans les années 1890, mais il faut porter plus

d'attention aux artistes qui résidaient en France ainsi qu'à ceux qui gardaient contact avec Paris en y exposant leurs œuvres.

Les retours en Scandinavie de certains artistes marquants de l'époque ont été analysés et replacés dans leur contexte. L'historiographie faussée s'explique de cette façon plus aisément : Les artistes qui disparurent de la scène artistique française durant cette période furent surtout les artistes norvégiens liés au groupe de Lysaker autour d'Erik Werenskiold et leur théoricien l'historien d'art Andreas Aubert, ainsi que les artistes suédois les plus fortement impliqués dans la Fédération des Artistes autour de Richard Bergh et Georg Pauli. Ils appartiennent au mouvement scandinave nommé «Romantisme National», et ont souvent eu une grande influence dans leur pays, soit en tant que théoriciens ou en tant que professeurs, mais aussi en tant qu'organiseurs de manifestations culturelles, que ce soit pour des expositions locales ou des représentations nationales à l'étranger. L'omniprésence de ces artistes dans la vie culturelle de leur pays a contribué à donner une vision partielle ou faussée de l'histoire de l'art scandinave de cette période. Mais les échanges entre la France et ces deux pays du Nord, très fructueux, n'ont pas pris fin d'une manière abrupte suite aux décisions de rentrer de certains membres de la Fédération des Artistes du côté suédois, ou des partisans d'Erik Werenskiold du côté norvégien.

Une autre spécificité de notre recherche est sa vision élargie qui prend en compte non seulement la peinture et la sculpture mais également l'émergence des arts décoratifs. Au cours des années 1889 à 1908 un grand nombre de sculpteurs, céramistes ou créateurs d'objets d'art s'installèrent effectivement à Paris alors que les statistiques de présence aux Salons démontrent une légère baisse du nombre des peintres. Cette évolution pourrait avoir renforcé le mythe du retour, puisque ces artistes se tournant vers les objets d'art ont été peu étudiés par rapport aux sculpteurs et surtout aux peintres.

Certains artistes installés en France ont été discriminés par leurs collègues rentrés au pays. Ils ont pour certains été écartés de l'historiographie de leur pays d'origine. D'autre part l'importance du séjour français de ces artistes a souvent été minimisée dans les ouvrages scandinaves afin de favoriser la thèse du retour au pays. On peut relever plusieurs anomalies lors des représentations nationales dans les Expositions Universelles qui excluaient en grande partie les artistes non adhérents à la Fédération des artistes ou à d'autres groupes d'artistes plus ancrés dans la vie artistique scandinave.

Par ailleurs, les artistes restés en France ont souvent été assimilés à des artistes vieillissants ou n'appartenant pas à l'avant-garde. Ces thèses sont répandues afin de souligner le fait que ce seraient

les artistes rentrés en Suède et en Norvège qui furent les véritables novateurs. Mais il s'avère que parmi les artistes scandinaves présents en France entre 1889 et 1908 certains faisaient partie de l'avant-garde comme Ivan Aguéli, August Strindberg, Ludvig Karsten, Edvard Munch, Carl Milles ou Axel Törneman alors que d'autres artistes, tels que Richard Hall, Frits Thaulow ou Sigrid Bølling suivaient des courants plus modérés. Les artistes installés en France adoptaient en effet tous des styles différents et n'appartenaient pas forcément aux mêmes générations.

Le grand nombre d'artistes femmes que l'on retrouve en France durant ces années montre que Paris leur offrait, notamment par l'exposition qui leur était dédiée, une plus grande chance de mener une carrière. Les femmes étaient souvent exclues des organisations artistiques de leur propre pays. Les suédoises étaient d'ailleurs fortement sous-représentées dans la Fédération des Artistes, qui pourtant se voulait très moderne. Aussi l'éloignement de leur patrie et des conventions sociales était semblait-il pour les femmes un facteur de liberté et de réussite. Mais ceci n'est qu'un aspect des bénéfices liés à une installation en France sur un plus ou moins long terme pour les artistes scandinaves. Tous les artistes scandinaves, hommes ou femmes, y appréciaient les conditions de travail. À travers la correspondance des artistes installés en France on constate également que l'atmosphère internationale qui régnait à Paris était stimulante et qu'ils avaient accès à tout ce dont ils avaient besoin afin d'être efficaces dans leur travail. De la riche offre d'ateliers d'artistes jusqu'à l'accès facile aux musées et aux académies libres, cette ville cosmopolite avait des avantages évidents par rapport aux possibilités limitées de la Scandinavie. À cette époque, Paris offrait des opportunités uniques pour exposer leurs œuvres. Il faut en déduire que ce n'était pas simplement le besoin de trouver des acheteurs ou de suivre des cours qui attiraient les artistes vers Paris.

Notre démarche est d'inscrire ces recherches dans une perspective révisionniste de l'art scandinave en rétablissant notamment le rôle de Paris en tant que centre cosmopolite attirant de nombreux artistes du Nord. Les artistes scandinaves sont ici présentés dans l'environnement international qui était le leur, dans le but de dépasser l'idée reçue que les Scandinaves vivaient en communauté fermée au cours de leur séjour en France. Cette thèse propose une vision plus mesurée de l'art scandinave autour de 1900 en évitant d'établir à tout prix des liens avec l'art moderne et en soulignant le rôle de l'Académie suédoise quant aux possibilités d'effectuer des voyages d'études en Europe. La confrontation entre les sources suédoises et les sources françaises nous permet d'offrir aujourd'hui une image plus précise, et plus en conformité avec la réalité, de cette période importante de l'histoire de l'art scandinave.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE 6 – Histoire de l'Art et Archéologie
Laboratoire de recherche Centre André Chastel

THÈSE

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

Discipline/Spécialité : Histoire de l'Art

Présentée et soutenue par :

Christian OMODEO

le 3 décembre 2011

Le peintre romain **Vincenzo Camuccini (1771-1844)**

Sous la direction de :

Monsieur Barthélémy JOBERT Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY:

Monsieur Philippe BOUTRY

Professeur, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Monsieur Bruno FOUCART

Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne

Madame Daniela GALLO

Professeur, Université Pierre Mendès France

Madame Maria Grazia MESSINA

Professeur, Università degli Studi di Firenze

Monsieur Pierre WAT

Professeur, Université Paris I-Panthéon Sorbonne

Christian OMODEO

Thèse pour le Doctorat d'Histoire de l'Art, Université de Paris-Sorbonne, 2011.

Le peintre romain Vincenzo Camuccini (1771-1844).

Position de thèse

La décision de mener une étude sur le milieu artistique romain des années 1770-1840 a mûri au cours des recherches conduites dans le cadre d'un Master 2 « Recherche » sur les musées du Capitole pendant la période impériale. Ce travail a permis de relever l'existence à Rome d'une conception du musée fort différente par rapport à celle qui se développe en France à la même époque et a suggéré des pistes de recherches permettant d'identifier l'origine de cette spécificité. Dans ce panorama, le manque d'une étude approfondie sur le peintre Vincenzo Camuccini (1771-1844) a semblé marquant, tant son nom paraissait au cœur de ces débats. Une recherche doctorale sur la personnalité de cet artiste s'est donc imposée.

La place importante occupée par Vincenzo Camuccini dans la société de son temps a permis de toucher à différentes problématiques du débat historiographique récent.

En premier lieu, ce sujet paraissait contribuer à la connaissance de l'essor d'une conception du patrimoine à Rome pendant la première moitié du XIX^e siècle. Le peintre et son frère Pietro, marchand d'art, étaient considérés des collectionneurs raffinés par la société européenne de leur temps. Dans leur collection, les visiteurs pouvaient admirer des chefs-d'œuvre de la peinture occidentale, comme la *Vierge à l'œillet* de Raphaël et la *Festin des dieux* de Giovanni Bellini. Cependant, l'historiographie retenait les deux frères responsables de l'appauvrissement du patrimoine artistique des États pontificaux. L'on considérait qu'ils avaient autorisé et favorisé la vente à l'étranger d'œuvres d'art et d'antiques. Ces données apparemment contradictoires méritaient d'être analysées dans leur ensemble pour clarifier la conception du patrimoine de Vincenzo Camuccini et pour comprendre quel rôle joua cet artiste dans les débats sur ces thèmes à Rome, pendant la première moitié du XIX^e siècle.

Deuxièmement, l'étude de ce personnage convenait au besoin de reformuler la question du genre de la peinture d'histoire en Europe aux alentours de 1800. Camuccini, comme la majorité des artistes de cette époque, a souvent été assimilé à l'école davidienne. Ce rapprochement découle d'une tendance à identifier le mouvement néoclassique avec le style pictural apparu à Paris au sein de l'atelier de Jacques-Louis David. Néanmoins, ce cadre de

lecture a entravé la perception de conceptions diverses du rapport à l'Antique qui étaient élaborées dans d'autres foyers artistiques. L'étude de Vincenzo Camuccini, l'un des représentants les plus attirés de ces courants qui ont animé le Néoclassicisme en Europe, paraissait donc profitable à une interprétation renouvelée de la production artistique européenne.

Enfin, l'analyse de l'art religieux de Vincenzo Camuccini s'avérait particulièrement propice à l'analyse des débats autour du concept de « tradition » en Europe, pendant la première moitié du XIX^e siècle. Le peintre romain élaborait une conception de l'art fortement attachée à la tradition du passé. Il s'opposa à la révolution Romantique et considéra incongrue le culte de l'idée de progrès et l'une de ses conséquences plus marquantes : l'élaboration d'une conception moderniste de l'art.

Le soutien apporté à ce projet de recherche, par les différentes branches de la famille des héritiers de Vincenzo Camuccini, a constitué un atout fondamental. Leur disponibilité a permis la retranscription complète des archives familiales et l'étude de son fonds d'atelier. Ces deux aspects ont constitué les deux axes principaux de cette étude et imposé des choix d'ordre méthodologique.

La correspondance de l'artiste, conservée dans les archives Camuccini, est venue compléter les recherches ciblées dans différentes archives italiennes, européennes et américaines. Cette démarche a garanti une reconstitution fiable des différents réseaux de sociabilité du peintre, en permettant notamment de relever les noms des lettrés et des collectionneurs auxquels Camuccini s'était davantage lié. L'étude de ces lettres a aussi permis de mieux cerner son activité au sein des institutions artistiques de Rome et de Naples.

La préparation du catalogue raisonné de l'œuvre peinte de Vincenzo Camuccini a rendu nécessaire l'étude du fonds d'atelier de l'artiste et le dépouillement de la presse artistique de l'époque. Avec certains éléments de la correspondance, ce travail a précisé la chronologie de ses œuvres et a surtout favorisé une évaluation plus équilibrée du regard des contemporains sur l'artiste. La renommée internationale dont Vincenzo Camuccini bénéficie de son vivant a amené à ne pas prendre en compte exclusivement la presse artistique romaine. Cependant, seule cette dernière a été dépouillée de manière intégrale, étant donné que les articles publiés dans ces revues sont presque toujours rédigés par des personnages proches du peintre.

Les résultats de cette étude sont nombreux et touchent à des aspects différents.

L'analyse des origines sociales de la famille Camuccini favorise la compréhension de la valeur exceptionnelle de l'essor social de l'artiste. Celle-ci est d'ailleurs confirmée par l'analyse de l'évolution de son image. La comparaison entre ses portraits datant des années 1795-1813 et ceux plus tardifs confirme l'évolution sociale de ce personnage. Le jeune artiste de 1800 disparaît et laisse la place à un noble affirmé aux alentours de 1835.

L'étude d'ensemble de l'activité de Vincenzo Camuccini comme administrateur à Rome comme à Naples contribue à mieux saisir son ascension progressive dans la hiérarchie sociale des États pontificaux. Les nombreuses charges qui lui sont attribuées au cours des quatre premières décennies du XIX^e siècle profitent aussi à sa renommée internationale.

La reconstitution intégrale de ses charges administratives éclaire, en outre, de mieux évaluer certaines phases de sa carrière artistique et, en particulier, le développement d'un système de production proto-industriel au sein de son atelier. Son recours à une main d'œuvre spécialisée lui permet de répondre aux nombreuses commandes qu'il reçoit, malgré le temps qu'il doit consacrer à ses charges administratives.

Les multiples choix opérés par Vincenzo Camuccini, au sein de différentes institutions romaines et napolitaines, bénéficient, pour la première fois, d'une vision d'ensemble qui permet d'appréhender désormais la valeur de son engagement au sein de celles-ci. La décision de ne pas replacer dans leurs lieux d'origine les œuvres d'art saisies par l'armée française aux alentours de 1800 et de créer une nouvelle galerie publique pour les exposer, les accrochages mis en place dans les musées et les projets visant à distribuer en dehors du Vatican les collections pontificales représentent un apport considérable dans l'histoire des musées et du patrimoine romains et napolitains.

De même l'activité de collectionneurs des frères Camuccini répond à une logique similaire et constitue un passage obligé pour analyser l'apport de Vincenzo Camuccini à l'élaboration d'une conception moderne de patrimoine à Rome.

La formation de la collection Camuccini et les liens de Pietro avec différents banquiers romains et anglais livrent un aperçu saisissant sur les pratiques du marché de l'art romain et européen aux alentours de 1800. Ils illustrent l'intérêt grandissant des collectionneurs anglais pour les tableaux après les années de la République Romaine, mais ils révèlent en même temps l'impact brutal de ces investissements financiers sur le patrimoine artistique romain. La formation de la collection Camuccini peut être considérée comme une tentative de pallier dans une certaine mesure la dispersion de ces œuvres d'art, mais la création de la collection Camuccini et sa vente au cours des décennies suivantes confirment que deux conceptions

différentes du patrimoine – celles de Vincenzo Camuccini et celle de Carlo Fea – vont s’opposer à Rome entre la fin du XVIII^e et les premières décennies du XIX^e siècle.

Cette étude accorde une place privilégiée à l’analyse de la production picturale de Camuccini. Il a paru d’abord indispensable de préciser le cadre de formation du peintre à Rome, pendant les deux dernières décennies du XVIII^e siècle. La disparition progressive des grands ateliers de peinture aux alentours de 1780 et la phase de crise que l’Académie de Saint-Luc traverse au même moment compliquait, en effet, la compréhension des références artistiques du jeune peintre au cours de ces années.

