

Sous la direction de
Thomas Kirchner, Sophie Raux et Marlen Schneider

L'art de l'Ancien Régime Sortir du rang !



L'art de l'Ancien Régime. Sortir du rang !

PASSAGES ONLINE 15

SÉRIE FONDÉE ET DIRIGÉE PAR THOMAS KIRCHNER

Sous la direction de Thomas Kirchner, Sophie Raux
et Marlen Schneider

L'art de l'Ancien Régime

Sortir du rang !



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://dnb.dnb.de>.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0).
La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.



La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :

<http://www.arthistoricum.net> (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-880-2](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-880-2)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.880>

Publié chez

Heidelberg University/Heidelberg University Library

arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany

<https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint>

Texte © 2022, les éditeurs et auteurs

Direction et suivi éditorial : Markus A. Castor, Christine Haller

Assistance : Anna-Lena Brunecker, Monja Droßmann

Traductions : Aude-Line Schamschula (Leonhard)

Relecture : Eva Dewes, Hayley Haupt, Françoise Joly

Mise en page et couverture : Catherine Thomas

Couverture : Jean-Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (détail), 1767/1768, Londres, The Wallace Collection

ISSN (Print): 2569-0949

eISSN: 2568-9649

Print-ISBN: 978-3-98501-017-2 (couverture rigide)

ISBN: 978-3-98501-016-5 (PDF)

Sommaire

Avant-propos. L'art de l'Ancien Régime – centres, acteurs, objets.....	9
<i>Thomas Kirchner</i>	
Introduction	13
<i>Sophie Raux, Marlen Schneider</i>	
I – Défier les hiérarchies et les normes	
Reproduire et déplacer. La répétition cérémonielle, entre fixation des places et dynamiques sociales.....	23
<i>Fanny Cosandey</i>	
Remarques sur les entrepreneurs-architectes parisiens du siècle des Lumières.....	37
<i>Valérie Nègre</i>	
Entre centre et périphérie. Le statut de la décoration dans les discours français sur les arts au XVIII ^e siècle	57
<i>Carl Magnusson</i>	
A Boucher Room. Medium, Time, and Authorship.....	71
<i>David Pullins</i>	
Peintres déviants ? L'autoportrait d'Alexis Grimou en Bacchus et l'« autre » côté de l'inspiration artistique au XVIII ^e siècle	87
<i>Marlen Schneider</i>	
Hors du rang / Ordurant. Le statut de l'obscénité dans les arts visuels à Paris à la fin de l'Ancien Régime	103
<i>Maël Tauziède-Espariat</i>	

II – Sortir de l'ombre

- Images et célébrité. À propos des portraits en mode
de Jeanne et Catherine Loison..... 127
Pascale Cugy
- Gathering Likenesses. Quentin de La Tour at the Salon of 1753..... 147
Mechthild Fend
- „... le plaisir que je prens à nourrir ma curiosité“.
Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711), die Künstlerin
als Sammlerin 169
Ulrike Keuper
- Les mondes de l'art au quotidien.
Usages, pratiques et circulations artistiques dans
la France des Lumières à travers la presse d'annonces 191
Sophie Raux
- Réseaux des académies d'art provinciales et
dynamiques des circulations au XVIII^e siècle 211
Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal
- Etre architecte au XVIII^e siècle. Visibilité parisienne
versus visibilité provinciale 229
Marie-Luce Pujalte-Fraysse

III – Voir Autrement

- « Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch ».
Respiration, temps et temps arrêté dans la vanité baroque 245
Karin Leonhard
- Trading Maritime Knowledge. The Circulation of Nautical
Expertise among Seafarers, Artists, and Scientists..... 267
Ulrike Gehring

Learning to See. Optics and Landscape Drawing at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture around 1700.	285
Annexe: Transcription of selected pages from <i>Premier Livre de Géométrie donnée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par Monsieur Joblot [...]</i>	303
<i>Camilla Pietrabissa</i>	
Louis XIV et les arts. La mise en place d'un nouveau paradigme en peinture : le grand format	309
<i>Olivier Bonfait</i>	
Lever les yeux vers le ciel. Illusion et vraisemblance sur les plafonds peints des églises parisiennes.....	327
<i>Hannah Williams</i>	
<i>L'architecture...</i> de Claude-Nicolas Ledoux. La ville, le livre et la fiction	345
<i>Fabrice Moulin</i>	

Avant-propos

L'art de l'Ancien Régime – centres, acteurs, objets

Thomas Kirchner

L'histoire des productions artistiques de l'Ancien Régime s'est principalement focalisée sur les grands acteurs, les « beaux-arts », les institutions les mieux documentées, Paris, d'autres capitales et les cours, pour lesquels nous disposons désormais de solides connaissances. En revanche, les artistes, œuvres, techniques et foyers qui échappent aux grands courants historiographiques restent peu étudiés, ou ont été traités sous forme d'études de cas isolées.

À cette histoire de l'art « par le haut » commence à se substituer une histoire plus attentive aux acteurs et phénomènes artistiques secondaires, aux médiateurs, aux effets et aux modes de circulation des personnes, des objets et des savoirs. Celle-ci nous place face à d'importants défis méthodologiques, nous invitant à appréhender de nouveaux thèmes, à renouveler les approches.

C'est à ces enjeux que le Centre allemand d'histoire de l'art Paris a souhaité consacrer son thème annuel de recherche pour l'année 2017-2018, en invitant à décentrer le regard sur les phénomènes artistiques de l'Ancien Régime afin de mieux saisir la complexité de la culture visuelle et matérielle de l'époque : porter l'attention aux circulations artistiques et à la mobilité des objets et des acteurs selon une perspective européenne et globale ; à l'échelle de la France, interroger la diversité des pratiques artistiques sur l'ensemble du territoire et les interactions entre « centre » et « périphérie » ; aborder la construction des savoirs artistiques selon la dynamique des transferts entre savoirs pratiques, techniques et scientifiques ; étudier la participation du fait artistique au fait social, et réviser les hiérarchies établies par l'historiographie concernant les acteurs des mondes de l'art. Revisiter l'histoire de l'art de l'Ancien Régime nécessite enfin une approche critique des objets : examiner les arts « décoratifs » et les genres « mineurs » en rapport avec les discours théoriques, l'évolution du marché ainsi que les pratiques de collection et d'aménagement domestique comme urbain. Cela permettra de souligner l'importance de l'expérience vécue et des propriétés matérielles des œuvres dans les différents contextes de production et de réception.

L'appel à candidatures pour ce sujet annuel a rencontré un vif succès attestant l'écho que ces questionnements trouvent auprès des jeunes chercheurs

spécialisés dans l'histoire de l'art de la période. Les neuf boursiers et boursières internationaux, sélectionnés pour ce programme, ont apporté des contributions neuves portant sur un large éventail de médias, de genres et d'objets.

Camilla Pietrabissa étudie la peinture de paysage de la première moitié du XVIII^e siècle à Paris. Le genre s'éloignait alors du classicisme issu de la tradition de Claude Lorrain pour développer un nouveau regard sur la nature. Sans doute en raison des hiérarchies établies par l'Académie royale de peinture et de sculpture, ces développements demeurent méconnus de l'histoire de l'art, en dépit du succès de ce genre pictural auprès du public de l'époque.

Sarah Catala aborde également la question du paysage et travaille à un portrait renouvelé d'Hubert Robert qui intègre toutes ses activités (outre la peinture, il faut mentionner ici en particulier ses fonctions de créateur de jardins et de conservateur), mais aussi et surtout le réseau intellectuel et social qui les rendit possibles.

Matthieu Creson se penche sur un autre genre à succès qui a également été peu estimé par l'Académie royale, à savoir la nature morte française. Pour cela, il s'intéresse à différents centres artistiques, notamment dans l'Est de la France, et interroge les liens entre les ateliers ainsi que les dynamiques d'échanges entre différents foyers de production.

Maël Tauziède-Espariat travaille sur un groupe d'artistes de la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'il est difficile de circonscrire : ceux qui n'étaient pas membres de l'Académie royale. En dépit du fait que c'était le cas de la majorité des artistes actifs, cette frange a très peu été prise en considération jusqu'à présent. Ce projet de recherche prend notamment en compte la mobilité des artistes, leurs réseaux, leur production et interroge les modalités de leur reconnaissance publique.

L'objet de recherche d'Ulrike Keuper porte sur l'artiste en tant que collectionneur d'art, en lien avec les perspectives théoriques de l'époque. Son enquête s'attache notamment à la fonction de ces collections, entre fins personnelles d'études et auto-promotion de la production des artistes.

Sarah Grandin travaille sur la question de l'échelle et analyse la construction matérielle et technique de la notion de grandeur dans le contexte de la politique artistique du règne de Louis XIV. Ce faisant, elle considère non seulement les genres artistiques dans toute leur diversité, mais aussi les techniques de production et les matériaux – de la peinture aux jardins royaux en passant par l'estampe et les tapisseries des Gobelins.

La gravure de mode, sur laquelle porte le projet de recherche de Pascale Cugy, suscita sous le règne de Louis XIV un engouement étonnant. Au-delà d'une restitution des modes vestimentaires de l'époque, la chercheuse dépeint les sphères aristocratiques et établit des liens avec des portraits et des représentations allégoriques. De manière subtile, une tonalité ironique affleure fréquemment, mettant en question cette culture mondaine et ses valeurs.

Hadrien Volle et Caroline Soppelsa explorent deux fonctions architectoniques qui prirent une importance croissante au cours de la deuxième moitié du XVIII^e

siècle. Le projet d'Hadrien Volle porte sur les édifices de théâtre, dont les modèles étaient les théâtres antiques, connus par des exemples italiens que les architectes étudiaient lors de leurs voyages et diffusaient par des reproductions graphiques. En France, une forme architectonique propre se développa sur cette base, faisant évoluer les modèles selon les usages nationaux. Un autre exemple est fortement lié aux événements politiques de la fin de l'Ancien Régime : le nouveau code pénal de 1791 s'accompagna du développement des bâtiments carcéraux qui devinrent alors un concept architectonique à part entière. Caroline Soppelsa s'est mise en quête des premières étapes de ce processus dans la France prérévolutionnaire, dans laquelle se profilait déjà ce nouveau modèle.

Ce volume, qui réunit une sélection des contributions des boursiers et boursières, des communications du congrès annuel et des conférences mensuelles, rend compte de la richesse et de l'originalité des travaux menés au cours de cette année, ponctuée de séminaires, d'ateliers, de visites de collections patrimoniales et de rencontres avec des spécialistes. Je tiens à remercier tout particulièrement Sophie Raux. Conduire avec elle ce sujet annuel a été à la fois un grand plaisir et une chance. Ses vastes connaissances et son engagement ont permis de donner véritablement forme à celui-ci. Le bénéfice a été considérable pour les boursiers et boursières auxquels mes remerciements s'adressent également : très international, ce groupe composé d'Allemands, de Français, d'Américains, d'Italiens et de Britanniques a derrière lui une année de travail intense et fructueuse. Par leurs initiatives et leurs activités, ces jeunes chercheurs ont énormément apporté à la vie du Centre allemand d'histoire de l'art Paris. Ils ont en outre pris une part active à la préparation du congrès annuel qui a marqué le point d'orgue du programme. Par ailleurs, mes remerciements vont à Déborah Laks et Marlen Schneider, qui ont assuré l'accompagnement du sujet annuel et contribué de façon décisive à son succès, et particulièrement à Marlen Schneider pour avoir accompagné la publication de ces actes. J'exprime ma gratitude aux éditions numériques du Centre allemand d'histoire de l'art Paris et à son directeur Markus A. Castor qui a assuré le suivi de ce volume en collaboration avec Christine Haller et Maria Effinger de la Universitätsbibliothek Heidelberg et son équipe.