L’influence des ateliers de gravures romains sur Vincenzo Camuccini constitue une réelle découverte. Elle représente un point de départ pour une compréhension différente du rapport du peintre au coloris.

L’étude de la participation du jeune artiste à différentes académies privées – dont il est même parfois à l’origine – confirme que la sociabilité romaine ressent les effets de la Révolution française dès le début des années 1790. Vincenzo Camuccini bâtit sa renommée internationale au sein de ces réunions d’artistes et il la consolide rapidement grâce à la commande de Lord Bristol du tableau de la *Mort de César*. C’est cette œuvre, plus que toute autre, qui impose le jeune peintre romain à l’attention d’un réseau international de collectionneurs particulièrement sensibles à sa manière de représenter l’histoire de l’Antiquité.

Le profil de cette clientèle évolue tout au long des premières décennies du XIX^e siècle. Les collectionneurs anglais diminuent après 1800, alors que les commanditaires et les acquéreurs de l’Europe de l’Est augmentent progressivement. Les guerres napoléoniennes influencent un tel changement qui doit être mis en rapport avec l’apparition d’une conception nouvelle de la peinture d’histoire et d’un nouveau goût pour l’Antique en Europe, à partir de la fin du XVIII^e siècle.

Vincenzo Camuccini hérite d’une stratégie de représentation de l’Antiquité qui attribue un rôle-clé à une conception de l’histoire qui est celle des sciences antiquaires du XVIII^e siècle et qui vise une représentation réelle des faits. Cependant, ces valeurs sont remises en cause, à partir du XIX^e siècle, par des historiens qui se vouent à une réinterprétation du passé fonctionnelle aux débats du présent. En peinture, cette conception nouvelle de l’histoire s’incarne alors par l’œuvre de David et de son école et ouvre la voie à l’art des Néo-Grecs et de Lawrence Alma-Tadema. Or, Vincenzo Camuccini refuse cette révolution de la culture visuelle de son époque. Tout comme les antiquaires romains

auxquels il est lié, le peintre refuse d'asservir le passé aux débats contemporains. Son art est encore celui d'un homme qui vit exclusivement pour classer le passé. C'est cette fidélité à une conception de l'histoire, qui attache autant d'importance à la récolte des preuves factuelles, qu'identifie l'art de Vincenzo Camuccini aux yeux d'une clientèle européenne. La survivance d'une culture visuelle spécifique aux sciences antiques, dans l'art européen de la première moitié du XIX^e siècle, constitue une réelle découverte.

Il est désormais possible de préciser la chronologie des commandes artistiques de la papauté et des principaux chantiers religieux dans la péninsule italienne pendant les premières décennies du XIX^e siècle. Les liens de Vincenzo Camuccini avec la cour pontificale sont ainsi analysés et permettent de relever la place importante accordée au peintre par différents papes et par de nombreux représentants de la curie romaine.

À partir de la Restauration, l'Église élabore un programme de resacralisation de la société européenne, ce qui nécessite la conception d'un code visuel reconnaissable et universel. Or, Vincenzo Camuccini est l'artiste chargé d'élaborer un langage artistique adapté au message politique et culturel de la papauté, car il contribue à la redécouverte de la valeur de l'art de Raphaël et de la fidélité du récit visuel de ce maître aux textes bibliques.

C'est à partir de l'observation des œuvres de Raphaël conservés à Rome et, en particulier du tableau de la *Transfiguration*, que Camuccini va élaborer un modèle pédagogique ancré dans la tradition artistique du passé. Il reconnaît une valeur prééminente à une conception néo-platonique du dessin et considère la pratique de la copie comme un moyen inégalé d'apprentissage.

Un dernier résultat de cette étude est celui d'offrir une première vue d'ensemble sur les artistes qui fréquentent l'atelier de Vincenzo Camuccini. L'identification des peintres qui se forment aux côtés du maître romain atteste la reconnaissance de ses valeurs pédagogiques et artistiques même au-delà des frontières des États pontificaux.

La découverte d'un rapport à l'Antique spécifique à l'art romain remet en cause la suprématie du style davidien. L'abandon de ce schéma d'interprétation est confirmé par l'analyse de la production artistique des jeunes peintres italiens qui fréquentent l'atelier de Vincenzo Camuccini à Rome. Si les pratiques et l'organisation du travail au sein de celui-ci ne peuvent pas encore être complètement éclaircies, les choix stylistiques de ces artistes confirment qu'il est désormais nécessaire de réévaluer le poids du classicisme dans l'art italien du XIX^e siècle.

La remise en cause de l'influence davidienne sur la péninsule italienne contraint aussi l'historien à questionner les hiérarchies artistiques françaises, pour réévaluer l'originalité du parcours artistique des élèves de Jacques-Louis David et pour mieux comprendre leur degré d'autonomie par rapport à leur maître.

UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI. HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE

N° d'enregistrement attribué par la bibliothèque

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline : HISTOIRE DE L'ART

présentée et soutenue publiquement par

Maria SENSI

Le 26 novembre 2011

Titre :

Alberto Burri et sa contribution au renouvellement du langage artistique de l'après-guerre

Volume I – Thèse § Volume II – Table des illustrations

Directeur de thèse :
Monsieur Serge LEMOINE

JURY

Monsieur Éric de Chasse, Directeur de l'Académie de France à Rome

Monsieur Itzhak Goldberg, Professeur à l'Université Jean Monnet, Saint-Étienne

Monsieur Arnaud Pierre, Professeur à l'Université Paris IV - Sorbonne

Ce travail examine l'œuvre de l'artiste abstrait italien Alberto Burri (Città di Castello, 1915 - Nice, 1995) et ses nouvelles contributions à partir de 1945, notamment dans l'utilisation de la matière en peinture : *Goudrons, Sacs, Bois, Fers, Plastiques*, jusqu'aux *Cretti* et *Cellotex*.

La métamorphose de sa recherche est contemplée en faisant état des différentes phases de sa création. C'est dans le Texas, durant sa captivité au cours de la Seconde Guerre mondiale, qu'elle vit le jour. Envoyé au mois de mars 1943 en Tunisie en tant que médecin-officier, Burri fut fait prisonnier par les Alliés la même année et envoyé au camp de Hereford près d'Amarillo au Texas : ici, s'isolant complètement, il commença à peindre. Avec lui se trouvait, entre autres, l'artiste génois Dino Gambetti, qui avait exposé avant la guerre : il remarqua son talent et l'encouragea à poursuivre sa nouvelle activité. Pour Burri, l'art devint une raison de vie bien au-delà de l'internement. De retour en Italie en 1946, il séjourna dans sa ville natale jusqu'en 1947. Cette année-là, il exposa au *Premio Perugia* [Prix de Pérouse]. Le jury remit le premier prix à Mario Mafai, membre de l'École de Rome ; Burri et deux autres peintres partagèrent ex-æquo le deuxième prix. Cette victoire convainquit Burri à partir pour Rome, ville qui pouvait lui offrir plus de possibilités. Il s'installa, dans un premier temps, chez Annibale Bucci, un cousin de sa mère qui était compositeur et musicien à l'Académie Sainte Cécile. Malgré le découragement de sa mère Carolina (qui, pendant des années, continua à payer son inscription à l'ordre des médecins de Pérouse, dans l'espoir d'un repentir), il se consacra définitivement à la peinture. Celle-ci, en effet, continua sans cesse de prendre forme, dans chaque lieu qu'il habita : Città di Castello, sa ville natale en Ombrie ; Rome, où il entra en contact et influença nombre d'artistes ; Los Angeles, où il passa tous ses hivers entre 1963 et 1990 ; Beaulieu-sur-Mer, où il vécut pendant les cinq dernières années de son existence. L'activité d'Alberto Burri traversa, dans ses multiples facettes, presque toute la deuxième moitié du Vingtième siècle, contaminant, grâce à ses découvertes et à ses spéculations, celle de nombre d'autres artistes.

Au cours de cette étude, les moments cruciaux de sa vie sont examinés, afin de mettre en valeur les raisons le conduisant vers la peinture. C'est le contexte artistique italien après le deuxième conflit mondial que l'on a abordé au début, pour mieux évaluer les démarches du peintre. On a estimé les influences auxquelles il a été confronté et comparé ses œuvres à celles des artistes directement ou indirectement en rapport avec lui, comme les peintres français « de la matière », sans oublier ses liens avec d'autres protagonistes européens, nord-américains ou japonais. Il m'a semblé utile de chercher à reconstruire

l'environnement politique, géographique, social et artistique qui a parfois eu un impact sur ses différentes démarches, avant d'aborder des questions plus analytiques. Certaines sections de cette étude ébauchent une introduction contextualisante et donnant un aperçu des lieux où Burri résidait lors de la création de ses œuvres ; elles font aussi le point sur sa situation professionnelle du moment. Ma recherche a été articulée selon un parcours chronologique et thématique¹, me proposant de mettre en évidence les différentes phases du développement stylistique du peintre pendant la période qui m'intéresse. Chacune de ces phases correspond à une étape bien définie de sa carrière.

Lors de son séjour d'un mois à Paris pendant l'hiver 1948, au début de sa carrière, pour mettre à jour ses connaissances artistiques, quelqu'un l'introduisit dans l'atelier de Miró, rue Blomet, qu'il eut le privilège de regarder travailler. Il visita aussi le Louvre et le Musée d'Art Moderne, où il put admirer, parmi les œuvres de Picasso, la *Nature morte au citron et aux oranges* de 1936. Parmi les galeries d'art privées, il se rendit chez Denise René et René Drouin. Chez Drouin (où exposaient Michaux, Wölfli, Brauner, Manessier, Le Moal, Singier, Bissière, Picabia, Picasso, Delvaux...), il connut Magnelli et observa Dubuffet. Selon Ruth Francken², Burri aurait notamment été impressionné par l'usage du goudron de ce dernier, apparu pour la première fois dans une exposition de 1946 : c'est là que Dubuffet présenta des œuvres incorporant, entre autres, des ficelles, du plâtre, des graviers, des bouts de verre et du sable. Parmi les personnalités marquantes de l'art abstrait-gestuel français dont Burri put probablement observer les œuvres à Paris, figuraient également Hartung, Wols et Fautrier. En ce qui concerne l'art de son siècle, Burri déclara à plusieurs reprises que son peintre préféré était Picasso, dont, lors de ce voyage parisien de 1948, il pourrait avoir entendu parler de deux travaux, tout deux intitulés *Guitare*, qui vont de pair, exécutés dans la capitale française au printemps 1926. Dans le premier, composé de toile, bois, cordes, clous, pitons sur panneau peint, des clous sont enfoncés dans le support ; dans l'autre, créé à l'aide de cordes, papier journal, serpillière et clous sur toile peinte, ils sortent agressivement du tableau. Louis Aragon, qui fit état des matériaux utilisés par Picasso à l'époque (entre autres, du carton, des ficelles, de la tôle ondulée, des morceaux de tulle, des chiffons ramassés dans la poubelle, etc.), le décrivit ainsi : « *Vers le même temps, il arriva que Picasso fit une chose très grave. Il prit une chemise sale et il la fixa sur une toile avec*

¹ Cette étude se constitue de deux volumes. Dans le premier, l'analyse du corpus est divisée en deux parties, auxquelles s'ajoutent : la bibliographie ; les annexes, avec des biographies d'artistes abstraits italiens ayant été en rapport avec Burri, la transcription et la traduction d'une sélection de documents et d'essais critiques qui ont paru sur son art (sauf précision de ma part, toutes les traductions sont de l'auteur) ; la table des illustrations ; l'index. Dans le deuxième volume est recueillie la section iconographique.

² SERAFINI, Giuliano, *Burri La misura e il fenomeno*, Milan, Charta, 1999, p. 17.

du fil et une aiguille. [...] ³. » Marie-Laure Besnard-Bernadac, relevant que « *Cette « chose grave » dont parle Aragon est, en effet, une des œuvres les plus fortes, les plus irréductibles de l'art de Picasso [...], souligna [...] La pauvreté, le misérabilisme de ces chiffons sales et déchirés*⁴ [...]. » Burri, qui se souvint à plusieurs reprises du caractère novateur et révolutionnaire de l'art de Picasso - dont les recherches, sans aucun doute, l'aidèrent dans ses propres démarches - explora et exploita toutes les potentialités des matériaux utilisés par ce maître. En ce qui concerne les descriptions et commentaires sur les *Guitares* picassiennes, ils auraient pu très bien s'adapter à *Two Shirts* [Deux chemises] et aux *Sacs* de Burri...

Burri obtint en France et aux États-Unis, les reconnaissances qui lui furent d'abord niées dans son propre pays. Le célèbre critique franco-grec Christian Zervos, grand connaisseur de Picasso, lui rendit visite lors d'un voyage à Rome ; il publia ensuite - première reconnaissance au niveau international pour Burri - un de ses *Catrami* [Goudrons] dans *Cahiers d'Art*⁵. Quelque temps après, James Johnson Sweeney, directeur du musée Solomon R. Guggenheim de New York, se rendit à son tour à Rome. Ce fut alors qu'il vit pour la première fois les œuvres de Burri, qui l'intéressèrent beaucoup : choisissant deux *Sacs*, il l'invita à participer à une exposition de groupe aux États-Unis⁶. La visite à Rome de Sweeney marqua le début d'un intérêt profond, aboutissant avec la première monographie sur l'Ombrien éditée en anglais⁷ et la réalisation de plusieurs expositions, personnelles et de groupe, à travers les États-Unis. L'art de Burri conquiert ce pays : « [...] *il est le meilleur peintre italien qui ait exposé à New York depuis la guerre. Son travail a de la force et de la grâce en même temps*⁸. », décréta, en 1953, Fairfield Porter sur *Art News*. Les œuvres de Burri montrent, en effet, une illustration parfaite de ce qu'il réalisera durant toute sa vie : une « œuvre » unique avec des correspondances subtiles parmi les différentes formes d'art, sans frontière entre peinture et sculpture, dans une vision

³ ARAGON, Louis, *La peinture au défi*, Paris, Galerie Goemans, 1930, cit. dans BESNARD-BERNADAC, Marie-Laure, *Le Musée Picasso Paris*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1985, p. 48.

⁴ BESNARD-BERNADAC, Marie-Laure, *Le Musée Picasso Paris*, *ibidem*. L'auteur décrit ici le rapport entre les deux tableaux, faisant également état d'une lecture « secrète et magique » et d'une conception symbolique des œuvres. Étant donné - comme elle le rappelle - que Picasso garda jalousement ces deux travaux, je ne suis pas en mesure d'affirmer que Burri ait pu les voir, lors de son voyage à Paris de 1948. Néanmoins, l'Italien put certainement prendre vision d'autres tableaux « avec de la matière » du peintre franco-espagnol.

⁵ ZERVOS, Christian, Quelques jeunes, *Cahiers d'Arts*, 1950, 25^{ème} année, n° I, Paris, p. 246, ill.

⁶ SWEENEY, James Johnson, *Younger European Painters : A Selection*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1953-1954.

⁷ SWEENEY, James Johnson, *Burri*, Rome, L'Obelisco, 1955.

⁸ F. P. [PORTER, Fairfield], Reviews and previews, Alberto Burri, *Art News*, décembre 1953, vol. 52, n° 8, New York, p. 41 : « [...] *he is the best Italian painter who has shown in New York since the war. His work has force and grace together* ».

cosmologique où l'on peut retrouver un énoncé de la pensée nietzschéenne - l'idée de l'éternel retour du même. « *Mon dernier tableau est égal au premier* »⁹, affirma Burri, en se référant aux deux éléments indispensables et inséparables de son art : « *Forme et espace: ce sont les qualités essentielles, celles qui comptent vraiment* »¹⁰. » Il ne voulait pas expliquer son travail, conscient que celui-ci possédait déjà tous les attributs pour faire comprendre son « *équilibre déséquilibré* »¹¹, car, selon ses propres mots, la peinture « *doit répondre à des canons de composition et de proportions* »¹². » Les définitions « *équilibre déséquilibré* » et « *mon dernier tableau est égal au premier* » résument parfaitement son art, reposant sur des constructions imprévues et hors des canons traditionnels, où la recherche de synthèse et d'eurythmie, caractéristique constante, est perceptible de sa première à sa dernière œuvre. C'est à partir de la fin des années Quarante, début Cinquante, que l'artiste, en pleine maturation, s'éleva dans le contexte italien et international prenant la critique moins avertie à contre-pied avec ses investigations polyédriques sur les matériaux, la couleur et la non couleur : « *Son talent émergeait de manière débordante. Il faisait presque peur. On n'avait jamais vu auparavant autant de si fortes intuitions se concentrer dans un même artiste* »¹³ reconnut Palma Bucarelli, directrice de la Galerie Nationale d'Art Moderne de Rome, qui accueillit ses œuvres en pleine polémique, également politique, car l'exposition d'un des *Sacs* de Burri provoqua une interrogation parlementaire – rien de moins.

À travers ses spéculations, Burri donna naissance à un nouveau concept de l'art abstrait, où l'équilibre fit état de la beauté et de la force des matières « brutes », combinées aux couleurs. Quelquefois, la partition rythmique de ses compositions déploya des harmonies au lyrisme calligraphique ; dans d'autres cas, ce furent des éléments d'une intensité foudroyante et complexe qui surgirent de son univers « brut ». Provenant du monde organique ou industriel, ses substances se mélangèrent aux valeurs chromatiques, s'unissant, parfois, à la feuille d'or, héritage d'une tradition byzantine qu'il connaissait bien, dans une symbiose où l'artiste-alchimiste régénéra et métamorphosa ces éléments, en leur octroyant une nouvelle vie. Goudron, sac, bois, fer, plastique, cellotex (un comprimé à

⁹ SERAFINI, Giuliano, *Burri La misura e il fenomeno*, op. cit., p. 10 : « *Il mio ultimo quadro è uguale al primo* ».

¹⁰ ZORZI, Stefano, *Parola di Burri*, Turin, Umberto Allemandi & C., 1995, p. 36 : « *Forma e spazio : queste le qualità essenziali, che contano davvero* ».

¹¹ *Idem*, p. 32 : « *equilibrio squilibrato* ».

¹² *Ibidem* : « *deve cioè rispondere a dei canoni di composizione e di proporzione* ».

¹³ SERAFINI, Giuliano, *Burri La misura e il fenomeno*, op. cit., p. 76 : « *Il suo talento emergeva come un fiume incontenibile. Faceva quasi paura. Mai viste prima tante intuizioni così forti concentrarsi in un solo artista* ».

base de sciure et de colle employé dans l'industrie du meuble et du bâtiment) : avec Burri, des objets censés servir à l'industrie furent rhabillés d'une nouvelle aura ; des matériaux utilisés dans le domaine de la sculpture se transformèrent en peinture à part entière. Au début, ses recherches, voulant dépasser les canons préétablis, furent parfois jugées outrageuses par la critique italienne ; même le peintre futuriste Enrico Prampolini, ayant, pourtant, accepté l'apport de la matière dans sa peinture, ne fut pas en mesure d'accueillir la révolution de cette nouvelle « mise en page ». Examinant la réception critique des créations de Burri en Italie et ailleurs, j'étudie ses spéculations par rapport à celles des Avant-gardes et à d'autres artistes travaillant avec de la matière, en France, en Italie, dans d'autres pays européens, aux États-Unis et au Japon (entre autres, *Gutai*, *Néo-Dada*, *Nouveau Réalisme*, *Arte Povera*...) J'essaie, en même temps, de démontrer le changement, à travers ces décennies, des goûts du public envers les œuvres de cette typologie. En effet, le succès critique se mêle étroitement, d'une part aux réactions contrastées relatives à la divulgation de ce type d'œuvre, et d'autre part aux évaluations et aux tentatives de la critique de ramener la signification et les motivations aux pseudo-catégories d'utilisation internationale : art brut, informel, conceptuel, etc. Dans cette logique, les quotidiens et les revues d'information finissent par enregistrer, des années Cinquante à nos jours, une mutation exemplaire du goût de masse ; on passe du refus scandalisé à l'attention curieuse, à l'acceptation motivée, à l'éloge non-critique. Au cours de cette étude, j'évoque les matières non traditionnellement employées en peinture et utilisées par Burri, comme la pierre ponce, le goudron, le fer, le plastique, indiquant les évaluations de la critique européenne et américaine envers son art et celui des autres artistes « de la matière », et examinant les diverses contributions parues dans les journaux et les revues spécialisées. Je prends également en compte le changement des commandes et des œuvres réalisées par Burri pour des espaces destinés au public (salons d'exposition de voitures, ex-hangars industriels), et décris la variété des « architectures industrielles » abritant les travaux de l'artiste, véritables œuvres elles-mêmes. Mon matériel d'information est constitué d'écrits, de déclarations et d'entretiens avec Burri et avec d'autres artistes, de monographies, de catalogues d'expositions individuelles et de groupe, d'ouvrages généraux, d'articles parus dans les revues spécialisées et dans les journaux. Ma source principale est faite de conversations que j'ai eues avec Alberto Burri lui-même (à Città di Castello et à Beaulieu-sur-Mer) et avec d'autres artistes qui ont marqué l'art de l'après-guerre. Il est significatif que les premiers échos positifs vers l'art de Burri provinrent des voix des poètes : à ce propos, j'étudie le rôle de l'intelligentsia italienne de

l'après-guerre, et je souligne les apports des protagonistes de la littérature, de la poésie et de la musique envers ces essais dépouillés de toute référence figurative et de lourdeur rhétorique. Aux États-Unis, comme je disais, son art fut bien accueilli, dès le début, par maintes personnalités, autant des historiens d'art que des critiques et des journalistes éclairés. Les portes des institutions et des musées parmi les plus prestigieux lui furent ouvertes à des dates assez précoces. Ses recherches fournirent des suggestions décisives notamment à Jasper Johns et Robert Rauschenberg. Ce dernier visita l'atelier de Burri à Rome, début 1953, et observa ses grands *Sacs* de 1952 : rentré aux États-Unis, il créa ses fameux *Combine Paintings*. En outre, les *Gobbi* [Bossus] de Burri, des débuts des années Cinquante, ouvrirent la voie aux *shaped canvases*. Suite à ses spéculations, des matériaux hétérogènes furent utilisés également, à travers le monde, par Tàpies, Millares, Marca-Relli, Scarpitta, Rotella, Uncini, Lee Bontecou, les *Nouveaux Réalistes* ou les membres de l'*Arte povera*. Avec les *Combustioni* [Combustions] sur papier (voir les *Pagine* [Pages] de 1953-54), sur bois ou sur plastique (il se consacra aux *Plastiques* pendant les années Soixante), Burri, anticipant le travail d'Yves Klein, introduisit une nouvelle technique, la combustion. Alchimiste du feu, il exploita la flamme en guise de pinceau. Grâce au feu, il ne provoqua pas de destruction, mais, bien au contraire, celui-ci devint un moyen expressif apte à créer des formes. Encore une fois, sous l'œil investigateur et fécond de l'artiste, la couleur et la matière, complémentaires, produisirent une transmutation esthétisante. Même Lucio Fontana accueillit une partie de ses recherches : après avoir acheté une œuvre de l'Ombrien à la Biennale de Venise de 1952¹⁴, qui influença sans doute ses *Tagli*, entre 1961 et 1968 Fontana se mesura avec les *Metalli* [Métaux], où il tint compte des *Ferri* [Fers] de Burri, qui avaient été élaborés pendant la deuxième moitié des années Cinquante. On a également fait état de l'article paru en janvier 1959, dans la revue américaine *Horizon*, où on raconta comment Burri, après avoir « [...] *terminé une boîte de bière, l'a accrochée devant une cible dans son jardin et l'a criblée de trous*¹⁵. [...] » Par la suite, au mois d'octobre 1960, Niki de Saint Phalle créa des tableaux-cibles en y intégrant des visages-cibles sur lesquels on pouvait lancer des fléchettes. Le 12 février 1961, dans son atelier, impasse Ronsin à Paris, Niki de Saint Phalle organisa sa première action de tir (une douzaine auront lieu entre 1961 et 1963).

¹⁴ *Studio per lo Strappo* [Étude pour la déchirure].

¹⁵ ROTH, Sanford H., Birth of an art form, *Horizon*, janvier 1959, New York, p. 144 : « [...] *Alberto Burri finished a can of beer, hung it in front of a target in his back yard, and plugged it full of holes* ». En vérité, pour Burri il s'agissait seulement d'un épisode convivial, dépourvu de toute conséquence artistique.

Burri ne fit jamais partie d'un groupe, sauf sa participation de quelques mois (novembre 1950 - janvier 1951) au groupe *Origine*, fondé par Ettore Colla avec Mario Ballocco et Giuseppe Capogrossi. Cet ensemble d'artistes ne revêtit aucune importance théorique pour l'Ombrien, chaque artiste s'adonnant à ses recherches personnelles. Le parcours de Burri, qui continua ses spéculations, insouciant des modes et des lois du marché, fut tout à fait personnel et constamment consolidé. Après l'explosion, la révolte, les matériaux « révolutionnaires » et les brûlures des premières décennies, vers la moitié des années Soixante-dix son langage se fit plus raréfié, presque apollinien, par rapport au monde « dionysiaque » des débuts. Ainsi naquirent les grands cycles picturaux (*Il Viaggio, Sestante, Annotarsi...*), dimension polyphonique d'une peinture dont la force ne s'éteignit jamais. Chez Burri, des toiles aux fers, des bois aux gravures, des noirs aux sculptures, les œuvres emboîtent des images plurielles et, pourtant, intimement semblables, composant, malgré la sobriété des moyens, un vocabulaire expressif somptueux. Meticuleusement choisis - rien que des matériaux nus et bruts, parfois mélangés à la richesse de l'or - ses objets arborent une intensité inattendue, l'artiste leur octroyant une ampleur inconnue et inespérée. Les mouvements de la matière, étalant des accents subtils (ondulations des tôles, luminescence et transparence du plastique, draperies à découvrir dans des sacs de jute), transforment des éléments hybrides et hétéroclites en des compositions d'une eurythmie formelle. Dans la recherche de Burri, la grâce et la rugosité, le côté savant (le livre) et populaire (les matériaux pauvres) racontent l'évolution de la beauté, porteuse de surprises, toujours rigoureuse et harmonieuse, renversant des canons obsolètes. Histoire de vouloir - et savoir - regarder au delà des apparences, de s'ouvrir aux sollicitations, de ne jamais s'arrêter et de rechercher l'essentiel. Quoique l'existence de Burri se termine en 1995 à l'hôpital Pasteur de Nice, son œuvre continue - encore et toujours - à nous dévoiler un univers fait de mesure, d'ordre et de proportion. Dans l'art, comme dans la vie, le parcours de cet homme extraordinaire et généreux, qui a donné ses œuvres à sa ville natale, créant une Fondation, constitue un enseignement et un héritage rare et précieux, qui ne doit pas être oublié. Et son credo mérite profondément d'être divulgué : « *Je peux seulement dire cela : peindre pour moi est une liberté atteinte, constamment consolidée, gardée avec vigilance pour sortir d'elle la force de peindre plus*¹⁶. »

¹⁶ CARNDUFF RITCHIE, Andrew, *The New Decade 22 European Painters and Sculptors*, New York, The Museum of Modern Art, 1955, p. 82 : « *I can only say this : painting for me is a freedom attained, constantly consolidated, vigilantly guarded so as to draw from it the power to paint more* ».

UNIVERSITÉ PARIS - SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE 6

Doctorat

Histoire de l'art contemporain

CECILE LALY

LA REVUE PHOTOGRAPHIQUE *KÔGA*
NOJIMA YASUZÔ, NAKAYAMA IWATA, KIMURA IHEE
ET INA NOBUO

Passerelles entre les modernités

Thèse dirigée par Serge Lemoine

Soutenue le 3 décembre 2011

Jury :

Serge Lemoine (Université Paris-Sorbonne)

Michael Lucken (INALCO)

Françoise Levailant (CNRS)

Françoise Ducros (DGCA, ministère de la Culture et de la Communication)

Résumé français

Cette étude porte sur la revue *Kôga*, une publication photographique mensuelle japonaise lancée en 1932, et sur ses photographes fondateurs, Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata et Kimura Ihee, rejoints par le critique Ina Nobuo à partir du deuxième numéro. Fondée afin de rivaliser avec les revues étrangères, telles que *Photographie* en France, *Das Deutsche Lichtbild* en Allemagne et *Studio Annual of Camera Art* en Angleterre, elle est aujourd'hui un atout majeur pour comprendre la photographie japonaise moderne du début des années trente. Et ce, malgré sa courte existence.