Introduction

Sophie Raux, Marlen Schneider

Cet ouvrage vise à garder la mémoire des travaux et des échanges menés dans le cadre du programme *L'art de l'Ancien régime - centres, acteurs, objets*, thématique choisie par le Centre allemand d'histoire de l'art Paris, pour le sujet de recherche de l'année 2017-2018. En s'attachant à l'étude des productions artistiques de la France de la première modernité, ce programme questionnait les modèles historiographiques dominants qui ont eu tendance à privilégier une histoire de l'art « par le haut » centrée sur les grands acteurs, les « beaux-arts », les institutions les plus prestigieuses, Paris et ses interactions avec les cours et capitales européennes. Si cette perspective de recherche avait aussi pour ambition plus large de contribuer au retour critique et réflexif de l'histoire de l'art sur ses fondements historiographiques et méthodologiques, elle était particulièrement pertinente concernant l'art de l'Ancien Régime. En effet, l'historiographie des deux siècles qui précèdent la Révolution de 1789 est encore loin d'avoir opéré son *aggiornamento* épistémologique, alors que la période voit justement se cristalliser des notions, des catégorisations, des hiérarchisations, des polarisations qui forgeront durablement les soubassements de la discipline dont nous sommes encore en grande partie tributaires.

La France de l'Ancien régime fut une société d'ordre dont l'édifice social reposait sur un système fortement hiérarchisé et sur l'existence de privilèges au service d'un pouvoir centralisé. Dans le champ de l'art, cette organisation s'est traduite notamment par la création d'une Académie royale de peinture et de sculpture, d'une autre d'architecture, renforçant le centralisme parisien, et par la mise en place d'un système de reconnaissance officielle (les peintres du roi, les directeurs de l'Académie, les Salons) à partir desquelles s'est structurée la part la plus visible et la plus tangible des mondes de l'art. Dans son fonctionnement, dans ses règles, dans ses valeurs, le système académique a été fondé sur des oppositions hiérarchiques objectivées par l'établissement de critères de différenciation de statuts entre les acteurs, mais aussi entre les types de

productions artistiques et entre les genres picturaux¹. De nouvelles déterminations sémantiques, comme celle du terme « artiste » ou de la locution « beaux-arts » ont participé de ces taxonomies discriminantes sur lesquelles se sont forgées les conceptions idéalistes et essentialistes de l'art qui triomphèrent après la disparition de l'Ancien Régime. Il s'agissait donc de réfléchir à ces constructions idéologiques, à leur historicité, afin d'envisager les modalités d'une histoire plus fine et plus riche des acteurs, des institutions, des pratiques et des productions artistiques de cette période, comme cela a été proposé pour certains sujets ces dernières années : l'histoire des Salons académiques fut élargie par celle des expositions en dehors de l'Académie, à Paris et en région – et même à l'étranger –, la place de l'Académie de Saint-Luc a été réévaluée, les artistes femmes commencent à être mieux étudiées, tout comme les œuvres qui n'entrent pas (encore) dans les canons de l'historiographie². Cette volonté implique de faire dialoguer les cadres analytiques de l'histoire de l'art avec les approches de l'histoire sociale³, de l'anthropologie, de la culture matérielle et visuelle, de l'histoire globale, de l'histoire des sciences et des techniques, de la sociologie des réseaux, des études de genre ou encore des technologies numériques.

- 1 L'évolution de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris et du discours théorique autour de la hiérarchie des genres a été analysée de manière nuancée et critique par de nombreux chercheurs ces dernières années. Voir notamment Jan Blanc, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle », dans Frédéric Elsig et al. (éd.), *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Genève 2010, p. 135-148 ; Mark Ledbury, « The Hierarchy of Genre in Theory and Practice of Painting in Eighteenth-Century France », dans Élisabeth Décultot et Mark Ledbury (éd.), *Théories et débats esthétiques au dix-huitième siècle. Éléments d'une enquête. Debates on Aesthetics in the Eighteenth Century. Questions of Theory and Practice*, Paris 2001, p. 187-209 ; Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Genève 2012 ; Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham/Burlington 2015.
- 2 Parmi les nombreux auteurs qui ont renouvelé le regard porté sur le monde de l'art des XVII^e et XVIII^e siècles, il convient de mentionner la recherche anglo-saxonne, qui a notamment mis en valeur l'histoire des artistes femmes et l'histoire matérielle de l'art sous l'Ancien Régime : Melissa Hyde et Jennifer Milam (éd.), *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Burlington 2003 ; les travaux de Mary D. Sheriff – on lui doit également une belle synthèse historiographique posthume, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective* 1, 2017, p. 91-112. Pour la recherche française récente, voir notamment : Élise Pavy-Guilbert, Stéphane Pujol et Patrick Wald Lasowski (éd.), *Femmes artistes à l'âge classique : arts du dessin - peinture, sculpture, gravure*, Paris 2021 ; Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris 2016. Une introduction aux enjeux d'une histoire matérielle de l'art est proposée par Michael E. Yonan, « Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies », dans *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18/2, automne-hiver 2011, p. 232-248 ; pour une réflexion plus spécifique sur le XVIII^e siècle, voir notamment Charlotte Guichard, « Image, art, artefact au 18^e siècle. L'histoire de l'art à l'épreuve de l'objet », dans *Perspective* 2015/1, p. 95-112 ; Valérie Nègre, *L'Art et la matière. Les architectes, les artisans et la technique (1770-1830)*, Paris 2016 ; Ewa Lajer-Burcharth, *The painter's touch : Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018.
- 3 En France et en Allemagne, un intérêt croissant pour une histoire sociale de l'art et des artistes (*Künstlersozialgeschichte*) sous l'Ancien Régime se manifeste dans plusieurs publications récentes. Voir à titre d'exemple Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin/Munich 2015.

Tels sont les défis auxquels se sont confrontés les neuf boursières et boursiers internationaux sélectionnés pour ce programme. La variété de leurs projets de recherche, couvrant les XVII^e et XVIII^e siècles ainsi qu'un large éventail de médias, de genres, d'objets augurait du foisonnement et de l'envergure espérés. Dès les premières discussions collectives un consensus s'est dégagé autour de grandes orientations qui ont formé l'ossature de l'ensemble des travaux à mener : revisiter les cadres historiographiques, dépasser les canons et les normes académiques, décentrer le regard. Ces premières réflexions ont été affinées, nourries, confortées et discutées tout au long de l'année par une série de conférences, d'ateliers, de visites, autant d'opportunités de rencontres et d'échanges enrichissants avec des chercheurs de haut niveau. Dans le cadre des conférences publiques mensuelles, suivies d'ateliers, des spécialistes en histoire de l'art, en histoire culturelle, en études littéraires se sont succédés pour apporter leur expertise et partager leurs points de vue avec le groupe de recherche. Comme de coutume au Centre allemand d'histoire de l'art Paris, le programme s'est clôturé par un congrès international de deux jours, les 14 et 15 juin 2017, auquel les boursiers, encadrés par l'équipe scientifique, ont apporté une contribution essentielle à toutes les étapes de l'organisation. On leur doit la conception du programme et le dynamisme du titre : *Sortir du rang ! (Jenseits des Kanons)*. Cette expression trouve son origine dans le registre militaire où elle s'applique au soldat qui *sort du rang* en accédant au grade d'officier sans être passé par l'école militaire. Si au sens premier, la notion de rang renvoie à « l'ordre convenable ; la place qu'on a donné à la qualité, au mérite, qui convient à la juste disposition des choses »⁴, à l'« ordre institué entre les choses, ou par la nature, ou par l'art ; ou par des conventions, ou par la justice »⁵, bientôt l'expression *sortir du rang* prend un sens commun répondant à l'idée d'affranchissement des conventions, de dépassement des normes et d'anticonformisme. C'est bien entendu dans ce sens qu'il faut comprendre le titre choisi pour le colloque et le présent volume avec une double intention : du point de vue thématique, il s'agit de mettre l'accent sur les acteurs des mondes de l'art dont les pratiques et les trajectoires se sont affranchies des normes et ont pâti d'une réception historiographique marginale et biaisée ; du point de vue méthodologique, il s'agit d'interroger la pertinence des hiérarchies, des catégories et des grilles d'analyse établies par de longue date par l'histoire de l'art.

Les dix-huit contributions réunies dans ce volume se veulent le reflet de la diversité et de la richesse des échanges qui ont rythmé les travaux de l'année, sans pour autant en restituer l'intégralité pour des raisons évidentes de

4 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts*, La Haye 1727, t. IV, n.p.

5 [Denis Diderot], *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers, par une société de gens de lettres*, Neuchâtel 1765, vol. XIII, p. 789.

contraintes éditoriales. Elles proposent un aperçu des recherches des boursiers, des conférences mensuelles et des communications prononcées lors du colloque final. Elles constituent donc un ensemble répondant à des temporalités et des formats d'interventions différents. A l'unité de lieu et de temps du colloque final, répond le déploiement au long de l'année des conférences et des ateliers mensuels. Pour le présent volume, l'ensemble a été reconfiguré selon trois axes étroitement articulés aux problématiques centrales du programme de recherche et aux sections du colloque. Cette répartition permet de rassembler des contributions dont les contenus entrent particulièrement en résonance avec la thématique de chacune des trois parties sans nécessairement s'y réduire. La richesse des essais ouvre en effet sur de multiples problématiques qui engagent au dialogue entre les sections de l'ouvrage.

1 – Défier les hiérarchies et les normes

Cette première partie met l'accent sur les contextes de production et de réception des créations artistiques. Elle s'intéresse aux points aveugles de l'histoire de l'art, aux acteurs et aux pratiques maintenus dans l'ombre ou marginalisés. Elle vise à appréhender les domaines et les genres "mineurs" en fonction des codes sociaux et esthétiques de leur temps, et à réfléchir à l'écart entre pratiques, discours et récits historiographiques. Elle s'ouvre sur une contribution de Fanny Cosandey consacrée à la notion de rang dans la France de l'Ancien Régime. Par le prisme des usages cérémoniels à la Cour, l'auteure analyse le rapport à la règle et aux normes sociales et en particulier la manière dont le rang est appréhendé en termes hiérarchiques. Ce faisant, elle souligne la contradiction apparente entre l'idéal de la conservation qui s'exprime par la répétition dans les milieux curiaux et la propension à l'innovation et à la nouveauté dans les usages et les pratiques artistiques.