Le premier chapitre questionne la notion de « modernité » dans le cadre du Japon. Le deuxième chapitre analyse le numéro d'inauguration de la revue en soulignant ses caractéristiques propres, au regard du contexte moderne japonais. Enfin, le troisième chapitre traite individuellement les travaux de Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata, Kimura Ihee et Ina Nobuo. Ceux-ci permettent de faire valoir les différentes orientations respectives présentées dans la revue *Kôga*, qui sont représentatives de la scène photographique japonaise à un moment charnière. Ils permettent également de mettre en évidence la notion de passage : entre la Photographie d'Art (*geijutsu shashin*) et la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) ; Entre la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) et la photographie de reportage (*hôtô shashin*) et la Photographie d'Avant-garde (*zen'ei shashin*) ; Entre les différentes disciplines culturelles et artistiques ; Entre le domaine artistique et le domaine professionnel ; Entre l'œuvre d'art unique et la reproductibilité ; Ou encore, entre l'art et la société.

Titre anglais

Kôga: A Photography Review – Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata, Kimura Ihee and Ina Nobuo – In Between Modernities

Résumé anglais

This work examines the *Kôga* review, a monthly Japanese photography magazine that was created in 1932 by photographers Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata, and Kimura Ihee, with critic Ina Nobuo joining the review from the second issue. Founded to emulate Western magazines such as the French *Photographie*, the German *Das Deutsche Lichtbild* and the British *Studio Annual of Camera Art*, today *Kôga*, despite its short existence, is a major asset in understanding modern Japanese photography of the early 1930's.

The first chapter defines “modernity” within the framework of Japanese culture and history. The second chapter analyzes the opening issue of *Kôga* and emphasizes the

specific characteristics that embody modern Japan's photography reviews. Finally, the third chapter discusses the works of Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata, Kimura Ihee and Ina Nobuo. This chapter also details the various orientations of photography that appear in the *Kôga* review and explains how they represent Japan's photographic scene at a transitional period. Developed throughout the chapter is the concept of transition between: Art Photography (*geijutsu shashin*) and New Photography (*shinkô shashin*); New Photography (*shinkô shashin*) and reportage photography (*hôdô shashin*) and Avant-garde Photography (*zen'ei shashin*); art and society; artistic and professional fields; the unique master piece and reproducibility; and in between the various cultural and artistic disciplines.

Position de Thèse

Publiée entre mai 1932 et décembre 1933, la revue *Kôga* est aujourd'hui un atout notable dans la compréhension de l'histoire de la photographie japonaise moderne. Les trois photographes fondateurs de cette publication sont Nojima Yasuzô, Nakayama Iwata et Kimura Ihee. Ceux-ci ont ensuite été officiellement rejoints par le critique Ina Nobuo à partir du deuxième numéro. Grâce à son contenu substantiel, tant du point de vue photographique que textuel, cette revue offre actuellement un regard synthétique, même si non exhaustif, sur la Nouvelle Photographie, appelée *shinkô shashin*, et sur la scène photographique nipponne du début des années trente.

Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, le Japon s'est modernisé et s'est occidentalisé sous les efforts des gouvernements Meiji (1868-1912) et Taishô (1912-1926). Dans ce contexte politique et culturel, la photographie s'est développée en tant que science et en tant qu'outil commercial. Puis, sont apparus les photographes amateurs, qui ont ouvert les sphères culturelles au médium photographique. À partir de cet instant, amateurs et professionnels ont interrogé les possibilités artistiques de la photographie. La photographie est-elle un art ? Cette question est restée posée jusqu'au début des années trente, jusqu'au moment où les photographes ont regardé la photographie pour ce qu'elle est, un art mécanique, et ont réfuté l'imitation de la peinture. L'expression photographique a alors glissé de la Photographie d'Art (*geijutsu shashin*) vers la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*). En 1931, à Tokyo, puis à Osaka, un événement a accéléré cette transition. Il s'agit de l'*Exposition internationale itinérante de photographies allemandes*¹, une version modifiée de l'exposition *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto*, organisée à Stuttgart en mai 1929. Les œuvres montrées à cette exposition apportèrent le *hic et nunc* des œuvres d'avant-gardes, auquel les photographes japonais n'avaient pas encore eu accès.

Suite à cette exposition, l'expression de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) s'est déployée à travers tout le Japon. Avec la redécouverte de la mécanicité de la photographie, est apparu l'engouement pour sa reproductibilité. Ainsi, durant l'année 1932, événements et publications ont fait du début des années trente, l'âge d'or de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*). Entre autres exemples datant de 1932, il faut citer la publication, par les éditions Mokuseisha shoin, du livre *Œil photographique x Composition métallique (kamera.me x tetsu.kôsei)*, qui regroupe quarante-quatre

¹ *Exposition internationale itinérante de photographies allemandes (doitsu kokusai idô shashin ten)*, Bâtiment de l'Asahi Shinbunsha, Tokyo, 13 – 22 avril 1931 ; Bâtiment de l'Asahi Shinbunsha, Osaka, juillet 1931.

photographies d'Horino masao ; la publication, par la maison d'édition Genkôsha, du livre de Kanamaru Shigene, *Comment réaliser de la Nouvelle Photographie (shinkô shashin no tsukurikata)* ; et l'exposition à la vingt-et-unième Namiten (exposition du Club de photographie Naniwa) à Osaka, puis à Tokyo, de la série de dix photographies intitulée, *Excitations des premiers jours d'été (Shoka shinkei)*, de Koishi Kiyoshi. Au mois de mai de cette même année, la revue *Kôga* a été lancée. Publiée pendant dix-huit mois, elle forme aujourd'hui un corpus, qui cristallise un instant de modernité durant lequel la photographie japonaise a glissé de la Photographie d'Art (*geijutsu shashin*) à la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*), puis quelques mois plus tard à Tokyo de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) à la photographie de reportage (*hôdô shashin*), et dans le Kansai, de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) à la Photographie d'Avant-garde (*zen'ei shashin*).

La revue *Kôga* étant intrinsèquement liée à la notion de modernité, dans un premier temps, cette thèse analyse la question du « moderne » dans le cadre du Japon. Donner une définition précise est difficile et arbitraire. Il semble plus approprié de définir les composantes de la culture moderne, pertinentes pour l'étude de la revue *Kôga*. Clément Chéroux a démontré² que les avant-gardes photographiques européennes étaient tributaires du passé et que le vocabulaire plastique qu'elles ont exploité a été formé dès le XIX^{ème} siècle. Culturellement, il en va de même pour la photographie japonaise. Certaines caractéristiques, qui font de la revue *Kôga* une publication moderne, ont pris forme à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle.

Après la Restauration Meiji (1868), le Japon a changé de politique et a essayé de se bâtir une nouvelle image qui représenterait et consoliderait l'État-nation. Cette démarche s'est en partie dessinée à travers les arts et a pris la forme de la construction d'une histoire de l'art japonais. Le Japon a essayé de se (re)définir en fouillant son propre passé. Cette action a également été nettement influencée par les relations internationales que le pays entretenait avec l'Orient et l'Occident. Deux tendances complémentaires sont apparues, l'une tendant vers la dissociation du Japon avec l'Asie, et plus particulièrement la Chine, l'ancien modèle, et l'autre se tournant vers l'Occident, occidentalisation rimant alors avec modernisation. Ce rapport ambigu et intime avec l'étranger a perduré jusqu'aux années de guerre et jusqu'à l'instrumentalisation des arts pour la propagande nationale. La construction de son identité, de sa japonité, et la transition d'un modèle

² Clément Chéroux, « Les récréations photographiques, un répertoire de formes pour les avant-gardes », *Études photographiques*, no. 5, novembre 1998 [en ligne]

oriental vers un modèle occidental dans la construction de cette identité, et dans la recherche de modernité scientifique, industrielle et urbaine, sont ainsi deux caractéristiques de la fin du XIX^{ème} siècle qui perdurent dans la revue *Kôga*.

Une troisième caractéristique moderne, notable avant le lancement de la revue et toujours présente dans ses pages, est l'apparition d'une tendance au réalisme dans l'expression. Cela s'est manifesté dans divers champs artistiques, comme le théâtre, la littérature ou encore la peinture. Au début du XX^{ème} siècle, chaque médias était intrinsèquement lié aux autres par l'intermédiaire d'acteurs et de lieux pluridisciplinaires. Par exemple, Tsubouchi Shôyô, un auteur, traducteur et critique, a servi de lien entre la littérature et le théâtre, et plus particulièrement le *shingeki*³. Le Petit Théâtre Tsukiji, fondé en 1924, qui regroupait acteurs, scénaristes, Designers et photographes, a relié théâtre et photographie. Quant à l'amitié entre le photographe Nojima Yasuzô et le peintre Kishida Ryûsei, elle a également été un intermédiaire entre la peinture et la photographie.

La dernière caractéristique pertinente pour cette étude apparue à la fin du XIX^{ème} siècle, est la syndicalisation des photographes. Dans le contexte culturel décrit ci-dessus, la photographie a quitté les sphères documentaires et scientifiques. Sous l'impulsion de l'activité des amateurs, elle a pris une nouvelle orientation. Le premier regroupement de photographes amateurs était une association à but non-lucratif, fondée en mai 1889 et appelée Association de photographie du Japon (*nihon shashinkai*). Parallèlement, les publications de périodiques photographiques se sont développées. Ils ont principalement été lancés par les compagnies qui vendaient du matériel photographique. Ces dernières apercevaient une opportunité commerciale à aider le développement de la photographie amateur en révélant le savoir technique qui avait jusque-là été tenu secret par les photographes professionnels. Ce ralliement des photographes amateurs, ainsi que la volonté de distiller un savoir précieux, est perceptible dans *Kôga*. Le règlement de la revue informe qu'il était possible de devenir membre et pour pouvoir participer aux réunions organisées par la revue à partir de mai 1933, il fallait se préinscrire. De surcroît, le contenu de la revue et de ces réunions, était certes d'un haut niveau – il ne s'agissait plus de simples conseils techniques pour débutants – il s'adressait donc uniquement aux amateurs éclairés, mais à l'image des premiers magazines, il dispensait une connaissance et des réflexions précieuses.

³ *Shingeki* (littéralement « nouveau théâtre ») : une forme de théâtre japonais qui cherche à transposer le réalisme occidental, à l'opposé du kabuki et du nô, deux formes de théâtre traditionnel japonais.

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse du premier numéro de la revue *Kôga*. Dans un premier temps, il s'agit d'étudier les éléments qui le composent, c'est-à-dire le Design de la couverture, réalisé par Hikita Saburô, et le contenu divisé en trois parties : premièrement, les douze photographies presque pleine-page ; deuxièmement, les deux articles de fond, « Retour à la photographie », d'Ina Nobuo et, « Qu'est-ce que la belle photographie ? », de Yanagi Sôetsu ; et troisièmement, les dernières pages, constituées du règlement de la revue, des informations relatives à la publication et des publicités. L'article « Retour à la photographie » est aujourd'hui considéré comme le manifeste de la photographie japonaise moderne. Dans cette étude, il s'agit d'aller plus loin en expliquant pourquoi la totalité du numéro d'inauguration peut être considérée comme un numéro manifeste de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*). Cette théorie s'appuie en partie sur l'association du texte de Yanagi Sôetsu, le fondateur du *mingei* et protecteur de l'artisanat, à celui d'Ina Nobuo, critique encore inconnu au moment de l'écriture du texte. La juxtaposition de ces deux textes illustre les divergences représentatives de l'ensemble de la scène photographique japonaise du début des années trente. Il en va de même pour l'association des personnalités variées des photographes fondateurs. La revue *Kôga* a principalement été créée par Nojima Yasuzô. Pour ce projet, il s'est associé à deux autres photographes, Nakayama Iwata et Kimura Ihee. Ils étaient tous les trois de générations, d'origines et d'orientations photographiques distinctes. Ils ont ainsi chacun marqué la revue de leur personnalité respective. Ina Nobuo, qui a écrit l'article d'ouverture « Retour à la photographie », sans qu'on ne lui impose ni exigence, ni astreinte, a lui aussi laissé son empreinte sur la revue.

Dans le troisième chapitre, une étude approfondie des trois photographes fondateurs en regard des textes du critique Ina Nobuo, illustre les trois orientations principales de la scène photographique japonaise du début des années trente.

Nojima Yasuzô, le plus âgé des trois photographes, connu en tant que mécène, galeriste, photographe et peintre, illustre le passage de la première à la deuxième modernité photographique, de la Photographie d'Art (*geijutsu shashin*) à la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*). Né en 1889, il a grandi avec la culture de la fin du XIX^{ème} siècle et il a commencé à photographier dès la première décennie du XX^{ème} siècle. Ses premiers travaux étaient dans la veine pictorialiste. La composition, les thèmes étaient empruntés à la peinture. Ses portraits des années vingt ont ensuite témoigné du réalisme qui s'étendait à tous les médias. Au début des années trente, son style a continué

d'évoluer. Il s'est rapproché de plus en plus de ses sujets, jusqu'au cadrage en gros plan de visages et de jambes. Il a également changé de technique pour être en accord avec son temps, abandonnant le tirage à l'huile pour les sels d'argent. Il était âgé de quarante-trois ans au moment de la création de la revue *Kôga*. Dans la revue, ses photographies sont principalement des portraits de femmes modernes, de *moga*⁴. Pour Nojima Yasuzô, cette « période *Kôga* » a été le dernier moment de gloire en tant que photographe et le dernier évènement marquant de sa carrière, reporté et expliqué dans la revue, est une exposition intitulée *Visage féminin : 20 pièces*. Outre les photographies elles-mêmes, qui sont une illustration de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*), entre autres par le cadrage en gros plan et en biais, Nojima Yasuzô a remis en question la forme même des expositions. Pour ce projet, il a fait appel à un Designer, Hara Hiromu, pour penser le problème spécifique de l'exposition de photographies.