La question de la porosité des catégories et des hiérarchies artistiques et sociales est au cœur des réflexions de Valérie Nègre et de Carl Magnusson. La première, en s'intéressant au milieu des entrepreneurs-architectes, s'attache aux discriminations entre artistes, artisans et entrepreneurs qui ont conduit les historiens à négliger la contribution des maîtres de métier à l'histoire des formes et des techniques. En invitant à réfléchir aux perméabilités entre pratiques commerciales et pratiques artistiques, Valérie Nègre interroge l'image dégradée de l'artisan du bâtiment vue comme un travailleur manuel, isolé et sans éducation sur laquelle s'est construite en opposition l'image de l'architecte artiste. En examinant les textes portant sur la décoration dans la France des Lumières, Carl Magnusson analyse les mécanismes discursifs qui vont mener à la perte de prestige de cette catégorie au siècle suivant. Si dans la théorie vitruvienne la décoration fait partie des domaines les plus nobles, son statut évolue au fil de vifs débats pour aboutir aux taxonomies et au cloisonnement forgés au XIX^e siècle entre Beaux-Arts

et arts décoratifs, entre artiste et artisan. L'opposition entre « beaux arts » et « arts décoratifs » est abordée sous la perspective de l'objet par David Pullins, à partir du cas de la salle Boucher de la Frick Collection à New York. Si l'attribution à Boucher de cet ensemble de panneaux est contestée depuis plus de deux décennies, le réemploi des motifs, leur adaptation à différents médias et à différents usages pose la question de l'originalité des compositions. En soulignant la nature collaborative des travaux menés au sein d'un grand atelier comme celui de Boucher, David Pullins attire l'attention sur l'inadéquation et l'anachronisme des grilles d'analyse de l'histoire de l'art fondées depuis le XIX^e siècle sur l'attribution, la datation et la provenance, alors que les notions d'auctorialité et d'originalité ne correspondaient pas aux mêmes pratiques et aux mêmes enjeux au XVIII^e siècle.

Le besoin d'affranchissement des canons et des normes se revendique dans la pratique même des acteurs comme dans l'horizon d'attente du public. A partir de l'analyse de *l'Autoportrait de Grimou en Dionysos*, Marlen Schneider déconstruit l'image du peintre déviant qui s'est imposée dans l'historiographie. Elle lui substitue celle d'un Grimou bien inséré dans les réseaux de sociabilité de son temps, militant subtilement pour le dépassement de la raison et de la morale afin de libérer l'esprit créateur. Elle montre en cela l'importance d'une contextualisation historique approfondie, au plus près des pratiques sociales. Quant à Maël Tauziède-Espariat, il explore une zone grise de la production visuelle des Lumières, celle de l'image obscène, pornographique, sans doute abondante en son temps, mais peu parvenue jusqu'à nous et difficile à saisir dans les sources. Impensée en son temps, cette catégorie se joue de la versatilité des seuils de tolérance entre décence et indécence et séduit particulièrement les élites en raison de sa dimension transgressive, aux marges des canons esthétiques, de la morale et de la loi.

2 – Sortir de l'ombre

Cette section interroge les conditions de visibilité des artistes dans un régime monarchique hautement centralisé et hiérarchisé autour de grandes institutions artistiques. Elle pose la question des modalités de la reconnaissance artistique et sociale pour celles et ceux qui n'entrent pas – ou pas complètement – dans les cadres définis par l'administration des Beaux-Arts, que ce soit par leurs pratiques (aux marges), par leurs sexes (les femmes) ou par leur éloignement de la capitale (la province).

Dans le domaine du portrait, les enjeux de la reconnaissance et de la réputation s'étendent également aux modèles selon un cercle vertueux qui profite autant aux artistes et à leurs diffuseurs qu'à leurs modèles et commanditaires. Pascale Cugy nous montre que la formule du *portrait en mode*, loin de relever d'un genre stéréotypé, procède de stratégies de communication délibérées de la part des

éditeurs, adaptées à l'horizon d'attente des récepteurs. Les jeux de connivences visuelles qui s'y déploient participent, dès la fin du règne de Louis XIV, à la naissance du phénomène de la célébrité qui s'épanouira pleinement au milieu du XVIII^e siècle. Le cas des portraits en mode des sœurs Loison est emblématique de cette évolution. En donnant à ces femmes issues de la bourgeoisie une visibilité quasi égale à celle des femmes de haut rang, c'est la performance de l'apparence qui supplée au prestige social attaché au nom et à la naissance. Le portrait comme agent social est également exploré par Mechthild Fend, sous l'angle des sociabilités exprimées publiquement par l'image. Son étude des dix-huit portraits de Maurice Quentin de La Tour exposés au Salon de 1753 met en lumière les liens d'interconnaissance qui unit les modèles entre eux, ainsi que les relations qui se tissent entre les portraiturés, l'artiste et le public du Salon. De cette constellation de portraits émerge un manifeste des pratiques sociales liées à la médiatisation et à la reconnaissance des mondes de la culture et de la science, au sein desquels les femmes ont gagné en légitimité. Ulrike Keuper nous plonge dans l'univers fort méconnu des collections d'artistes femmes, lui aussi délaissé par l'historiographie, en présentant un exemple remarquable : le cabinet composé par Elisabeth Sophie Chéron à la fin du Grand Siècle est celui de l'une des premières femmes reçues à l'Académie. Instrument de construction de la réputation, il offre également les ressources visuelles qui permettront à l'artiste de dépasser son état de portraitiste et de se distinguer comme la première femme ayant exposé de la peinture d'histoire aux Salons. Ici, la collection aura servi de levier pour franchir les barrières sociales imposées aux femmes par l'Académie.

En déplaçant la focale à l'échelle du territoire, il s'agit de réfléchir à la prédominance et à l'attractivité du modèle parisien saisies depuis la province. Dans leur panorama des réseaux des académies d'art en province, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal proposent un décentrement de la vision nationale des circulations culturelles et artistiques. En explorant la complexité des échanges entre académies, elles mettent en lumière les rapports de force, de rivalités et d'émulation entre institutions voisines, qui ont contribué à en faire des lieux dynamiques, ouverts vers l'extérieur, interconnectés, loin de l'image de lieux isolés et autocentrés qui a prévalu. Avec Marie-Luce Pujalte-Fraysse, la question porte davantage sur les acteurs que sur les institutions. A travers la diversité des trajectoires de jeunes architectes, c'est la tension entre carrière provinciale et ambitions nationales qui est interrogée. Si le statut convoité d'architecte du Roi ouvre la voie à une carrière de prestige, le besoin de percer mène à des stratégies de carrière qui peuvent entrer en contradiction avec les obligations liées au statut. Au cœur du dilemme entre chantiers provinciaux et chantiers royaux, c'est la reconnaissance et la visibilité des architectes débutants qui est en jeu. Les enjeux de la visibilité sont également abordés par Sophie Raux à partir d'une source sous-exploitée par l'histoire de l'art pour l'Ancien Régime : la presse d'annonces régionale. L'essor des Affiches dans une

quarantaine de villes du royaume à partir de 1750, conjugué à la libéralisation du statut d'artiste à partir de 1777, a permis à de nombreux artistes et artisans – pour la plupart inconnus aujourd'hui – de se rendre visibles auprès d'un public élargi. Leurs stratégies d'autopromotion révèlent la mobilité tant géographique que professionnelle qui les caractérise, ainsi que leur contribution au dynamisme de l'offre, notamment dans les domaines en plein essor du portrait en miniature et de la restauration d'œuvres d'art.

3 – Voir autrement

Les contributions réunies dans cette section sont centrées sur l'émergence de nouveaux langages visuels et sur l'efficace des images, quels que soient les enjeux, artistiques, politiques ou religieux. Elles rendent compte des interactions entre art, science et langage, et des phénomènes de transferts entre ces différents champs du savoir. En abordant le genre de la vanité, Karin Leonhard propose une révision de l'herméneutique traditionnelle de ce genre pictural. Sa réflexion est soutenue par une analyse philologique du terme hébreu « hæbæl », dont les variations sémantiques, largement débattues à Leyde dans les milieux calvinistes, ont échappé aux exégètes de la nature morte. A l'idée de vanité véhiculée par la *Vulgate*, se substitue la notion théologique de souffle plus conforme au sens littéral de la Bible hébraïque. Ainsi, les natures mortes produites à Leyde à partir de 1600, loin de se réduire à une accumulation de motifs sur le thème de la vanité, s'attachent à rendre sensible l'infigurabilité et l'évanescence du souffle de l'air, de la vibration du son comme celle la lumière, et de montrer par là même le pouvoir de la peinture capable de saisir l'insaisissable dans son épaisseur. C'est sous l'angle de la porosité des rapports entre art et science qu'Ulrike Gehring et Camilla Pietrabissa envisagent les transformations ayant marqué le paysage peint ou dessiné. Ulrike Gehring revient sur le rôle fondateur des manuels pratiques à l'usage des marins publiés dans les Pays-Bas à la fin du XVI^e siècle et diffusés dans toute l'Europe. La nécessité de condenser l'information spatiale en termes visuels mène à des systèmes de représentation hybrides, différents de ceux de la cartographie, impliquant un travail de déchiffrement des images de la part du lecteur. Ces ouvrages préfigurent le genre du paysage maritime qui s'épanouira en Hollande à partir des années 1620 à la faveur de la circulation des savoirs entre marins, hydrographes, cartographes et artistes. Transférés dans la France de Richelieu, leurs savoirs inspireront d'autres ambitions, notamment politiques et scientifiques, marquant l'avènement de l'âge de l'encyclopédisme. A la fin du siècle, au sein même de l'Académie royale, Camilla Pietrabissa identifie un tournant sensible dans la conception du paysage en lien avec les théories de la perception chez les scientifiques. Elle se fonde sur le manuscrit inédit des leçons données par Louis Joblot, professeur

de géométrie et de perspective à l'Académie encore méconnu. En relativisant l'usage de la perspective géométrique, Joblot encourage les élèves à travailler *in situ*, en s'aidant d'appareil optiques portatifs et facilement maniables. Son enseignement marque un glissement de la perspective géométrique à l'optique expérimentale et contribue à faire émerger cette dernière comme une nouvelle branche du savoir discutée et pratiquée à l'Académie.

Dans le registre de la peinture d'histoire, Olivier Bonfait et Hannah Williams se rejoignent sur la question de l'impact visuel de la monumentalité. Le premier porte sa réflexion sur l'invention du tableau de grand format par Charles Le Brun, en lien avec l'obsession de grandeur louis quatorzième. Le changement d'échelle induit un nouveau paradigme visuel fondé sur l'esthétique du « tout ensemble ». Un nouveau langage pictural s'élabore en jouant sur de puissants effets dynamiques, du continuum spatial au déploiement de la rhétorique des passions. Support médiatique privilégié de l'idéologie du pouvoir, l'impact matériel et visuel du tableau de grand format inauguré pour le roi Soleil ouvre de vastes horizons aux artistes, tant sur le plan plastique qu'idéologique. Pour sa part, Hannah Williams explore la dynamique de l'illusion et du vraisemblable à des fins spirituelles, à partir de trois scènes de miracles peintes aux plafonds d'églises parisiennes, exemplaires pour leur maîtrise des effets visuels et leur *agency*. L'auteure offre une analyse approfondie des mécanismes mis en jeu afin d'engager le spectateur à se déplacer dans l'espace et à vivre une expérience phénoménologique qui lui donne le sentiment d'être témoin de l'événement surnaturel se déployant sous ses yeux. Scénographies mûrement pensées, perspectives multiples, jeux entre espace physique et espace fictif, dramatisation, théâtralisation visent au simulacre pour stimuler la foi.