Le deuxième photographe, Nakayama Iwata, était originaire du sud du Japon. Au moment de la publication de *Kôga*, il était cependant installé depuis trois ans dans le Kansai, à Ashiya, une petite ville située entre Kobe et Osaka. Après l'obtention de son diplôme dans la première promotion du département temporaire de photographie de l'École des beaux-arts de Tokyo, il est parti pour les États-Unis, où il a séjourné huit années avant de venir à Paris, où il a habité pendant quinze mois. Il était un des rares photographes japonais à avoir vécu en France et à avoir côtoyé les avant-gardes parisiennes. Il a apporté cette différence à la revue *Kôga* et à la scène photographique nipponne. En catalysant son expérience étrangère et l'environnement du Kansai, il s'est dirigé vers l'expérimentation de la lumière et de la composition, et vers une expression personnelle, intérieure et fantasmée. Il était également un des rares photographes de cette période à revendiquer un statut d'artiste. Pourtant, contrairement à Nojima Yasuzô, qui était héritier d'une famille aisée, Nakayama Iwata était aussi un photographe de studio, c'est-à-dire un photographe professionnel. Dans ses œuvres, les domaines artistique et professionnel se sont interpénétrés. Apprécié ou dénigré pour cette approche personnelle de la photographie, Nakayama Iwata n'a laissé personne indifférent sur la scène photographique japonaise qui lui était contemporaine.

Le troisième photographe, Kimura Ihee, est étudié en pendant du critique Ina Nobuo. Ils étaient de la même génération, ils étaient tous les deux plus jeunes que Nojima Yasuzô et que Nakayama Iwata. Ils ont débuté tous les deux leur carrière respective de photographe et de critique aux environs de la période *Kôga*. Et avant même de faire

⁴ Terme japonais formé à partir de l'abréviation des deux mots anglais *modern girl*.

connaissance dans *Kôga*, ils partageaient déjà tous les deux la même perception socialo-réaliste de l'outil photographique. Avec Kimura Ihee, la photographie n'était plus envisagée comme une œuvre unique, mais comme une image reproductible. Elle n'était plus pensée accrochée à un mur, mais reproduite dans les livres et les magazines. Par extension, cela les a amenés à envisager la photographie dans son rapport à l'imprimerie et à l'évolution de la typophotographie. Ces différentes orientations étaient une façon d'envisager la photographie dans son rapport à la société sous l'angle de sa réception. Elle a donc aussi été pensée en compétition avec le cinéma. Cependant, Kimura Ihee et Ina Nobuo ont également développé un autre aspect, celui du photoreportage, dans lequel cette fois-ci, la photographie se nourrit de la « matière sociale ». Enfin, avec le retour au Japon, courant 1933, du photographe Natori Yônosuke, qui partageait lui aussi cette vision sociale de la photographie, la revue *Kôga* s'est éteinte et le magazine *Nippon* a vu le jour.

Pour conclure, d'une part, les dix-huit numéros de la revue *Kôga* et les quatre personnalités en son centre, illustrent nombre de passages, qu'ils soient temporels, géographiques ou idéologiques. D'autre part, quel que soit le dogme défendu par les photographes, deux éléments, à savoir la mécanique de l'appareil photo et l'expérimentation de la lumière et du matériel lumino-sensible, sont les composantes essentielles de la Nouvelle Photographie (*shinkô shashin*) nourrie par la revue *Kôga*.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Laboratoire de recherche Centre André Chastel

T H È S E

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

Discipline/ Spécialité : Histoire des arts décoratifs (XVIII^e siècle)

Présentée et soutenue par :

Hélène d'Escayrac-Lauture épouse CAVALIÉ

le : 8 décembre 2011

L'orfèvre Pierre Germain dit le Romain (1703-1783). Une vie à l'ombre des orfèvres du roi

Sous la direction de :

Mme Michèle BIMBENET-PRIVAT, conservateur en chef du Patrimoine au musée du Louvre

JURY

.....
M. Olivier BONFAIT

M. Yves CARLIER

Melle Françoise HILDESHEIMER

.....
Président du jury

Professeur, Université de Bourgogne

Conservateur en chef, château de Versailles

Conservateur général du Patrimoine, Archives nationales

Résumé :

L'orfèvre parisien Pierre Germain dit le Romain (Villeneuve-lès-Avignon, 1703-Paris, 1783), connu pour la publication des *Éléments d'orfèvrerie*, eut une carrière originale, passant sa jeunesse dans les ateliers d'orfèvres du roi, chez Thomas Germain (1726-1729), puis après un séjour à Rome (1729-1733), chez Jacques Roëttiers (1733-1736) avant de devenir apprenti chez Nicolas Besnier en 1736, et maître en 1744. Travaillant pour Roëttiers jusque vers 1755-1756, devenu grand messager juré de l'université, amateur d'estampes, il publie en 1748 le plus vaste recueil d'orfèvrerie du temps, les *Éléments d'orfèvrerie*, cent planches de modèles religieux et civils de style rocaille, gravés par Bacquoy et Pasquier, repris et copiés jusqu'au XIX^e siècle jusqu'à l'étranger. Il publie aussi en 1751 un court *Livre d'ornemens*. Installé quai des orfèvres, à *La Garde Royale*, il produit peu, 1410 kg d'argent jusqu'à sa mort, de beaux ou simples objets. Quelques acquéreurs sont connus : Joseph I^{er} de Portugal en sous-traitance pour François Thomas Germain (1755-1756, 1765), les Wal de Baronville (1761-1763), les Wandalin Mnisech (1762-1764), la princesse des Asturies en collaboration avec Philippe Caffieri et Thomas Chancellier (1765), les Rocheblave (1777), le comte d'Artois et la princesse de Ligne (1782). L'étude s'élargit aux artistes côtoyés : à Paris, ses maîtres Germain, Roëttiers, Besnier, son confrère Denys Frankson, ses apprentis Ange Joseph Aubert et Pontaneau ; à Avignon, les Clerc, Mézangeau et Claude Imbert, ses parents les architectes J.-B. et François Franque et le menuisier facteur d'orgues Charles Boisselin ; à Marseille, les Durand, les Giraud et son neveu Antoine Germain.

France, Histoire, Histoire de l'art, XVIII^e siècle, arts décoratifs, objets d'art, orfèvrerie, style Louis XV, style Louis XVI, estampes, collectionneurs et collections, cour de France, Paris, Avignon, Rome, Marseille, Turin, Londres, Thomas Germain, Nicolas Besnier, Jacques Roëttiers, François Thomas Germain, Philippe Caffieri, Thomas Chancellier, Denys Frankson, Ange Joseph Aubert, Pontaneau, Jean-Baptiste Franque, François II Franque, Charles Boisselin, Sauveur I^{er} Clerc, Pierre Sauveur Clerc, Claude Imbert, Antoine Germain, Ambroise Mézangeau, Jacques Joseph Durand, Pierre Bernard Durand, J. Joseph Giraud, André Giraud, Antoine Thomas Giraud, Charles X, comte d'Artois, Marie-Louis de Bourbon Parme, princesse des Asturies.

The Parisian silversmith Pierre Germain the Roman (1703-1783). A career near the silversmiths of the king of France

Abstract

The Parisian silversmith Pierre Germain the Roman (Villeneuve-lès-Avignon, 1703-Paris, 1783), known for his book the *Éléments d'orfèvrerie*, had an original career. During his youth he worked for the silversmiths of the king, Thomas Germain (1726-1729); and after some time in Rome (1729-1733), worked for Jacques Roëttiers (1733-1736) and as an apprentice for Nicolas Besnier from 1736. Master in 1744, he kept working for Roëttiers until 1755-1756. Great messenger of the University, fond of engravings, he published in 1748 the largest book of models of the time, *Éléments d'orfèvrerie*, 100 plates of rococo religious and civil silverware, engraved by Bacquoy and Pasquier, reprinted and copied until the 19th century in France and abroad (London, Turin). He also published in 1751 a short *Livre d'ornemens*. Installed quai des orfèvres, he had a small production, 1410 kg of silver up to his death, beautiful or simple objects, including orders for Joseph I of Portugal under contract for François Thomas Germain (1755-1756, 1765), for the Wal de Baronville family (1761-1763), the princess of Asturias in collaboration with Philippe Caffieri and Thomas Chancellier (1765), the Wandalin Mnisech (1762-1764), the Rocheblave (1777), the count of Artois and the princess of Ligne (1782). This study also covers artists he knew well: in Paris, his masters Germain, Roëttiers, Besnier, his colleague Denys Frankson, his apprentices Ange Joseph Aubert and Pontaneau; in Avignon, the Clerc and Mézangeau families and Claude Imbert, his parents the architects J.-B. and François Franque, the organ builder Charles Boisselin; in Marseille, the Durand and Giraud families and his nephew Antoine Germain.

France, 18th century, decorative arts, silversmith, printmaking, court of France, Paris, Avignon, Rome, Marseille, Turin, London, Thomas Germain, Nicolas Besnier, Jacques Roëttiers, François Thomas Germain, Philippe Caffieri, Thomas Chancellier, Denys Frankson, Ange Joseph Aubert, Pontaneau, Jean-Baptiste Franque, François II Franque, Charles Boisselin, Sauveur I^{er} Clerc, Pierre Sauveur Clerc, Claude Imbert, Antoine Germain, Ambroise Mézangeau, Jacques Joseph Durand, Pierre Bernard Durand, J. Joseph Giraud, André Giraud, Antoine Thomas Giraud, Charles X of France, count of Artois, Maria Luisa of Parma, princess of Asturias.

Discipline : Histoire de l'art

Université de Paris-IV Sorbonne, école doctorale d'Histoire de l'art et d'archéologie, Institut d'art et d'archéologie, 3 rue Michelet, 75006 Paris.

Positions de thèse

Introduction

Entre sa mort en 1783 et sa première biographie en 1887, celui qui fut l'« *un des plus connus pour le bijou et la vaisselle* » selon *L'Almanach Dauphin* (1776) ne résista à l'oubli que grâce à la signature d'un célèbre recueil de modèles, *Les Éléments d'orfèvrerie*, publié en 1748 et copié jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Mais on avait tout oublié de Pierre Germain. Ce qui faisait son originalité, ses publications, sa correspondance retrouvée en partie en 1862 lui furent enlevées pour mieux parer la figure emblématique de son homonyme et maître Thomas Germain. Confondu dès son vivant, oublié quelques décennies après sa mort, Pierre Germain dit le Romain (Villeneuve-lès-Avignon, 5 avril 1703-Paris, 12 janvier 1783) fut exhumé par Germain Bapst au hasard de ses recherches sur les Germain orfèvres du roi. Il lui dédia donc un court chapitre dans son *Étude sur l'orfèvrerie française au XVIII^e siècle : les Germain orfèvres-sculpteurs du Roy*. L'orfèvre commença dès lors à retrouver sa personnalité et son importance au fur et à mesure des découvertes postérieures, que l'on doit principalement à l'érudit avignonnais Adrien Marcel qui publia en 1916 un article intitulé « L'orfèvre Pierre Germain dit le Romain » dans les *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*. Cette étude malheureusement peu diffusée fut la dernière consacrée à cet orfèvre qui se laisse difficilement trouver dans les archives.

Sources et méthode de recherche

Les sources d'archives qui éclairent la vie de Pierre Germain sont dispersées entre la région avignonnaise et Paris. Les registres paroissiaux des Archives municipales de Villeneuve-lès-Avignon et d'Avignon livrent l'environnement familial de l'orfèvre ; les études notariales 3 E 5, 3 E 6 et 3 E 7 aux Archives départementales de Vaucluse et II E 80 et II E 81 aux Archives départementales du Gard révèlent l'assise foncière et sociale de l'orfèvre et de ses proches. Une partie de la correspondance de Pierre Germain est conservée dans le fonds Franque à la Bibliothèque municipale d'Avignon (mss. 1298-1300) et une autre dans une collection particulière inconnue, en partie publiée en 1916 par Adrien Marcel.

Les sources parisiennes retracent, quant à elles, son activité d'orfèvre. Au Centre historique des Archives nationales, les études notariales XXIV et, dans une moindre mesure, LIII, XLVII, LXIV et CXV offrent de rares renseignements indispensables pour retracer sa carrière, ainsi que les études de ses maîtres Nicolas Besnier et Jacques Roëttiers (LXV et CXXI). L'orfèvre change à plusieurs reprises d'étude notariale, ce qui rend la recherche difficile. Les actes trouvés à son nom sont d'autant plus rares que l'orfèvre resta célibataire et n'eut que peu de famille à Paris. En outre, l'ampleur du minutier central ne permet pas le dépouillement de l'ensemble des études. Il recèle encore certainement de nombreuses informations sur l'orfèvre (l'étude de J.-B. Bévière à la descente du Pont-Neuf mériterait à ce titre des vérifications). Une indexation du minutier central par les lecteurs, comme cela se réalise dans certaines Archives départementales, apportera certainement de nombreux éléments dans quelques années, décennies ou années (dans les études des commanditaires, des inventaires après décès où Pierre Germain put être expert, etc.). Ce sont surtout les archives du corps des orfèvres de Paris, mises sous séquestre à la Révolution et divisées entre les séries T et K, qui apportent des informations sur sa richesse (T 1042), sur son activité de garde puis de grand-garde des orfèvres (K 1045) et surtout sur sa production (T*1490, 40-168). D'autres séries ont été dépouillées avec profit pour la connaissance de ses maîtres et commanditaires, notamment la série O1 de la Maison du Roi pour les orfèvres du roi, la sous-série R1 ou les séries conservant les scellés d'Ancien Régime, V3 et Y. Les archives privées (AP) et archives des familles séquestrées durant la Révolution (T) cachent encore probablement quelques informations sur l'orfèvre et certains commanditaires. D'autres institutions ont enfin été mises à profit : les Archives de Paris (sous-série DC : enregistrement des actes), le département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France (nouv. acq. fr. 21813-22060, archives du corps des libraires, donnant

des éléments sur l'édition des deux recueils que publia l'orfèvre en 1748 et 1751), et le département des estampes et de la photographie de la BnF qui conserve des dessins signés ou attribuables à l'orfèvre : Le 39, Le Mat 2 (III) et Le Mat 2a (III).

Les sources romaines se sont quant à elles montrées pratiquement muettes : puisque les études notariales romaines où se rendent d'ordinaire les Français n'ont pas révélé sa présence, non plus que les *Stati delle Anime* - état des âmes établis par les curés romains annuellement à Pâques - (à l'*Archivio del vicariato*). Cette source riche mais lacunaire révèle néanmoins la présence d'un de ses compagnons, Mignard.