Le volume se clôt sur la contribution de Fabrice Moulin qui sonde la complexité des rapports entre images et texte à partir de l'ouvrage singulier de Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture* (...) dont les 125 planches gravées concernent essentiellement le projet de création de la ville idéale de Chaux. Initialement destinées à se suffire à elles-mêmes, les planches de cette ville de papier se voient enrichies d'une fiction littéraire inventée par Ledoux, deux décennies plus tard. Inversant l'antériorité usuelle du texte sur le visuel, les images ont servi de support à l'imaginaire et sont pleinement intégrées à la fiction narrative en tant qu'agents, selon différents procédés littéraires jouant sur l'illusion. Les choix d'écriture privilégiant la discontinuité rejoignent le principe d'autonomie de l'image, et renvoient à la tension entre la posture de l'architecte et celle de l'écrivain, entre pensée visuelle et pensée textuelle.

I - Défier les hiérarchies et les normes

Reproduire et déplacer

La répétition cérémonielle, entre fixation des places et dynamiques sociales

Fanny Cosandey

La question du rang, qu'il s'agisse d'en sortir ou de rester dedans, engage d'emblée celle du rapport de l'individu au groupe, de l'objet à l'ensemble, et interroge de ce fait le positionnement dans un cadre collectif. Cette contribution ne parlera pas de l'art, mais de la société dans la France d'Ancien Régime, et de la façon dont celle-ci appréhende le rang en termes hiérarchiques. Cependant, en prenant la répétition comme porte d'entrée pour les querelles de rang, il est possible de tenter quelques parallèles avec le monde de l'art. Car cette notion renvoie à des pratiques d'ordonnement dont les présupposés peuvent faire écho à des problématiques liées aux milieux artistiques : entre la copie et l'œuvre originelle, de micro-déplacements font toute la différence, et c'est précisément dans ces écarts minimes que se joue la dynamique sociale. La relation à la règle, la maîtrise des techniques, le respect des normes sont encore des aspects qui traversent aussi bien les pratiques des artistes que celles des courtisans. Ces points communs n'induisent pas, pourtant, que les attendus soient forcément partagés ; et si sortir du rang est pour l'artiste un moyen de se distinguer, c'est en restant dans le rang que le courtisan trouvera les conditions de son affirmation. Les différences sont alors également instructives.

Il est vrai que les querelles de préséances se prêtent avec une particulière bonne grâce à une analyse en termes de répétition : l'inscription de ces conflits dans un cérémonial qui suppose une réitération des gestes et des figures, ainsi que la nécessaire référence aux exemples passés pour organiser un nouvel événement qui se veut la réplique du précédent, incitent d'emblée à aborder le problème sous cet angle. De surcroît, l'accumulation de situations censément identiques confère au rituel une légitimité qui en fait toute la valeur. C'est bien « pour savoir comment faire, et en quel ordre » que Henri II commande à Jean Du Tillet un recueil des cérémonies susceptible d'accompagner les préparatifs de son sacre et couronnement¹. Et si cet ordonnancement doit être soigneusement

¹ Voir la commission confiée à Du Tillet par Henri II « pour faire un recueil des rangs et séances entre les princes... », citée par Denys Godefroy, *Le cérémonial français*, Paris 1649, « Introduction ». Sur cette question, Michèle Fogel, *Les Cérémonies de l'information dans la France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris 1989.

respecté, c'est parce que les acteurs du cérémonial entendent faire valoir des places qu'ils estiment être leurs par une « possession certaine et immémoriale »². Mais la conservation invoquée pour justifier l'ordre cérémoniel n'impose pas sans réserve une fixation des rangs dans la mesure où les hiérarchies se veulent tout autant le reflet des évolutions sociales³. Ainsi, la question porte sur l'articulation entre répétitions et déplacements, ordre et désordres, mémoire et investissements, afin de comprendre en quoi la reproduction peut être un outil heuristique non seulement pour le fonctionnement du rang mais aussi, plus généralement, pour les dynamiques en œuvre dans la France dite « moderne ».

Répétition de l'ordre : un facteur de désordre ?

Nombreux sont ceux qui, dans l'entourage royal, déplorent le désordre qui règne en toutes cérémonies ; nombreux sont ceux qui se plaignent des « fréquents débats [qui] adviennent en France » à propos des rangs⁴. Loin d'être circonscrites à la cour, les querelles de préséances surgissent en toutes occasions, pour peu qu'une mise en ordre cérémonielle implique une hiérarchisation des participants. Alors, la revendication d'intérêts bien compris entraîne des disputes dès que le moindre doute s'attache aux places assignées. De fait, dans une société fortement hiérarchisée et structurellement holiste, l'individu se définit par son rapport au groupe et la défense des privilèges engage l'ensemble d'un corps, d'un lignage. Il s'agit chaque fois de protéger un patrimoine acquis de longue date, inscrit dans la chaîne des transmissions, hérité du passé, engageant l'avenir. En cela, le rang occupé dit l'être social : son appartenance au groupe, sa prééminence, son inscription lignagère, son pouvoir. Perdre une place, descendre d'un degré, revient à renoncer à une parcelle de cet héritage qu'il est fondamental de maintenir en l'état pour conserver sa qualité. Cette dimension patrimoniale du rang se traduit par un vocabulaire fortement emprunté au champ lexical de la possession lorsque les acteurs réclament un ordre qui leur soit favorable. En l'absence de titre de propriété, ce « droit au rang » si souvent évoqué ne repose que sur les précédents, ce qui suppose répétition puisque seuls les exemples passés peuvent servir de preuve.

Le « temps immémorial »⁵ de la préséance s'articule alors à une fiction d'éternel recommencement dont est bannie d'emblée toute modification.

2 BNF, Mss. Clairambault 721, « Mémoire sur la dignité et ancienneté des Ducs », p. 454.

3 Cette contribution s'appuie sur les analyses présentées dans Fanny Cosandey, *Le Rang. Préséances et hiérarchies dans la France d'Ancien Régime*, Paris 2016 ; en cela, les références bibliographiques sont volontairement restreintes et renvoyées pour l'essentiel à cet ouvrage.

4 BNF, Mss. Fr. 18139, « Discours des rangs et preances de France » (Nicolas Neufville de Villeroy), fol. 17.

5 BNF, Mss. Clairambault 721, p. 506.

L'intemporalité paraît le maître mot dans une stricte itération d'un ordre convenu dont les origines se perdent dans celles de la monarchie elle-même. Ainsi, « les plus nobles places ont toujours été... » ; « c'est chose constante que tous ceux du conseil du roy gardent leur rang » ; « les cardinaux ont de tout temps eu entrée au Conseil » ; « c'est sans aucune apparence de fondement qu'un connétable ou chancelier prétendrait d'entrer en dispute de rang avec un cardinal puisqu'ils ont toujours été précédés par personnes qui ne contestent avec les cardinaux »⁶. Le danger réside dans le changement, comme le souligne cette mise en garde : « Si cette ouverture est receue, on pourroit doresnavant pretendre tout pour en obtenir une partie, et ce seroit chose de perilleuse consequence, qu'on ne peust desormais se tenir assuré de ce qui seroit legitimement à soy⁷. »

Seule la répétition semble bonne à prendre : aux « toujours » s'oppose un « dorénavant » de mauvais augure. Et pourtant, le danger n'est jamais loin ; il suscite la vigilance et provoque les conflits. Ceux-ci ne sont d'ailleurs que la manifestation du sentiment de désordre que partagent les courtisans face à des règles mal établies. Pour en comprendre les mécanismes, il convient de disséquer les procédures de la préséance en dégageant les éléments de la querelle. Un exemple simple donne la profondeur du problème : le « Règlement fait en 1633 en faveur de M. le duc de la Tremouille contre Mr de Vendadour porte que les pairies ne prévalent qu'en parlement, au sacre et aux Etats [généraux] »⁸. Quelques éléments fondamentaux sont à retenir ici : la date qui, lorsqu'elle est précisée, insiste sur la situation en un temps précis, contredisant l'idéal d'intemporalité prôné par ailleurs ; la nature de la cérémonie (parlement, sacre, États généraux) dont les caractéristiques déterminent l'ordre politique à respecter ; l'identité des protagonistes (La Trémouille, Ventadour) qui dit l'inscription lignagère et patrimoniale ; enfin la dignité (ducs, pairs de France) justifiant le rang revendiqué à cette occasion. Toutes ces données sont susceptibles de se décliner ensuite à l'infini : selon l'ancienneté du duché, ou de la pairie, au regard de l'appartenance à une branche cadette ou aînée de ces illustres familles, en fonction du rôle joué dans telle cérémonie, etc. Chaque place est finalement la conjugaison d'une multitude de critères. Ceci entretient une incertitude sur le rang à tenir, et sur la légitimité à se mettre devant tel autre qui capitalise lui aussi nombre de droits justifiant la prééminence. Les querelles naissent de cette compétition entre des acteurs dont les avantages sont équivalents ; elles se jouent ce faisant « au plus proche », c'est-à-dire dans une concurrence avec celui qui se trouve être le voisin immédiat.

6 BNF, Mss. Clair 805, « Memoire pour la Preseance des Cardinaux au Conseil du Roy, Extrait du 478^e manuscrit de M du Puy, rapporté dans le 1^{er} tome des Memoires pour l'histoire du Cardinal Duc de Richelieu par le Sr Aubery, imp. a Cologne 1667, page 565 et suiv », p. 181.

7 Ibid.

8 BNF, Mss. Clair 721, « Mémoire sur les rangs et séances de Messrs les Ducs et Pairs dans les ceremonies d'Entrées et autres », p. 247.

Si le croisement de toutes ces données donne l'impression d'un brouillage cérémoniel où personne n'a de place assurée (ce dont se plaignent d'ailleurs les contemporains⁹) à moins d'une répétition exacte de chaque rituel, la préséance en tant qu'expression hiérarchique répond à des règles communes dont l'existence permet de faire société. En effet, pour qu'il y ait des querelles, il faut qu'il y ait des règles, même tacites, auxquelles se reporter. Et puisqu'il n'existe pas de tableau des rangs¹⁰, les principes d'ordonnement se dégagent pour partie des conflits eux-mêmes, pour partie de l'organisation générale de la société. Outre une adaptation aux principes qui régissent l'ensemble du corps social (l'aîné précède le cadet, le plus ancien a la préséance, la femme passe derrière son mari, etc.), l'ordre s'ajuste en fonction des précédents. De ce point de vue, la répétition est une clé qui ouvre et ferme les portes de la hiérarchie : elle les ouvre en servant de référence et de justification d'une place qui, sous couvert du même, n'est pas absolument identique ; elle les ferme en reproduisant un cérémonial statutairement immuable.

Dans la complexité de cet univers mouvant, quatre principes éclairent le fonctionnement des préséances, et au-delà les querelles qui en découlent. Premièrement, les individus disposent tous d'une pluralité de qualités qu'ils mobilisent diversement selon les situations, mettant chaque fois en avant celles qui peuvent leur conférer la meilleure place. Ainsi, plus ils sont socialement importants, et plus ils élargissent ce bouquet de dignités susceptibles de soutenir leur prééminence. La cour s'avère un lieu particulièrement propice à l'observation des mécanismes de la hiérarchie puisque c'est là que résident principalement ces hauts dignitaires du royaume, les mieux dotés en atouts dominants. Deuxièmement, l'ordre dépend de la nature de la cérémonie : selon le rôle que tiennent les participants en son sein, et selon le titre en vertu duquel ils peuvent siéger, la disposition dans l'espace varie. C'est pourquoi aux États généraux de Saint Germain, en 1561, « le duc de Guise prit séance comme grand chambellan »¹¹ et précède les autres ducs, ce qui n'est pas le cas lorsqu'il se trouve en compétition avec les ducs et pairs, au Parlement, par exemple, chambre des pairs par excellence, ou encore au mariage royal de Charles IX à peine une décennie plus tard¹². Troisièmement, les règles sont susceptibles de varier dans le temps ; elles accompagnent en effet l'évolution du royaume, et se conforment aux édits qui sanctionnent les changements socio-politiques. À titre d'exemple, la prééminence

9 Cette question rejoint celle de l'affect d'angoisse développée par Pierre Ansart dans le contexte plus moderne du protocole. Pierre Ansart, « Le pouvoir et la forme. Pour une approche psycho-anthropologique du protocole », dans Yves Deloye, Claudine Haroche et Olivier Ihl (éd.), *Le protocole ou la mise en forme de l'ordre politique*, Paris 1996, p. 21-31.

10 Différence majeure avec la Russie étudiée par André Bérélowitch, *La hiérarchie des égaux. La noblesse russe d'Ancien Régime, XVI^e-XVII^e siècle*, Paris 2001 ; ou plus tard avec l'ordre du tableau établi dans l'armée, cf. Hervé Drévilion, *L'impôt du sang. Le métier des armes sous Louis XIV*, Paris 2005.

11 BNF, Mss. Fr. 20825, fol. 10.

12 Sur cette affaire BNF, Mss. Fr. 3189, fol. 38 et suivantes.

absolue accordée aux princes du sang sur tous les sujets du royaume par décision royale de 1576 garantit désormais à ces Grands partout les premières places, ce qui n'était pas le cas auparavant¹³. Quatrièmement, la répartition dans l'espace suppose de considérer la configuration des lieux. Dans le cadre d'une monarchie longtemps itinérante, les déplacements de la cour entraînent une nécessaire adaptation des cérémonies aux pièces dans lesquelles elles se déroulent. L'étroitesse de certaines salles, par exemple, peut imposer des aménagements qui modifient l'ordre traditionnel ; l'absence de gradins est également susceptible de repenser les rapports hiérarchiques exprimés en mode vertical¹⁴. De plus, les données qui marquent la supériorité ne sont pas exactement les mêmes dans une figure de cortège (horizontale) ou une séance au Parlement (où dessus/dessous est essentiel).

Il résulte de ces multiples situations articulées les unes aux autres une infinité d'ordres possibles, compte tenu des individus, de la cérémonie, de la date et des lieux. Tout en retenant l'impératif d'une répétition fidèle du modèle précédent, l'organisation cérémonielle ne peut jamais être parfaitement semblable d'une fois sur l'autre. Ainsi, la conjugaison de principes généraux qui ne relèvent pas d'un unique registre classificatoire ouvre finalement des brèches dans lesquelles s'engouffrent les participants pour gagner un rang ou se plaindre d'une place. De son côté, la monarchie entretient cette souplesse qui lui permet de trancher les querelles et d'exercer par là son autorité souveraine. La myriade d'éléments définitionnels rend donc chaque événement unique malgré sa vocation à répéter le passé.

Pouvoir et conservation

Pliés à la nécessité de reconnaître des règles communes qui rendent intelligibles les places occupées, les courtisans concèdent au monarque une autorité absolue dans ce domaine. « Les rois sont les maîtres des rangs dont on jouit à la cour et on ne les tient que de leur pure libéralité » admettent-ils volontiers¹⁵. Si les sujets ont besoin de cette puissance absolue pour garantir l'ordre, le souverain requiert lui aussi une organisation stricte du cérémonial qui mette en valeur sa position de domination. Référent ultime de la hiérarchie, point focal à partir duquel se déclinent les prééminences, le roi doit montrer sa capacité à ordonner, dans tous les sens du terme. Il est de la sorte inscrit dans la société qu'il gouverne, et

13 Ralph E. Giesey, *Le rôle méconnu de la loi salique*, Paris 2007, chapitre 8 ; Richard A. Jackson, « Peers of France and Princes of the Blood », dans *French Historical Studies* 7, 1971, p. 27-46.

14 Voir par exemple les plans de séances dans le Mss. Godefroy 389 de la bibliothèque de l'Institut, avec la légende des places occupées.

15 BNF, Mss. Clairambault 721, « Memoire sur les honneurs dont jouissent chez le Roy les princes, Ducs et Pairs, Ducs non pairs, officiers de la Couronne et autres seigneurs qui vont estre raportez », p. 307.

en-dehors parce qu'en surplomb, de la pyramide des pouvoirs. Mais son autorité s'exerce en réglant les querelles, en apaisant les conflits, en imposant ce faisant sa volonté royale. Il est donc impératif que rien ne soit figé, car c'est à l'occasion de tensions que le roi distribue les grâces en même temps qu'il arbitre ; c'est aussi là qu'il peut adapter le cérémonial aux évolutions sociales dont il donne l'inflexion en promouvant par exemple la noblesse de robe au détriment de celle d'épée. L'absolutisme trouve sa raison d'agir dans une réorganisation du corps politique qui passe aussi par une reconfiguration hiérarchique. En somme, le monarque règne par l'ordre et gouverne par le désordre. Jaloux de son autorité, il prend soin de maintenir les rangs dans une incertitude qui réduit les sujets à son obéissance. Cela explique que, sur des questions dont il reste tant de traces manuscrites, il n'existe pour ainsi dire pas de traités des rangs imprimés, et les rares tentatives, restées manuscrites, sont recopiées avec avidité par des érudits soucieux de disposer de quelques éléments théoriques. Encore sous Louis XIV, « il reste difficile de dire quel rang on doit avoir en France où il n'y a jamais rien eu de fixé et d'assuré en cette matière »¹⁶.

Entretenu, et nécessaire, ce désordre est pourtant relatif. D'abord parce qu'il s'inscrit dans un cérémonial réglé, ensuite parce que les querelles n'interviennent jamais qu'à un degré, entre deux corps ou deux individus de rang équivalent. Là se trouve la limite de l'intervention royale. Seul le respect des principes généraux qui régissent les préséances garantit de l'arbitraire et protège du chaos.

Le roi ne peut en aucune manière changer l'usage [...] qu'il ne donne l'exemple à ses successeurs de changer ses ordonnances et ses règlements les plus sages et qu'enfin à force d'abolir des lois et d'en faire de nouvelles on n'accoutume les peuples à les mépriser, on ne jette le désordre et la confusion dans la maison royale et qu'il n'en arrive des malheurs à quoi on n'ose pas penser¹⁷.

Les sujets attendent du monarque des décisions de justice qui les rétablissent ou les maintiennent dans leurs droits, conformément à une définition du pouvoir fondée sur l'équité. Un des aspects intéressants des querelles de préséances est précisément cette omniprésence du droit dont il est fait constamment référence dans le fonctionnement comme dans le vocabulaire utilisé. En simplifiant à l'extrême, le circuit d'une querelle de préséances peut être présenté de la façon suivante : le conflit éclate lors d'une cérémonie, et la plainte est portée auprès du roi. Ce dernier doit trancher ; il juge de ce fait du bon droit d'une des parties. À partir du règne de Louis XIV, les factums rédigés en vue d'assurer sa défense, d'exposer ses griefs et d'argumenter par une série de preuves tirées des situations antérieures prennent la forme de très longs plaidoyers auxquels répondent

¹⁶ BNF, Mss. Clairambault 719, « Memoire », p. 103.

¹⁷ BNF, Mss. Clairambault 515, p. 674.

les parties adverses par d'autres mémoires. Le souverain prend alors une décision qui fait elle-même jurisprudence, déterminant non seulement le rang présent mais aussi la place à venir.

L'intervention du droit dans une opération qui relève, aux dires des sujets eux-mêmes, de la grâce royale, contraint l'autorité à se cantonner dans un espace de décision finalement réduit. Il y a là une tension forte entre la capacité infinie à distribuer de l'honneur dont la source inépuisable réside en la personne du roi et l'impératif de justice que les acteurs attendent de l'usage de cette grâce, ou libéralité. Une fois encore, les déplacements sont rendus possibles en jouant sur des termes de la contradiction, lesquels offrent une ouverture autorisant sujets et monarchie à modifier l'ordre institué. Cela suppose toujours que la répétition soit loin d'être parfaite. Celle-ci n'est d'ailleurs pas compatible avec la notion de grâce royale qui est par définition sans entrave, et sans exemple¹⁸. En revanche, les rapports entre répétition et droit sont plus ambigus, car le droit s'impose par une reproduction des structures antérieures, mais son invocation dans un conflit tient aussi à la situation exceptionnelle qui oblige un recours à l'arbitrage royal. La continuité s'affirme constamment comme un problème que le roi se trouve parfois dans l'impossibilité de résoudre. Il arrive qu'une décision requière l'immédiateté, ou pour le moins une grande promptitude, afin que le cérémonial puisse avoir lieu ; il arrive aussi que le conflit engagé soit si particulier, ou si délicat, que l'arbitrage ne doive porter à conséquence. La prudence incite alors le monarque à préciser que la place accordée n'engage nullement l'avenir. « Sans préjudice » est une formule maintes fois associée à l'attribution d'un rang ; elle doit permettre de rompre la chaîne du présent au futur, et suspendre pour un temps le processus de répétition. C'est cependant peine perdue ; la trace de cette invocation dans des archives qui servent à prouver un droit établi montre bien que l'ordre est performatif et agit sur le cérémonial indépendamment de toute volonté royale à contrôler la temporalité. Le rôle fondamental, fondateur même, à bien des égards, du précédent, est inhérent au fonctionnement ritualisé de la préséance : la répétition ancre le droit au rang dans un temps qui en fait sa valeur en l'absence de tout autre preuve de la possession, comme elle valide également un rituel qui puise sa force dans la reproduction du même. Le cadre de toute opération de mise en ordre relève de la stabilité cérémonielle dans une perspective a-historique de la monarchie¹⁹. À l'instar de l'héritage, le droit au rang, qui cautionne l'organisation hiérarchique, n'a d'autre origine qu'un rappel constant de son existence, et les acteurs politiques de l'Ancien Régime mobilisent tout ce qui est à leur portée pour en activer la mémoire. Toute trace est bonne à prendre.