Enfin, les objets retrouvés sont une source rare mais essentielle : datés par des poinçons, ils relèvent le style de l'orfèvre et souvent même, grâce aux armoiries, les commanditaires pour lesquels ils travailla. Catalogues de musées, d'exposition et de vente ont été dépouillés en quantité pour trouver les œuvres de l'orfèvre et de ses maîtres (surtout les études de Sothebys, Christie's, Ader-Picard Tajan, Beaussant-Lefèvre, Bergé et associés, Delorme, Fraysse et associés, Couturier, Nicolay, de Morlaix et de Brest) ainsi que la *Gazette de Drouot*. Les prochaines numérisations massives de Google Livres pourront peut-être révéler dans cette source sans fond des œuvres restées introuvées, notamment dans les catalogues de vente antérieurs aux années 1970, qui ont été moins dépouillés car moins accessibles, moins conservés et moins répertoriés dans les bibliothèques patrimoniales, y compris à la Bibliothèque nationale et à l'I.N.H.A.

Voici le résumé de la thèse et de ses découvertes par chapitre :

I. Vie familiale et formation (1703-1755/1756 ?)

Chapitre I. Un milieu familial qui ne prédispose apparemment pas à devenir orfèvre

Fils d'un boulanger, Jean Germain, et d'une fille de manouvrier, Madeleine Lhermite, Pierre Germain ne semblait pas prédisposé à devenir orfèvre. Sa première formation reste encore mal documentée. Cependant l'évolution de son entourage familial après le remariage de son père, le 3 février 1714, joue certainement un rôle déterminant. Apparaissent alors dans l'entourage de Pierre Germain un oncle, Jean-Baptiste Franque (1678-1738), maître maçon puis architecte avignonnais, et avec lui Pierre Projet († après 1771) entrepreneur maçon d'origine toulousaine, Charles Boisselin († après 1738), menuisier et facteur d'orgues avignonnais. Dans sa correspondance de jeunesse (1726-1734), Pierre Germain mentionne aussi fréquemment le frère Joseph Gabriel Imbert (1666-1749), peintre de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, avec le neveu duquel il semble passer une partie de sa jeunesse à Paris et à Rome. Des noms d'orfèvres apparaissent également : les Clerc, Vinay et Mézangeau, orfèvres d'Avignon, les Durand et Giraud, orfèvres de Marseille. Mais l'influence de ces personnages sur le jeune homme reste encore floue.

Chapitre II. Une longue période comme ouvrier à Paris et à Rome (1726-1736)

Paris et l'atelier de Thomas Germain (1726-1729). – C'est à partir du 24 mai 1726, date de sa première lettre conservée, que l'on connaît mieux la vie du jeune homme. Au sein de l'atelier de Thomas Germain, il participe à la confection de la toilette de la reine Marie Leszczyńska (1726), de la layette des filles aînées de Louis XV (mai-août 1727) et de la toilette de la reine d'Espagne (décembre 1727-1728).

Séjour à Rome (1729-1733). – Entre le 23 octobre 1729, date de sa dernière lettre française envoyée depuis Marseille, et le 23 mars 1733, date de sa première lettre à son retour par Lyon, Pierre Germain réalise un voyage à Rome, entreprise peu fréquente dans le milieu des orfèvres, qui lui vaut dès son vivant le qualificatif de « Romain », attesté le 9 décembre 1765 dans un article du *Mercur de France*, en 1776 dans l'*Almanach dauphin*, sur une reconnaissance de dette de 1777 et sur une facture de 1781. Ce

séjour romain, encore mal documenté, est connu par une lettre adressée à Jean-Baptiste Franque par un certain Paul Mignard Cadet, personnage d'une quarantaine d'années retrouvé dans les *Stati delle anime* de la paroisse San Marcello en 1730 et 1731. Le groupe de jeunes Français comporte, outre Mignard Cadet, le neveu du frère Imbert, M. Pont logeant chez M. de Cavaillon, M. Guignet et un Lyonnais dénommé Du Prat.

Retour à Paris, l'atelier de Jacques Roëttiers (1733-1736). – Appelé par Jacques Roëttiers pour travailler pour le roi, Pierre Germain gagne directement Paris via Lyon et s'installe place du Carrousel, chez son maître, de quatre ans son cadet. Commence alors une relation privilégiée de vingt ans entre les deux hommes qui pourraient s'être connus dans l'atelier de Thomas Germain. Pierre Germain, émancipé par son père depuis le 7 juin 1733, travaille avec toute la confiance de son maître (« *Il s'en rapporte entièrement à moy sur ce que je fais exécuter* ») et compose déjà des œuvres pour son compte.

Dans la correspondance de ces années, se dessine un caractère ardent au travail, consciencieux et pointée l'ambition de devenir maître, source de conflits avec Jacques Roëttiers.

Chapitre III. Apprentissage chez Besnier (1736-1744)

Grâce au privilège des Galeries du Louvre, qui autorise une entrée tardive en apprentissage, – Pierre Germain a alors 33 ans, soit dix-neuf de plus que l'âge traditionnellement requis –, il finit par être officiellement pris comme apprenti en surnuméraire chez le beau-père de Roëttiers, Nicolas Besnier, par contrat du 21 avril 1736. Quelques actes le disent loger aux Galeries du Louvre, chez son maître, mais la plupart le disent encore place du Carrousel, chez Jacques Roëttiers. Il est donc vraisemblable que cet apprentissage soit en réalité un arrangement de façade entre gendre et beau-père qui travaillent désormais ensemble aux commandes royales avant que Besnier ne délaisse tout à fait son atelier d'orfèvrerie au profit de son gendre. Pierre Germain est reçu maître orfèvre le 4 mai 1744, à 41 ans, et fait insculper son poinçon : « fleur de lys couronnée, deux grains, un germe ».

Chapitre IV. Jeune maître orfèvre au service de Jacques Roëttiers (1744 ?-1755/1756 ?)

La période qui court de 1739 à 1766 est plus difficile à aborder, car aucune lettre de Pierre Germain à ses proches n'a été retrouvée. Des preuves de son habitation chez Jacques Roëttiers, place du Carrousel, continuent au-delà de sa réception comme maître (en 1747, 1748, 1751 et le 13 avril 1755) et l'on retrouve par ailleurs des œuvres identiques dans la production des deux orfèvres (flambeaux, huiliers). Pierre Germain travaille alors vraisemblablement beaucoup pour Roëttiers et peu à son poinçon ; ce n'est qu'en 1754 qu'il commence à faire régulièrement enregistrer au Bureau de la Marque les objets qu'il exécute.

Durant cette période de prospérité pour l'orfèvre, il acquiert de nombreux biens à Villeneuve-lès-Avignon et a le temps de se consacrer à d'autres activités comme la fonction de messenger juré de l'Université pour la ville et évêché de Kilmore. Mais il s'adonne surtout à la publication de deux recueils de modèles : les *Éléments d'orfèvrerie* en 1748, qui associe Jacques Roëttiers pour sept planches, et le *Livre d'ornemens* en 1751.

II. Pierre Germain dessinateur

Chapitre I. Le goût et l'importance du dessin chez Pierre Germain

La correspondance de jeunesse de l'orfèvre montrait déjà sa grande préoccupation pour le dessin et les estampes : ce ne sont que rapports de commissions de gravures auprès de Jean Mariette, d'achats de fournitures et d'outils de travail pour son oncle Jean-Baptiste Franque, architecte en Avignon, pour le peintre Philippe Sauvan et d'autres Villeneuvois et Avignonnais comme le capiscol Michel François Prat, Messieurs Vinay, Bariol et Michel. Tout un milieu avignonnais reçoit par son entremise les dernières

nouveautés du marché parisien.

Pierre Germain achète alors les premiers ouvrages de sa bibliothèque et devient bibliophile : l'inventaire après décès de ses biens mentionne seulement la présence de 31 ouvrages et quelques 13 estampes encadrées, mais est-ce là sa bibliothèque entière ? L'identification de son ex-libris par Peter Fuhring « *P G Pulchra Tenaciter Collegi* » gravé au milieu de motifs d'ornements permettrait de répertorier déjà cinq ouvrages de la bibliothèque de travail de l'orfèvre : des *Vases dans le goût antique* dessinés à Rome par Polidor de Carravage (début XVII^e siècle), le *Livre d'architecture* contenant plusieurs portiques d'Alexandre Francini (1631), une *Suite de douze pièces ornementales* dédiées au chancelier Séguier, due à Zacharias Heince (entre 1635 et 1672), un *Recueil [sic] des plus beaux portails de plusieurs églises de Paris* de l'architecte Pierre Cottart (1660), une *Suite de douze vases* de Petitot (ap. 1764 ?), essentiellement donc des ouvrages d'architecture et d'ornements. Dix ans avant la parution de ses deux recueils, Pierre Germain se soucie déjà de ses dessins et semble leur donner une réelle importance à en juger par le soin jaloux avec lequel il veut les faire revenir d'Avignon à Paris durant toute l'année 1734, alléguant que « *Mss Germain et Roetier[...] son gros de lé voir* ».

Chapitre II. L'œuvre de dessinateur : la publication de deux recueils d'orfèvrerie en 1748 et 1751

En novembre 1747 est annoncée dans le *Mercur de France* la publication de ses *Éléments d'orfèvrerie*, recueil de 100 planches de modèles d'orfèvrerie religieuse et civile, gravées au burin par Jean-Jacques Pasquier et Baquoy. L'orfèvre présente les deux parties de son ouvrage à la Librairie le 26 juin 1748 et reçoit le privilège royal le 16 juillet, alors que la première partie du recueil se vend déjà ou est sous presse. Pierre Germain ajoute à la main le privilège sur les volumes déjà imprimés, l'authentifiant de sa signature. Le second recueil, le *Livre d'ornements*, paraît en 1751.

La publication de recueils d'orfèvrerie est un procédé rare. Les orfèvres sont en général jaloux de leurs modèles. Une étude spécifique détaille les motifs possibles de ce parti original pris par l'orfèvre, motifs financiers, besoin de reconnaissance, et avant tout souci pédagogique : « *je n'ay eu d'autre but en composant cet ouvrage, dit-il dans son Avis au lecteur, que d'engager la jeunesse à se former des principes sur les differens genres d'orfèvrerie et sur la diversité des contours* ».

Les volumes sont vendus successivement par Nicolas Bonnard, par la veuve de François II Chereau, Geneviève Marguerite, active de 1755 à 1768, puis par son fils Jacques François (1742-1794), enfin par Etienne François Joubert, qui achète à ce dernier les cuivres des deux recueils. On trouve aussi des exemplaires en vente, de 1773 à l'an X, chez le sieur puis citoyen Watin. L'ouvrage vieillissant, son prix baisse de moitié entre 1748 et 1778. Ses possesseurs ont été autant que possible recherchés dans des catalogues de vente du XVIII^e siècle et du XIX^e siècle. Citons parmi ses possesseurs du XVIII^e siècle des orfèvres : Benjamin Febvrier, orfèvre à Landernau de 1718 à 1795, Jean Loque, orfèvre parisien (fin XVIII^e-début XIX^e siècle), P. J. Tiberghien, orfèvre à Gand († 1810) ; et des collectionneurs comme Caze de la Bove, Pierre Adamoli, Simon-Judes-François Délézenne, le surintendant des bâtiments Marigny ou le marquis de Paulmy.

Les sources d'inspiration de cette œuvre très construite semblent trahir quelques proximités avec des œuvres de Thomas Germain et Jacques Roëttièrs, bien que peu d'objets des maîtres subsistent et permettent des rapprochements. L'influence qu'eut le recueil est en revanche plus visible. Celui-ci est imité en province, par exemple par Frédéric I^{er} Nesme en 1756 à Lyon et par Joseph Opinel en 1759 à Dôle. Il remporte aussi un certain succès à l'étranger, particulièrement en Angleterre, à Londres, où il est largement plagié, imité ou adapté par Thomas Heming, Parker et Wakelin, ou dans le royaume de Piémont-Sardaigne, à Turin, où il influence Andrea Boucheron et son fils Giovanni Battista Boucheron (1745-1815), directeur des orfèvreries royales du duc de Savoie à partir de 1775. Il reste une source d'inspiration majeure jusqu'à la fin du XIX^e siècle, particulièrement dans les maisons Aucoc, Odier et

Cardeilhac. En gravure, il est largement repris dans les planches de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert entre 1751 et 1772 et réimprimé en fac-similé à la fin du XIX^e siècle en 1888-1889.

III. Le maître orfèvre à La Garde Royale (1755/1756 ?-1783)

Chapitre I. Le corps des orfèvres de Paris

Statuts et organisation du travail. – La vie professionnelle et les conditions de travail de Pierre Germain s'insèrent dans un cadre corporatif régi par des statuts et organisé efficacement, au point que Turgot en fit l'objet d'une exception lorsqu'il supprima la plupart des autres corps de métier en 1776. L'objet principal de cette organisation est la surveillance des métaux précieux, de leur bon aloi. À cette fin, le corps élit quatre gardes et deux grands-gardes, qui sont chargés principalement de surveiller la fraude sur l'aloi, d'asseoir et de percevoir l'impôt, de défendre les intérêts du corps et de le représenter, de visiter les ateliers, de faire la police du corps et de surveiller l'accès à la maîtrise. Pierre Germain exerce cette fonction de garde puis grand-garde en 1757-1759 et en 1772-1774.

La répartition et la richesse des orfèvres dans Paris. – L'activité et le commerce de l'orfèvrerie se concentrent sur l'île de la Cité et dans les rues les plus proches de la rive droite, non loin du Bureau des orfèvres : lors de la Capitation de 1772, les rues les plus peuplées d'orfèvres sont le Pont-au-Change (50 orfèvres), la rue Saint-Louis (38), le quai des Orfèvres (34), la place Dauphine (32), le Pont Notre-Dame (26), le Pont Saint-Michel (26), la rue de Harlay (25) et le quai Pelletier (22). Entre le 13 avril 1755 et le 3 mai 1756, lorsque Pierre Germain s'installe sur le quai des Orfèvres, à La Garde Royale, il choisit donc un des quartiers les plus renommés de l'argenterie. L'*Almanach parisien* de Pons Augustin Alletz vers 1776 ou le *Tableau de Paris* de Louis Sébastien Mercier en 1788 confirment cette hégémonie : « *La perfection à laquelle on a porté le travail de l'orfèvrerie paraît soumettre tous les bijoux de l'Europe à passer par les mains des ciseleurs et bijoutiers fixés en grand nombre sur ce quai [...], ce quai brillant, qui d'un bout à l'autre offre un long cordon d'argenterie divisée en cent mille pièces éparses [...], ce quai plus riche qu'une mine du Potosi* ». Les sources fiscales concordent également : en 1772, les orfèvres qui paient les plus lourds montants d'imposition, au titre de la Capitation, tiennent boutique rue de Bussy (en moyenne, 73 £), quai des Orfèvres (45 £), place Dauphine (34 £) ou rue de l'Arbre Sec (31 £), tandis que les orfèvres implantés Cour Lamoignon ne versent que 9 £ en moyenne. Avec une taxation de 21 £ 12 deniers, Pierre Germain se situe à la fin du premier tiers du corps, mais apparaît parmi les orfèvres les moins taxés du quai des Orfèvres. Sauf s'il fut en partie exempté d'une manière ou d'une autre de cet impôt, il semble donc avoir une réussite financière moyenne, mais en revanche certaine par rapport à ses proches avignonnais.

Chapitre II. Pierre Germain marchand orfèvre joaillier

Les compagnons et apprentis de Pierre Germain. – Dans la boutique qu'il loue, à *La Garde Royale*, Pierre Germain forme plusieurs apprentis : l'Avignonnais Ange Joseph Aubert de 1750 à 1762, nommé joaillier du roi en 1774, qui garde toujours des liens avec lui, Jean Simon Pontaneau de 1761 à 1763 ; il cautionne enfin Damien Jean Aman Juin pour sa réception comme maître en 1768.

La production de Pierre Germain. – Pierre Germain possède un petit atelier et produit peu à son poinçon. Ses habitudes de travail, sa production et ses commandes peuvent être retracées à partir de l'étude statistique des *Registres trimestriels de perception du droit de 10 sols par once d'or et de 5 sols par marc d'argent attribué au corps d'orfèvrerie*, registres tenus par le receveur de cet impôt, dit le receveur de la Marque, qui consigne tous les poids apportés chaque jour par chaque orfèvre à partir de 1750 (Archives nationales, T*1490). Les principales conclusions sont les suivantes : entre 1750 et 1753, lorsqu'il travaille pour Roëttiers, l'orfèvre ne semble rien produire à son nom. Puis entre 1754 et 1783, il apporte au Bureau de la Marque environ 1400 kg d'argent à poinçonner à son nom avant de pouvoir en faire commerce. Il cisèle donc en moyenne 50 kg par an à partir de 1754, masse peu importante en comparaison des plus grands orfèvres comme Jacques Roëttiers, Jacques Nicolas Roëttiers ou François

Thomas Germain qui apportent en moyenne 320, 796 et 474 kg par an tout au long de leur carrière respective. La production de Pierre Germain connaît des aléas selon les années : les plus productives sont les années 1760 au sortir de la guerre de Sept Ans, notamment 1762, 1765 et 1774, années où il livre ses plus grosses commandes. Deux chutes brutales sont à noter, en 1757-1759, puis en 1772-1774, soit durant les années où Pierre Germain est nommé garde puis grand-garde du corps, ce qui laisse penser qu'il a peu d'ouvriers pour le seconder dans son atelier. Enfin, la production des dernières années chute régulièrement après la soixante-dixième année de l'orfèvre et se stabilise autour de 10 kg par an.

Quelques habitudes de travail transparaissent dans les archives : l'orfèvre travaille particulièrement durant la fin de l'été et l'automne, d'août à octobre et au mois de mai, tandis qu'il travaille peu en février-mars et en juillet ; cette caractéristique est commune à l'ensemble des orfèvres. En comparaison d'autres orfèvres, il se déplace peu au Bureau de la Marque pour faire poinçonner ses objets : 18 fois par an en moyenne entre 1754 et 1782, puis jusqu'à près de 40 fois dans les années 1760 et enfin régulièrement de moins en moins à mesure qu'il avance en âge. À chaque déplacement, il y apporte en moyenne 2,6 kg, chiffre bas par rapport aux plus grands orfèvres comme Jacques ou Jacques Nicolas Roëttiers qui apportent respectivement 9 et 24 kg, mais néanmoins supérieur aux orfèvres de moindre importance et renommée.

Mais ces données ne disent pas tout de la production de l'orfèvre, car Pierre Germain ne travaille vraisemblablement pas uniquement à son poinçon : on retrouve des attestations de sous-traitance pour François Thomas Germain pour des commandes de Joseph I^{er} de Portugal en 1755-1756 et 1765 et des collaborations, notamment avec le cuilleriste Nicolas Martin Langlois en 1761-1763, avec Thomas Chancelier et Philippe Caffieri pour la toilette de la princesse des Asturies en 1765, et avec Denys Frankson en 1764-1765 et 1766.

Le style ou les styles de Pierre Germain ?- On estime d'ordinaire que seulement 2 % de la production d'orfèvrerie du XVIII^e siècle a été conservée. Le reste a été en grande partie fondu lors de la guerre de Sept Ans et la Révolution française ou simplement à différentes époques pour faire réaliser une vaisselle neuve plus au goût du jour. Pour l'heure 1,5 à 1,8 % de la production de Pierre Germain enregistrée au Bureau de la Marque a été retrouvée sur le marché de l'art ou dans les musées. Ceci interdit toute étude stylistique sérieuse. Parmi la cinquantaine d'objets retrouvés, l'unité stylistique semble incertaine et très éloignée du canon des *Éléments d'orfèvrerie*. La plupart des objets retrouvés sont simples, dénués d'ornements. Cependant, aussi dépouillées soient-elles, ces œuvres conservent souvent la gravure d'armoiries ou de monogramme d'une grande finesse. Quelques objets sont néanmoins particulièrement ouvragés et typiques du style rocaille, comme le réchaud du roi Joseph I^{er} de Portugal en 1755-1756, une paire de flambeaux de 1755-1756/1773-1774 et deux huiliers de 1757-1758 et 1760-1761 dont le modèle est aussi décliné par Jacques Roëttiers. Le style Louis XVI est quant à lui représenté par une massive paire de flambeaux de 1782 aux armes du comte d'Artois.

La connaissance de ce style est susceptible d'évoluer et de s'affiner, notamment grâce à la découverte possible de dessins de l'orfèvre conservés dans le recueil Le 39 du département des estampes et de la photographie de la BnF. Au sein de ce recueil, au moins trois dessins de l'orfèvre ont été identifiés avec certitude.

La clientèle de Pierre Germain. - Cinq sources permettent d'appréhender la clientèle de Pierre Germain : l'inventaire après décès de ses papiers, sa correspondance, une facture, les poinçons et éventuellement les armoiries gravées sur les objets. La majorité des objets retrouvés et épargnés par les fontes a été réalisée pour des commanditaires étrangers, souvent de haut rang : le roi Joseph I^{er} de Portugal en 1755-1756, Jacques François de Wal de Baronville (dans l'actuelle Belgique) entre 1761 et 1763, la princesse des Asturies avec Thomas Chancelier en 1765 dont la toilette fit l'objet de louanges de la part du *Mercur de France*, les Wandalin Mniszech en Pologne et plusieurs autres clients attestés

par la présence sur l'objet d'un poinçon de décharge pour l'étranger. En France, parmi les personnages fréquentant la cour, citons le vicomte Prosper Rastel de Rocheblave, sous-gouverneur des pages de la Grande écurie du Roi entre 1777 et 1783, le comte d'Artois en 1782 et Henriette Anne Eugénie de Béthisy de Mézières, princesse de Ligne la même année. D'autres commanditaires sont attestés : le lieutenant du roi à Québec, Paul Joseph de Longueuil et son épouse Marie Geneviève de Joubert en Nouvelle-France en 1750-1752, ou bien encore le chevalier de Baudouin en octobre 1781.

Chapitre III. Le maître parisien et ses attaches avignonnaises

Les relations conservées et entretenues en Avignon et à Villeneuve-lès-Avignon. – Malgré son ancrage parisien d'une soixantaine d'année, le maître orfèvre ne cesse de revenir régulièrement dans sa région natale et d'entretenir ses relations, que ce soit avec sa famille, notamment son frère cadet Jean Antoine et le fils de celui-ci, le banquier Jean Pierre Germain (Villeneuve-lès-Avignon, 1745-vers 1803) qui vient s'installer à Paris, ou avec des proches comme l'orfèvre Joseph Antoine Aubert (1730-av. 1785) ou l'abbé Joseph François Salomon à qui il ne manque guère de fournir par correspondance des nouvelles d'ecclésiastiques comme dom Bousquet, dom Augier, dom Ladre ou l'abbé d'Expilly.

La gestion de ses biens depuis Paris : une administration par procuration. – Pierre Germain conserve longtemps des biens à Villeneuve-lès-Avignon, qu'il fait gérer par procuration. À l'époque florissante dans l'atelier de Jacques Roëttiers, où se succèdent achats et baux à partir de 1743, puis un héritage paternel à partir de 1748, suit l'époque où Pierre Germain commence à tenir boutique, période correspondant à la Guerre de Sept Ans. Ces années 1756 à 1764 sont marquées par des ventes foncières massives en Avignon, que l'orfèvre confie à un proche, Gabriel Barthélemy, négociant de Roquemaure. La gestion des dernières années, confiée à son frère cadet, Jean Antoine Germain à partir de 1769, ne semble guère marquée par des transactions foncières, l'orfèvre ne se risquant peut-être plus à des achats.

Conclusion

Les derniers jours de Pierre Germain. – Le 6 décembre 1782, Pierre Germain fait marquer pour la dernière fois des objets au Bureau de la Marque. Il est alors déjà affaibli puisqu'une garde-malade est à son chevet. Il meurt le matin du 12 janvier 1783, après avoir testé. Les gardes du corps des orfèvres font part du décès à tous ses collègues et font dire une messe le 3 février suivant. Son neveu et légataire universel, Jean Pierre Germain, banquier demeurant rue Mauconseil, fait procéder à l'apposition des scellés et à l'inventaire de ses biens. La famille engage toutes les démarches d'héritage par procuration depuis Villeneuve-lès-Avignon, Avignon et Marseille. Pierre Germain lègue en tout 28 200 £ à ses héritiers et aux pauvres du bureau des orfèvres. Nous ne savons ce qu'il advint exactement de ses biens mobiliers, notamment de ses modèles, de ses outils et de ses livres. Nous n'avons pas trouvé trace de vente. Reviennent-ils donc tous à Jean Pierre Germain ou certains sont-ils dévolus à ses neveux Antoine (Avignon, 2 décembre 1729-après 1783) et Benoît Agricoll Germain (Avignon, 1740-après 1783), orfèvres à Marseille rue des Carmes Déchaussés ? Certains descendants de ces héritiers possédaient encore au XX^e siècle au moins une œuvre ciselée de l'orfèvre et une correspondance tardive entre celui-ci et son frère cadet Jean Antoine.

Le temps des redécouvertes. – L'orfèvre ne laissant pas de postérité propre ou de dynastie, son souvenir fut emporté avec ses contemporains. Commença alors un siècle d'ombre et d'oubli avant son exhumation par Germain Bapst en 1887. Après plus d'un siècle de recherche se dessine un portrait vivant mais encore entre ombre et grisaille. L'artiste, original à plus d'un titre, parce que formé à Rome et dans les plus grands ateliers du temps, parce que bibliophile, parce qu'auteur du plus vaste recueil d'orfèvrerie de son temps, ne se laisse cependant pas dévoiler comme d'autres confrères contemporains. Des découvertes sont donc à espérer.

Catalogue des œuvres de Pierre Germain et de son entourage

Trois tomes de catalogue répertorient les différentes œuvres de Pierre Germain dit le Romain (t. II), de ses maîtres (t. II) et ses confrères parisiens et avignonnais (t. III).

Les œuvres de Pierre Germain réputées rares ont été rassemblées (t. II). Elles consistent en une cinquantaine d'objets (une trentaine de notices) et en une centaine de planches d'orfèvrerie religieuse et civile publiées par l'orfèvre en 1748 dans son recueil des *Éléments d'orfèvrerie* et en 10 planches d'ornements publiées dans son *Livre d'ornemens* en 1751 gravées au burin par Jean-Jacques Pasquier ainsi qu'un ex-libris gravé au burin par le même Jean-Jacques Pasquier. Les objets ciselés en prenant modèle sur ces planches ont été systématiquement recensés.

Pour comprendre le style de Pierre Germain, entreprendre le catalogue des œuvres des maîtres, trois orfèvres du roi, s'avère une vaste entreprise (t. III). N'ont été répertoriées ici que les œuvres retrouvées, et un choix limité d'œuvres disparues. Ont été recensées systématiquement quelques gisements importants : les œuvres connues dans la presse de l'époque, les plus lourdes ayant fait l'objet d'une permission spéciale par la Maison du Roi (Archives nationales, O¹ 63 à 92), celles destinées au garde-meuble de la couronne et consignées dans le *Journal du Garde-meuble de la Couronne*, édité à cette occasion (près de 350 livraisons entre 1716 et 1768, O¹ 3309-3318), celles offertes par Louis XV en présent diplomatique (Archives du Ministère des Affaires étrangères) ou celles connues dans l'inventaire de la faillite de François-Thomas Germain en 1765 (AN, MC, LXXXIII, 511). Aucune autre source n'a été dépouillée. Quelques commandes connues par actes notariés, des tableaux, ou par la bibliographie ont été indiquées, mais il n'y a eu délibérément aucun caractère systématique dans leur recherche.

La production des orfèvres fréquentés par Pierre Germain ou mentionnés dans sa correspondance a été elle également recensée (t. IV). Elle donne un contexte, une idée du travail marseillais ou avignonnais, même si finalement, elle apporte peu d'éléments directs pour l'étude de l'orfèvre. Ceux-ci ont été classés en deux catégories. Tout d'abord, les orfèvres parisiens, classés par ordre alphabétique : son apprenti Ange-Joseph Aubert, son confrère Denys Frankson, et son apprenti Jean Simon Pontaneau. Ensuite, les maîtres orfèvres provinciaux cités dans la correspondance de l'orfèvre, toujours classés par ordre alphabétique : Sauveur I^{er} Clerc, orfèvre d'Avignon, la dynastie des Durand, orfèvres à Marseille, Antoine Germain, neveu de Pierre Germain, orfèvre à Marseille, la dynastie des Giraud, orfèvres à Marseille, Claude Imbert, orfèvre d'Avignon et les Mézangeau, également orfèvres à Avignon.