18 Alain Guery, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », dans *Annales ESC* 39/6, 1984, p. 1241-1269.

19 Reinhart Koselleck, *Le futur passé, contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris 1990 (éd. Allemande, 1979).

Cette configuration du droit souligne l'importance du précédent construit par la régularité du rituel, sanctionné par l'arbitrage royal. Cela explique l'attention portée à la décision finale quand éclate une querelle, et tout autant la résistance à un ordre jugé défavorable. La contestation peut prendre la forme d'une plainte formelle ; elle apparaît également à travers le refus des acteurs de participer à une cérémonie. Si l'absence est une solution qui évite de laisser une trace du déclassement, même provisoire, elle porte en elle la faiblesse de ne pas inscrire l'acteur concerné dans un événement qui requiert sa présence. Elle est tout aussi dommageable à la monarchie qui donne à voir son incapacité à ordonner, quand bien même cela n'intervient qu'au détail. Le roi n'est donc pas indifférent à ces défections ; il peut manifester sa réprobation par une condamnation brutale à l'égard de ceux qui rendent l'absence trop manifeste. Les ducs et pairs sont ainsi fortement sanctionnés, certains d'entre eux par l'exil lorsqu'ils refusent en corps de participer à l'entrée solennelle dans la capitale (1660) afin de ne pas avoir à céder le pas aux princes étrangers. Les conflits entre courtisans se transforment en rapports de force avec l'autorité royale chaque fois que l'ordre établi paraît menacé par des décisions jugées irrecevables. La marge de manœuvre accordée à la monarchie se conçoit dans un équilibre nécessairement préservé entre les corps ou entre les individus. Elle se mesure dans l'écrit, cette « mémoire du rang » qui dit, en rappelant sans cesse l'ordre cérémoniel, la juste assignation des places.

Mémoire, identité, hiérarchie

Le rapport à l'écrit rend compte de la tension que le rang entretient entre intérêts patrimoniaux et fonctionnement monarchique, entre respect des droits et autorité souveraine, entre répétition et déplacement. L'enjeu que représentent la production et la conservation des archives est significatif du rôle que ces derniers tiennent dans la fabrication des rangs. Ces archives importantes qui passent de main en main, s'échangent et se conservent, constituent des outils précieux pour tous les acteurs du cérémonial, depuis le grand maître chargé d'organiser les événements jusqu'aux érudits engagés par des corps ou des particuliers pour défendre un droit, en passant par des individus soucieux de conserver une trace de leur préséance ou même par la monarchie attentive à disposer de ses propres ressources en la matière. L'écrit joue ainsi un rôle identique à celui du précédent, dont il fournit d'ailleurs les exemples, dans la mesure où il fixe et brouille tout à la fois le rituel. En cela, il est un obstacle aux évolutions en garantissant les droits, et un moteur de celles-ci en offrant constamment des solutions contradictoires, selon l'interprétation donnée aux situations antérieures. Dans tous les cas, il sert de recours. Une des missions confiées au grand maître des cérémonies, fonction créée en 1585, consiste à « faire un registre fidèle non seulement de toutes les cérémonies qui se feront

et de ce qui se passera mais aussi [à] rechercher particulièrement toutes celles qui ont été faites par le passé pour les insérer audit registre afin qu'on y puisse avoir recours ainsi que besoin sera »²⁰. L'attrait de ces ressources documentaires est révélé par la circulation des volumes dont témoignent, au hasard des mémoires, quelques remarques passagères. Ainsi,

il y a trois volumes manuscrits des Duchés et Pairies qui sont de la bibliothèque de Mr le Comte de Brienne a présent en la Bibliothèque du Roy, faisant partie des livres de Mons.r le Cardinal Mazarin. Ils sont aussi en celle de Mons.r le Chancelier, et en celle de Mons.r Colbert. Ces trois volumes contiennent des mémoires, des discours, des Plaidoyers, des arrêts et plusieurs curiosités touchant les Ducs et Pairs, de leur origine, de leurs séances, de la manière de leur faire leur procès, comme il faut y appeler les autres Ducs et Pairs, et de les condamner, et plusieurs copies des lettres portant érection de terres en Duchés et Pairies, ou en pairies simples, ou en Duchés simples²¹.

L'information si complète que recèlent les volumes mentionnés sur un sujet bien particulier trouve sa justification dans un *Mémoire touchant le rang que doivent tenir les ducs et pairs dans toutes les cérémonies*, qui précise :

Pour régler le rang que doivent tenir a présent les pairs de France il ne faut que voir celui qu'ont tenu de tout temps les anciens pairs, car les Rois déclarent n'avoir créé les pairies nouvelles que pour tenir lieu des douze anciennes [...]. D'où vient que ces pairs créés depuis n'ont pas laissé d'être appelés les douze pairs de France, quoique les laïcs ne fussent plus les mêmes, et qu'ils se trouvassent en plus grand nombre²².

Ailleurs, un *Mémoire sur les rangs et séances de Mrs les ducs et pairs dans les cérémonies d'entrées et autres*, soigneusement documenté, affirme qu'« il n'y a point d'exemples que dans les cérémonies d'entrée, les rangs aient été réglés par l'ancienneté des pairies, mais bien par [celle] des duchés »²³. Incontestablement, là comme ailleurs, « ce qui s'observe [...] est fondé sur l'usage, et cet usage est une maxime constante »²⁴.

20 BNF, Mss. Fr. 15870, « Instruction pour le maître des cérémonies par le roi Henri III l'an 1585 », fol. 588.

21 BNF, Mss. Clairambault 718, « Ducs, comtes et pairs de France », p. 17.

22 Bibl. Institut, Fonds Godefroy 394, fol. 382, mémoire daté du 22 Aoust 1660.

23 BNF, Mss. Clairambault 721, « Mémoire sur les rangs et les seances de Messrs les Ducs et Pairs dans les ceremonies d'Entrées et autres », p. 247.

24 BNF, Mss. Clairambault 515, p. 575.

Pourtant, à y regarder de près, l'image se brouille : l'évocation du passé peut se faire à mauvais escient (tels ces « exemples [qui] n'ont nul rapport à la question dont il s'agit »²⁵) ; il est parfois l'objet de modulations : « ainsi nous voyons des occasions où des choses s'étant passées autrement qu'elles devaient, ont été réparées en d'autres et remises en leur ordre par la bonté du roi »²⁶. La pertinence d'un ordre relève alors des intérêts en jeu. De cette confusion, le constat est amer. Finalement, « il y a eu en France tant de variété sur les rangs, qu'il est difficile d'établir des maximes certaines sur les difficultés qui peuvent se présenter »²⁷. Or cette incertitude provient précisément de l'ambiguïté des sources, ou plus exactement de l'interprétation qui peut être donnée d'une infinité d'exemples qu'offrent des archives soigneusement collationnées. Le précédent fait loi ; il ne garantit l'ordre qu'à condition de reproduire des situations parfaitement identiques. Leurre à l'échelle de l'Histoire, il reste le plus sûr recours contre un déni de justice. Les acteurs savent l'instrumentaliser, pour se maintenir, se défendre, se promouvoir aussi. Et la monarchie se trouve satisfaite d'une complexité qui autorise toujours une politique du rang. La stratégie, subtile, est exposée dans un *Mémoire* qui, sans remettre en cause le rôle du précédent, en fait un usage révélant toutes les ressources que l'on peut en tirer : il s'agit de ne rien

établir en un jour mais pas à pas, gagnant aujourd'hui un point, demain un autre, suivant la nature des droits qui s'avancent sur un petit point, par interprétations et extensions de proche en proche, et se restreignent et abolissent de pareille façon. Bref, ils se décousent et ne se déchirent pas, et néanmoins par bien peu d'interprétations extensives, et règlements secrètement introduits selon les noms et les apparences des vieilles formalités, cet ouvrage peut être conduit à sa perfection dans quelques temps²⁸.

À travers l'autorité souveraine et la patrimonialisation du rang, deux logiques s'affrontent, et les contradictions que suppose une fixation non exempte de souplesse traverse tous les acteurs du cérémonial. L'enjeu essentiel d'une toute puissance révélée dans la capacité à distribuer les places et entravée par le respect des droits permet de comprendre l'attachement porté à ces questions de préséances, comme la fréquence des querelles dont rend encore compte aujourd'hui le foisonnement des sources. Car le rang, par la représentation des qualités individuelles, exprime à travers le statut de chacun un patrimoine qui dessine l'organisation sociale dans son ensemble.

²⁵ BNF, Mss. Clairambault 719, « Reponse aux exemples raportez par Mr. le Duc d'Orleans », p. 209.

²⁶ BNF, Mss. Clairambault 718, « Mémoire touchant les rangs que doivent tenir messieurs les ducs et pairs dans toutes les cérémonies », p. 316.

²⁷ BNF, Mss. Clairambault 719, « Observations generales de Mr. de Caumartin », p. 139.

²⁸ BNF, Mss. NAF 9632, « Discours sur l'utilité qu'apporte la Réputation aux princes » (1603), fol. 195 & v^o.

Les liens entre la hiérarchie proposée par les préséances et le patrimoine que détiennent les acteurs du cérémonial sont complexes et d'autant plus difficiles à établir qu'ils sont indirects. Sans entrer dans la démonstration, il est possible de souligner quelques indices allant dans ce sens. La qualité d'ainé ou de cadet si souvent invoquée pour justifier la place associée d'emblée celle-ci à l'ordre de succession, et donc à la capacité – ou aux espérances – successorale. Au plus haut niveau, les princes du sang se rangent selon leur proximité à la couronne²⁹, les plus proches du trône obtenant la prééminence. « C'est le droit que les princes du sang ont à la couronne qui règle et assure leur rang³⁰ », affirme un *Mémoire* qui ne pose cependant pas la délicate question des bâtards royaux au XVII^e dont la légitimation remet dangereusement en cause ce principe fondamental. La date d'érection d'un fief fait également partie des critères d'attribution d'un rang, comme elle rappelle aussi l'inscription dans un lignage. Pour les offices, les données sont légèrement différentes ; il convient malgré tout de souligner que leur caractère héréditaire aiguise les tensions dans la mesure où préserver la dignité d'une charge revient aussi à défendre la valeur de son capital. Cette perspective éclaire les demandes expresses de fixation des rangs, en vue de protéger son bien, que la monarchie se refuse toujours à satisfaire.

Au-delà de cette dimension patrimoniale, les principes généraux qui président à l'organisation cérémonielle s'inscrivent dans un paysage social et politique, voire institutionnel, qu'ils contribuent à faire fonctionner. Tout est lié, de telle sorte que bouleverser l'ordre conduit à attenter à la majesté souveraine. Dans un *Mémoire pour soutenir les prérogatives des ducs et pairs*, la noblesse se défend ainsi, s'estimant

déjà opprimée d'une manière que si on la négligeait encore en cet endroit elle serait abaissée de telle sorte que l'autorité du Roy même s'y trouverait blessée, car ces Mrs étant les premiers officiers de la Couronne et les grands de l'Etat, il est sans doute qu'il y a de l'intérêt de sa Majesté qu'ils soient maintenus dans le rang et les honneurs qui leur appartiennent³¹.

Dans un autre registre, les justifications de l'ordre relèvent de la nature des charges : une « raison qu'on trouve assez considérable est, que les charges des officiers de la couronne ne sont pas bornées ni limitées dans certaines provinces, ainsi que celles des autres officiers, mais étendues généralement sur tout le Royaume »³². Perdre son rang revient alors à se reconnaître au même degré

29 Edit de Blois de 1576, qui précise : « dorénavant, lesdits princes de notre sang, pairs de France, précéderont et tiendront rang selon leur degré de consanguinité devant les autres princes et seigneurs du royaume », voir par ex. BNF, Mss. Fr. 4338, fol. 81–82.

30 BNF, Mss. Clairambault 515, p. 575.

31 BNF, Mss. Clairambault 721, « Mémoire pour soutenir les prerogatives de Mrs les Ducs et Pairs », p. 249.

32 BNF, Mss. Dupuy 481, fol. 15.

d'autorité que les autres officiers, et donc à renoncer à l'étendue de ce pouvoir. Les signes extérieurs de la dignité peuvent également interférer. Ils sont la manifestation d'une capacité à exercer la fonction, et donc à prendre rang, et ne sont pas forcément de bon aloi, comme aux États Généraux de Saint Germain en 1561 où

le duc de Guise prit séance comme grand chambellan. on avait déjà trouvé à redire dès Orléans qu'il portât le bâton de grand maître entre ses jambes ou entrelacé sous les cuisses, et l'on ajoutait qu'il eut mieux valu ne point l'apporter du tout, si le lieu des Etats n'était le lieu où le bâton pût être signe de commandement³³.

La confusion des charges (grand chambellan, grand maître) ne contribue pas à la lisibilité du cérémonial quand la place accordée à tel titre semble démentie par les insignes de tel autre, portés certes discrètement mais présents tout de même.

Ordre, fonctions, états, patrimoines se conjuguent pour donner au cœur du cérémonial un spectacle monarchique où tout se coordonne. Jusqu'à la place des femmes relativement à celle des hommes qui là encore traduit des données sociales transversales, valables à tous les échelons du royaume. Car c'est « un sentiment reçu de tout le monde, que la femme suit la condition de son mary. Toutes les lois le disent, et c'est la règle, c'est la pratique »³⁴. Dans cette perspective, nul individu ne se conçoit en dehors de son appartenance au groupe, et les querelles entre particuliers comprennent en arrière-plan les intérêts collectifs : nul doute que « les bons ou mauvais succès en ces occasions rejaillissent sur le corps et tous ceux qui le composent »³⁵. L'argument est valable à rebours, la défense du corps est essentielle à la préservation de son capital. Les conflits qui se présentent, dans leur ultime degré de tension, individuellement (place de x par rapport à y), sont donc toujours insérés dans une conception plus large qui englobe la famille ou le corps, eux-mêmes projetés dans une temporalité où défense et transmission vont de pair.

La cristallisation des temps, des lieux, des fonctions et des enjeux rend bien chaque événement unique même s'il répond à des règles communes à vocation universelle dans le cadre d'une société donnée. Il apparaît alors qu'il n'y a pas, sous l'Ancien Régime, de stricte hiérarchie, le rang répondant à un principe d'individuation mais disant l'être social dans ce qu'il a de collectif. En ce sens, la place occupée distingue et subsume tout à la fois ceux qui participent au cérémonial. Dans la mesure où elle dépend toujours de celle des autres,

33 BNF, Mss. Fr. 20825, fol. 10.

34 BNF, Mss. Clairambault 515, « Mémoire pour prouver que dans les disputes pour les rangs, on doit suivre la coutume ou l'usage », p. 605.

35 BNF, Mss. Clair. 444, « Mémoires sur les questions de préséances » (1664), fol. 473.

qu'elle contribue par ailleurs à définir, elle n'existe que dans l'interaction, et c'est précisément cette interaction qui crée la dynamique et permet le mouvement.

Ainsi, la coexistence de règles intangibles et de rangs perpétuellement modifiés n'est pas paradoxale ; elle répond à une nécessité : la mobilité s'appuie précisément sur la présence de règles instituées (produites et entretenues par la répétition) qui légitime les revendications. Mais les acteurs sociaux mobilisent tous les atouts pour défendre ou gagner une place. La personnification de rangs incarnés par un individu en particulier favorise les interprétations données des précédents : ces derniers impliquent forcément d'autres acteurs, qui ne détiennent jamais des capitaux strictement identiques. Cependant, l'invocation du passé consiste avant toute chose à conserver les acquis et se maintenir dans une position de domination sociale et patrimoniale. En cela, les querelles reflètent moins une obsession de promotion qu'une volonté de conservation à laquelle la notion de répétition répond si bien.

Conclusion

La répétition, telle qu'elle est envisagée dans le cadre cérémoniel, constitue un instrument de pouvoir susceptible de servir tous les acteurs, lesquels partagent une vision commune tout en défendant des intérêts opposés. La tension entre fixation et déplacement traverse l'ensemble du corps social. Elle se joue entre une monarchie attentive à conserver la main sur l'ordre institué et des sujets cristallisés sur le maintien de leurs droits ; mais elle s'impose également à l'intérieur de ces fractions : d'un côté, la royauté est partagée entre des valeurs éternelles qui supposent que rien ne bouge et une action politique qui s'exerce dans le changement ; d'un autre côté, les corps ou particuliers se disputent les places en arguant de leur immobilité. Ces contradictions fortes à l'intérieur des partis en présence contribuent à actionner les rouages des rangs pour dessiner à long terme une configuration autre du paysage politique fondé sur des principes constants. Ainsi, la puissance cumulative de la répétition finit par offrir un fondement à ce qui relève du registre coutumier, tout en restant une performance qui n'a rien d'un strict automatisme. Chaque cérémonie réactive l'*épreuve* de la répétition, laquelle apporte pourtant la *preuve* de l'ordre légitime³⁶. Dans le cadre d'une société qui se veut ordonnée, cela suppose de valider en un seul moment, et sur un seul objet, la double opération d'épreuve et de preuve que contient nécessairement la reproduction cérémonielle. Il est possible d'y voir aussi quelques-unes des tensions qui traversent l'univers artistique, même si le modèle proposé par le dispositif hiérarchique est à bien des égards un

³⁶ Dans le sens où l'entendent Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris 1991.

contre-modèle face au geste artistique. Car l'idéal de conservation qui sous-tend les discours sur le rang apparaît, à priori, en contradiction avec la recherche d'innovation associée à la production artistique. Du moins les grands maîtres qui ont su se démarquer ont-ils trouvé une voie qui les sorte du rang. Il y aurait donc, dans le cas du dispositif hiérarchique déterminé par le cérémonial, une attention portée à la reproduction du même quand, dans le domaine de l'art, l'aspiration tend à trouver de nouvelles voies propres à la création. Le rapport du passé au présent et à l'avenir est cependant ce qui caractérise une société d'Ancien Régime plus soucieuse d'assurer la transmission des acquis que de transformer les cadres de l'existence, et c'est là, aussi, une donnée à prendre en considération dans les choix artistiques, dans les investissements emprunts d'académisme, dans les usages politiques de l'art qui tiennent plus à la mise en œuvre de la puissance qu'au renouvellement des pratiques. L'horizon théorique dans lequel s'inscrivent les querelles de préséances, fondées sur un principe d'immuabilité, dessine de la sorte un mode de fonctionnement qui concerne, plus largement, les différentes manières de « sortir du rang ».

Remarques sur les entrepreneurs-architectes parisiens du siècle des Lumières

Valérie Nègre

La figure de l'entrepreneur-architecte, un maître de métier qui, parallèlement à ses occupations commerciales, donnait les dessins des édifices qu'il exécutait, a largement échappé à l'attention des historiens. C'est que jusqu'alors, l'entrepreneur de bâtiment a surtout été vu comme un gestionnaire et un technicien. La question de sa contribution à l'évolution des formes n'a que très rarement été posée¹. La maîtrise de l'ensemble du processus de production (achat de terrains, conception, construction) grâce à la pratique simultanée de la profession d'entrepreneur et de celle d'architecte est pourtant loin d'être une question secondaire. Auguste Perret déplorait en 1937 que l'architecte ne puisse plus construire pour lui-même, mais fasse « construire par des entrepreneurs » : « En sorte que son rôle n'est plus celui d'un constructeur, affirmait-il, mais, simplement, d'un dessinateur, et, le mot surprendra sans doute... d'un notaire, qui dirige les travaux, tout comme un notaire, mais qui, préside dans les bureaux à des transactions². » Une trentaine d'années plus tard, Fernand Pouillon, que ses « systèmes économiques » échafaudés pour être « [son] propre entrepreneur » avaient conduit en prison, assumait de « penser à la fois en organisateur, en financier, en ingénieur, en inventeur et en artiste »³. Aujourd'hui l'apparition récente de l'« architecteur », un professionnel assurant conjointement le rôle de contractant général et de concepteur de maisons, ainsi que la résurgence de la figure de l'entrepreneur-artiste invitent à s'intéresser à ceux qui conjuguèrent, bien avant le XX^e siècle, pratiques entrepreneuriales et pratiques artistiques⁴.

1 Françoise Fichet-Poitrey n'aborde pas la question dans son article « La gloire et l'argent. Architectes et entrepreneurs au XVII^e siècle », dans *Revue française de sociologie* 10, 1969, p. 703-723. Parmi les travaux récents qui traitent de l'apport des entrepreneurs à l'évolution des formes, voir Conor Lucey, *Building Reputations: Architecture and the Artisan, 1750-1830*, Manchester 2018, et Charlotte Duvette, « L'Évolution de la maison urbaine à Paris à la fin du XVIII^e siècle. Le rôle de l'entrepreneur de bâtiment : propriétaire et constructeur ? », dans Valérie Nègre et Sandrine Victor (éd.), *L'Entrepreneur de bâtiment : nouvelles perspectives (Moyen Âge-xx^e siècle)*, numéro thématique de la revue *Aedificare. Revue internationale d'histoire de la construction* 5, février 2020, p. 117-153.

2 Auguste Perret, « La rencontre des intellectuels », dans *Sillage*, 1^{er} mai 1937, p. 301.

3 Fernand Pouillon, *Mémoires d'un architecte*, Paris 1968, p. 73, 102 et 154.

4 Par exemple Simon Borja et Séverine Sofio, « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », dans *Regards sociologiques* 37-38, 2009, p. 23-43.