Un numéro de notice comprend soit un objet isolé, soit un ensemble d'objets identiques provenant d'une même commande. Toutes les œuvres font l'objet d'une notice avec illustration, mesures, datation, description, commentaire stylistique et/ou historique et bibliographie.

Pièces justificatives et annexes fournies (t. V)

Édition critique de la correspondance de l'orfèvre et de son entourage (35 lettres). – Visites des gardes orfèvres parisiens dans les ateliers. – Minutes notariales concernant l'activité de Pierre Germain. – Chronologie familiale. – Généalogies. – Recensement systématique des exemplaires retrouvés des *Éléments d'orfèvrerie* et du *Livre d'ornemens*. – Tableaux et graphiques détaillés des impôts payés par les orfèvres parisiens en 1772. – Tableaux et graphiques de la production de Pierre Germain et de plusieurs orfèvres (Denys Frankson, Louis Lenhendrick, Jean Simon Pontaneau, Jacques et Jacques et Jacques Nicolas Roëttiers) d'après les poids enregistrés au Bureau de la Marque entre 1750 et 1782.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE VI (ED 124)

Centre André Chastel, UMR 8150 – Équipe André Félibien

THÈSE

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

Discipline / Spécialité : Histoire de l'art

Présentée et soutenue par :

Wilfried ZEISLER

le : 10 décembre 2011

Les achats d'objets d'art français par la Cour de Russie, 1881-1917

Sous la direction de :

M. Barthélémy JOBERT
Sorbonne

Professeur à l'Université de Paris-

JURY:

M^{me} Anne DION-TENENBAUM

Conservateur en chef au département des
objets d'art du musée du Louvre

M. Marc DE FERRIERE LE VAYER

Professeur à l'Université François-
Rabelais de Tours

M. Barthélémy JOBERT

Professeur à l'Université de Paris-
Sorbonne

M^{me} Tamara RAPPE

Conservateur en chef en charge du
département d'art décoratif occidental du
musée national de l'Ermitage

M. Bertrand TILLIER

Professeur à l'Université de Bourgogne

M. Pierre WAT

Professeur à l'Université de Paris 1
Panthéon – Sorbonne

Wilfried Zeisler

Les achats d'objets d'art français par la Cour de Russie, 1881-1917

Position de thèse

Les problématiques soulevées par la thèse *Les achats d'objets d'art français par la Cour de Russie, 1881-1917* s'intègrent dans l'étude des relations artistiques entre la France et la Russie, déjà reconnues pour leur richesse au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle. Les nombreuses expositions¹ et études² entreprises sur le sujet – dès la fin du XIX^e siècle autour de la personnalité de Louis Réau en France ou dans le cadre de la Revue *Старые годы* (*Starye Gody – Les Années anciennes*) en Russie – témoignent d'un « dialogue des cultures » à la Cour impériale, comme le souligne le titre du colloque organisé en 2005 au musée national de l'Ermitage³. Ces rapports, mise à part la période de l'Empire et exception faite de l'analyse politique de l'Alliance franco-russe⁴ ou des enjeux financiers des célèbres emprunts russes⁵, ont rarement été étudiés pour le reste du XIX^e siècle, lacune soulignée en 2010 dans le cadre du colloque *La France et les Français en Russie : de nouvelles sources pour de nouvelles recherches (1789-1917)*⁶.

Basée sur l'analyse de sources russes et françaises, publiques et privées, pour beaucoup inédites, l'étude des achats d'objets d'art français par la Cour de Russie se penche plus particulièrement sur la période couvrant les règnes d'Alexandre III et de Nicolas II, au cours de laquelle les liens qui unissent la France et la Russie, progressivement renforcés par l'Alliance franco-russe, se diversifient et s'intensifient. Quant aux objets d'art, ils avaient gagné en France un statut nouveau, considérés au même titre que les œuvres d'art depuis que les salons artistiques parisiens leur avaient ouvert leurs portes à partir de 1891. La Russie représentait alors un vaste marché pour les industries françaises d'art et de luxe – ameublement (mobilier, bronze, textile), orfèvrerie, verrerie, céramique, parure (bijouterie-

¹ Voir par ex. *La France et la Russie au siècle des Lumières*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1986-1987 ; *Les Français à Saint-Pétersbourg*, Palais de Marbre, Musée Russe, 2003.

² Voir par ex. les actes du colloque *L'influence française en Russie au XVIII^e siècle* organisé à Paris en 2003 et publiés par les Presses de l'Université de Paris-Sorbonne en 2004.

³ *Российский Императорский Двор и Европа. Диалоги Культур* (La Cour impériale russe et l'Europe Dialogues des cultures)³. Actes publiés en 2007.

⁴ Voir par ex. la plus ancienne thèse consacrée au sujet - Picheral (Jean), *L'Alliance franco-russe*. Montpellier, 1928, in-8°, 150 p. Montpellier. Th. dr. 1928. Cité dans Marianne Seydoux, « Les thèses concernant la Russie et l'URSS soutenues en France de 1888 à 1964 », *Cahiers du monde russe et soviétique*. Vol. 6 N°3. Juillet-septembre 1965. pp. 437-466 [n°145, p. 451.] - ou l'étude plus récente de Muriel Avice-Hanoun, *Les relations stratégiques franco-russes 1892-1914*, thèse en Histoire soutenue à Paris I sous la direction de J.C. Alain, 2001 (non publiée).

⁵ Voir notamment l'ouvrage de René Girault, *Emprunts russes et investissements en Russie 1887-1914*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 1999.

⁶ Les actes de ce colloque seront publiés en mai 2011.

joaillerie) –, l'un des témoins de la vitalité créatrice de la jeune III^e République. Elles étaient traditionnellement réputées à la Cour impériale, ouverte à l'influence des modèles occidentaux depuis la révolution pétroviennne, dont Saint-Pétersbourg, décrite comme « *Une fenêtre sur l'Europe* », selon la formule consacrée par le comte Francesco Algarotti (1712-1764) en 1739, est peut-être l'incarnation la plus représentative.

La notion de Cour telle qu'elle est considérée par cette étude englobe non seulement la famille impériale et la noblesse mais aussi la grande bourgeoisie, qui adopte souvent le modèle de consommation aristocratique et dont l'ascension témoigne de l'évolution socio-économique de l'empire.

Cette thèse consacrée à un nouvel aspect des relations franco-russes à la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle pose un regard bilatéral sur les arts décoratifs français et russes, dont elle étudie le goût au cœur d'interactions politiques, commerciales et artistiques.

Il faut considérer les achats d'objets d'art français par la Cour impériale de Russie entre 1881 et 1917 dans un contexte plus que favorable, qui utilise la tradition et l'histoire du goût russe pour la France afin de le renouveler auprès d'une clientèle qui s'est diversifiée.

Les objets d'art français sont appréciés de la clientèle russe depuis le XVIII^e siècle pour leur qualité technique et leur style, une expression du bon goût et de la nouveauté que l'on vient chercher en France. Dans le dernier quart du XIX^e siècle ces objets, représentés dans les collections de l'élite traditionnelle de l'empire, formaient des ensembles principalement marqués par le néoclassicisme du XVIII^e siècle à l'Empire et l'éclectisme historicisant et cosmopolite du Second Empire.

Depuis le règne de Napoléon III, les Russes comptent parmi ces nombreux étrangers qui affluent en masse en France et, aux premiers jours de la III^e République, y trouvent encore des créateurs et des fabricants dont la réputation et le savoir-faire s'inscrivent dans l'histoire commune des deux nations que vient renouveler l'Alliance franco-russe. Loin d'être exclusivement militaire, cette union implique également des échanges financiers et commerciaux. En effet, à l'occasion des expositions universelles notamment, les industriels et artisans français de l'art et du luxe constatent les progrès des productions russes dans les domaines artistiques qu'ils pensaient dominer. Concurrencés également par des rivaux anglais ou allemands, les Français s'investissent dans les événements de l'Alliance en fournissant des cadeaux à destination de la nation alliée afin de faire la publicité de l'art français en Russie. Les dons de chefs-d'œuvre en porcelaine de Sèvres ou de tapisseries de la manufacture des

Gobelins dénotent l'héritage monarchique dans les pratiques diplomatiques de la République et illustrent l'engagement des industries et manufactures nationales.

Par ailleurs, certains cadeaux sélectionnés par le gouvernement auprès d'Émile Gallé ou de René Lalique, surtout après 1900, étaient certainement un moyen de rivaliser avec l'Allemagne ou l'Autriche reconnues pour leurs productions de style moderne. Il faut se rappeler que le grand-duc de Hesse, frère de la dernière impératrice, avait été à l'origine de la création de la colonie artistique de Darmstadt.

Mais cet engagement ne s'arrête pas là. De nombreuses initiatives, officielles, collectives ou personnelles, en participant à des expositions ou en établissant des agents sur place, sont entreprises par les industries françaises d'art et de luxe afin de (re)conquérir le marché russe où elles jouissent d'une excellente réputation.

Dès 1900, en raison de ce contexte, à l'occasion de l'exposition universelle, on remarque la présence de plusieurs objets d'art qui témoignent de commandes et d'achats variés, notamment en matière d'orfèvrerie et d'ameublement, auprès de créateurs français qui travaillent avec succès pour le marché russe.

Entre 1881 et 1917, le goût de l'objet d'art français en Russie appartient à une tradition renouvelée. Depuis le règne de Pierre le Grand, le voyage en France, propice à de nombreux achats, n'a jamais été aussi fréquent. Cependant, il n'est plus l'exclusivité de la famille impériale et de l'aristocratie mais concerne aussi les nouvelles élites financière du pays qui bénéficient de l'évolution favorable de l'économie.

L'ensemble des industries françaises d'art et de luxe – de l'ameublement à la parure – se mobilise pour séduire cette clientèle fortunée qui fréquente Paris, où est centralisée cette production, et les principaux lieux de villégiature français où l'on trouve filiales des maisons parisiennes ou équivalents locaux. Paris bénéficiait d'une réputation de capitale des arts et du luxe, héritage d'une tradition – la ville a toujours centralisé les principales industries d'art et de luxe afin de répondre aux besoins d'une élite rassemblée autour du gouvernement monarchique ou républicain – et résultat d'une intense publicité que le Second Empire avait développée. La III^e République, désireuse d'effacer au plus vite les conséquences de la Commune sur l'attrait de sa capitale, sut entretenir et développer le mythe.

Fabricants, magasins ou commissionnaires proposent à leur clientèle les expressions variées de la nouveauté française tant technique que stylistique, de « l'article de Paris » à l'objet d'art chef-d'œuvre qui triomphe aux expositions universelles ou aux salons artistiques. Les principaux fournisseurs de l'objet d'art français en Russie sont ainsi les maisons les plus

réputées, les plus primées, les plus innovantes ou celles qui disposent d'un large réseau commercial en Russie.

L'ensemble de ces acteurs, producteurs et diffuseurs de l'objet d'art français à l'étranger, s'investit dans la conquête de la clientèle et du marché russes où un grand nombre d'intermédiaires, d'agents ou de décorateurs les rendent disponibles. Sur ce marché, lui aussi renouvelé, ils font face à une concurrence de qualité nourrie des modèles issus de ce goût traditionnel pour l'objet d'art français lorsqu'elle ne s'exprime pas exclusivement dans un style purement national. La mise en perspective des modes de créations françaises et russes à cette période, basés sur l'étude et l'échange de modèles anciens et contemporains apporte de nouvelles informations sur les sources d'inspirations, sur la production, sur la commercialisation et sur l'évolution du style des objets d'art français et russes, dont on constate qu'ils appartiennent à l'histoire de l'art décoratif européen.

L'objet d'art français que l'on vient chercher à Paris ou que l'on fait venir en Russie, qu'on propose à l'occasion d'expositions commerciales ou qui se trouve chez les revendeurs et les marchands répartis sur l'ensemble du territoire de l'empire russe, séduit une clientèle extrêmement variée. Celle-ci, du grand-duc au grand bourgeois, reflète l'évolution sociale de la société russe dont on constate qu'elle est comparable en France ou en Europe. Elle trahit l'émergence progressive d'une nouvelle élite économique et bourgeoise qui aspire à une certaine « aristocratisation » en s'inspirant du modèle de consommation de l'élite politique, constituée en Russie par les membres de la famille impériale et de la noblesse. Cette clientèle variée partage néanmoins un goût commun pour la France et pour son art, héritage de la francophilie historique en Russie, par ailleurs encore considérée comme un symbole d'appartenance sociale.

Ainsi la variété des objets d'art français acquis par cette clientèle trouve largement sa place dans les résidences qu'elle possède ou qu'elle élève en Russie, autant d'expressions de leur rang. Dans ces intérieurs, l'objet français de décoration – ameublement ; textile – quand il est utilisé, est souvent réservé aux espaces d'apparat. Il faut distinguer ce type de production des industries françaises d'art souvent fournies par l'intermédiaire de l'architecte ou du décorateur, russe ou français, des objets chefs-d'œuvre ou œuvres de salon et d'exposition qui, de l'ébénisterie aux petits objets décoratifs, sont répartis au gré des acquisitions dans ces mêmes intérieurs. Ceux-ci, de l'éclectisme à l'idée d'œuvre totale propre à l'époque Art nouveau en matière de décor moderne ou de *period room*, sont de même le reflet de l'évolution du goût en Russie.

Le goût russe pour l'objet d'art français s'inscrit dans une manifestation plus large d'un goût cosmopolite historiquement et culturellement lié à la France, mais qui n'est pas nécessairement le reflet exact de son évolution. En effet, il reste inscrit dans une expression locale qui est attentive à la nouveauté, technique ou stylistique, à laquelle répond la production française, qu'elle soit « officielle » ou « moderne ». Engendré par la Cour de Russie à partir du XVIII^e siècle, ce goût cosmopolite dominé par le modèle français disparaît avec elle lors de la Révolution et de la mise en place du nouveau régime qui favorise pour un temps un art nouveau puis exclusivement national ou soviétique.