Cet article s'attache uniquement au cas des entrepreneurs constructeurs d'édifices. Il s'appuie sur des matériaux réunis à l'occasion d'enquêtes biographiques ainsi que sur une prosopographie en cours concernant 268 individus, membres du corps des experts jurés du bâtiment entre 1690 et 1790⁵ et défend l'idée qu'en France, la figure de l'architecte artiste se construit surtout en opposition à celle de l'entrepreneur. Les représentations et les savoirs artistiques de ceux qui bâtirent une partie de la capitale méritent d'être mis au jour, même si ces derniers ne bénéficient pas d'une institution unique comparable à celle de l'Académie d'architecture. La notion de « communauté d'occupations » pourrait être un outil utile pour mener une telle enquête.

La figure oubliée de l'entrepreneur-architecte

Le statut juridique de l'entrepreneur français de bâtiment mérite d'être rappelé en préambule. En principe, dans l'Ancien Régime, seul les maîtres, c'est-à-dire dans le bâtiment les personnes titulaires d'un brevet de maîtrise (de maçon, de charpentier, de serrurier ou autre), étaient habilités à passer des marchés pour exécuter les édifices. Autrement dit, seuls les maîtres pouvaient être entrepreneurs⁶. Les architectes, ceux du moins exerçant leur métier librement, n'étaient pas autorisés à fournir les matériaux et faire réaliser un ouvrage, même s'ils l'avaient conçu. À Paris, la juridiction de la maçonnerie poursuivait régulièrement ceux qui ne se soumettaient pas à cette règle⁷. En revanche, rien n'empêchait légalement les entrepreneurs de concevoir des édifices.

Les positions respectives des architectes et des maîtres de métiers par rapport à la commande étaient donc dissymétriques. D'un côté, les entrepreneurs avaient le droit de construire des bâtiments et à l'occasion d'en imaginer les plans ; de l'autre, le domaine d'action des architectes était limité au projet et à sa « conduite ». En France, exercer l'architecture librement, suivant le modèle prôné par Leon Battista Alberti au milieu du XV^e siècle, revenait à renoncer à l'entreprise.

5 Recherche collective financée par l'ANR « Pratiques des savoirs entre jugement et innovation. Experts, expertises du bâtiment, Paris 1690-1790 » [2017-2022]. Michela Barbot, Robert Carvais, Emmanuel Château, Valérie Nègre (éd.), avec la participation de Juliette Henu-Bélaud, Léonore Losserand, Josselin Morvan et Yvon Pouzennec. La recherche comprend une prosopographie des 268 experts (architectes et entrepreneurs) titulaires d'offices de 1690 à 1790.

6 Jean-Jacques Letrait, « La Communauté des maîtres-maçons de Paris au XVII^e et au XVIII^e siècle », dans *Revue historique de droit français et étranger* 23, 1945, p. 215-266 et 25, 1948, p. 96-136. Robert Carvais, « La Force du Droit. Contribution à la définition de l'entrepreneur parisien du bâtiment au XVIII^e siècle », dans *Histoire, économie & société* 14/2, numéro spécial *Entreprises et entrepreneurs du bâtiment et des travaux publics* (XVIII^e-XX^e siècles), 1995, p. 163-189 et « Le statut juridique de l'entrepreneur dans la France moderne », dans *Revue historique de droit français et étranger* 74, 1996, p. 221-252.

7 Carvais, 1995 (note 6) ; Alexandre Cojannot et Alexandre Gady, *Dessiner pour bâtir. Le métier d'architecte au XVIII^e siècle*, cat. exp. Paris, Archives nationales, Paris/New York 2017, p. 42-43.

Si ce statut était convoité par certains maîtres d'œuvre, d'autres y voyaient une limitation de leur métier. Confier l'exécution d'un édifice à un autre conduisait à abandonner une partie importante des bénéfices et risquer de voir trahir ses intentions. C'est ce qui explique en partie qu'à Paris, au XVII^e siècle, beaucoup d'architectes appartenaient encore à la communauté des maçons ; d'autres contournaient la loi en agissant indirectement par personnes interposées (parents ou associés), voire l'enfreignaient en contractant directement avec des clients⁸. Les dictionnaires généralistes de la période moderne reflètent ces pratiques. Antoine Furetière (1690) indique au mot « Entrepreneur » : « se dit premièrement des Architectes qui entreprennent les bâtiments à forfait ». En 1788, le *Dictionnaire portatif des mots français dont la signification n'est pas familière à tout le Monde* précisait que « Les Architectes font souvent le métier d'Entrepreneur ». Comme l'ont noté beaucoup d'historiens, les limites entre les deux professions restent floues tout au long de l'Ancien Régime. Si progressivement de plus en plus d'architectes renoncent au statut de maître de métier, les maîtres continuent de projeter des édifices et de se parer du titre d'architecte, bien après l'émergence de la figure de l'architecte libéral à la Renaissance.

On n'a pas assez remarqué que la limite entre les deux professions s'estompe même dans la construction privée, du milieu du XVIII^e siècle à la fin du siècle suivant. Alors que la séparation des architectes et des entrepreneurs semble accomplie à la fin des Lumières au sein de l'Académie d'architecture⁹, des Bâtiments du roi et des services administratifs des villes, ces praticiens se trouvent en concurrence dans les marchés privés. Les témoignages des contemporains ne manquent pas à ce sujet. Le président au Bureau des Finances de Paris, Michel Frémin, écrivait dans ses *Mémoires critiques d'Architecture* (1702) :

ce n'était pas la mode en ces temps là qu'un Limousin devenu Maître Maçon se titrât du nom d'Architecte, & qu'il se présentât dans le public, comme un homme d'importance et encore moins la mode qu'il faufilet avec les honnêtes gens, & que par des dehors d'équipage il suprimât aux yeux du peuple le souvenir de sa première condition. Ces Maçons restaient Maçons, & de la profession maçonnante l'on allait peu à la profession architecturante sans des épreuves autorisées & confirmées¹⁰.

Ce déplacement de la « profession maçonnante » à la « profession architecturante » décrit par cet officier compétent en matière de police de la voirie

⁸ Ibid., p. 36-37 et p. 42-43.

⁹ Claude Mignot, « La figure de l'architecte en France à l'époque moderne (1540-1787) », dans Guido Beltramini et Howard Burns (éd.), *L'Architetto : ruolo, volto, mito*, Venise 2009, p. 177-191.

¹⁰ Michel Frémin, *Mémoires critiques d'Architecture*, Paris 1702, p. 348. À Londres, au même moment, Richard Neve se préoccupe des effets de la spéculation sur la qualité des édifices. *The City and Coutrey purchaser, and builder's Dictionary*, Londres 1703, p. 71.

(et donc bien informé des opérations immobilières de la capitale) reste mal connu. Il s'accroît à mesure que les villes se densifient et s'agrandissent. À Londres, selon l'architecte anglais John Soane, la manière de construire les édifices change après la mort de Lord Burlington (1753) sous l'effet de la spéculation immobilière. Les maîtres (*master workmen*) cessent de travailler sous la direction des architectes et prennent le titre de *builders* (constructeurs). John Soane regrette que certains architectes participent à ce « système » en se faisant eux-mêmes entrepreneurs (*master builders*)¹¹. Les études d'histoire urbaine confirment ces déclarations. Elles font ressortir les spéculations immobilières des maîtres de métier et des architectes dans les deux capitales après la Paix de Paris (1763) et la guerre de Sept Ans (1766)¹². Les dimensions des opérations dans lesquelles ils s'impliquent vont de la simple maison à des ensembles pouvant comprendre plusieurs rues (*terrace houses ou row houses* en Angleterre). Les maîtres de métier jouent tantôt le rôle de promoteurs fonciers (acquisition du terrain, division en lots, revente), tantôt celui de promoteurs immobiliers (acquisition du terrain, division en lots, construction de maisons, revente), tantôt encore celui de promoteurs constructeurs (ils se chargent eux-mêmes de l'exécution des maisons). C'est à ces maîtres agissant comme architectes que Charles François Roland Le Virloys fait référence en 1770, dans son *Dictionnaire d'Architecture* :

dès qu'un homme aujourd'hui, sait un peu dessiner, il se donne pour Architecte ; il n'est pas jusqu'aux Appareilleurs, Menuisiers, & autres ouvriers de cette espèce, qui ont cette témérité. Un Maçon a-t-il bâti deux ou trois maisons de particuliers, il se décore du nom d'Architecte, & ensuite donne des plans & des projets de maisons à ceux qui ont la bonté de l'écouter, en leur insinuant qu'ils épargnent la dépense, médiocre, mais utile, des honoraires dûs à l'Architecte ; tandis que leur but n'est que de se soustraire à la subordination, &, par ce moyen, d'exercer toutes les tromperies auxquelles les ouvriers en bâtimens ne sont que trop adonnés¹³.

On pourrait réunir de très nombreux témoignages allant dans le même sens. En France, la Révolution ne met pas fin à ces pratiques. Les opérations immo-

11 C'est le cas de James Adam (1732-1794), William Chambers (1723-1796) ou George Dance le jeune (1741-1825) par exemple. John Soane, *The Royal Academy Lectures*, éd. par David Watkin, Cambridge 2000, lecture XI, p. 256.

12 Werner Szambien, « L'Architecture privée à Paris, construction et spéculation », dans *Les Architectes de la Liberté 1789-1799*, Paris 1989, p. 103-116 ; Pierre Pinon, « Les Lotissements de la rue Taitbout et du couvent des Capucins. La Chaussée d'Antin à la fin du XVIII^e siècle », dans *Bulletin de la Société d'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 113 et 114, 1986-1987, Paris 1988, p. 223-302 ; Annie Téraud, « Le "nouveau quartier de l'Europe" à Paris. Acteurs publics, acteurs privés dans l'aménagement de la capitale (1820-1839) », dans *Histoire urbaine* 19/2, 2007, p. 11-29.

13 Charles François Roland Le Virloys, « Architecte », dans *Dictionnaire d'Architecture*, t. I, Paris 1770, p. 91.

bilères des entrepreneurs-architectes se poursuivent pendant et après 1789. La suppression des communautés de métier et la création d'une seule et même patente à laquelle sont assujetties les deux professions accroît la confusion : « Sur cent maisons, pouvait-on lire dans les *Annales des Arts* de 1825, il n'en est pas dix dont la construction soit confiée à un architecte [libéral]¹⁴. » D'où les plaintes répétées des architectes mises en avant par l'historiographie¹⁵.

Certains se lancent dans un long combat pour protéger leur profession. Ils élaborent un texte déclarant leur activité « incompatible avec celle d'entrepreneur, industriel ou fournisseur de matières » (code Guadet, 1895), puis obtiennent la création d'un « Ordre » (1940) interdisant aux entrepreneurs de prendre le titre d'architecte et aux architectes d'entreprendre. Comme le notent François Loyer et Antoine Picon : « C'est moins contre les entrepreneurs eux-mêmes que contre ceux qui pratiquaient simultanément les deux professions » que les architectes s'élèvent¹⁶. Il n'en reste pas moins qu'en France, l'architecte est progressivement défini comme un artiste dont les pratiques sont à l'opposé de celles de l'entrepreneur. S'intéresser aux entrepreneurs-architectes n'est donc pas une tâche secondaire et l'on peut se demander pourquoi la question de leur apport à l'histoire des formes a été si rarement posée.

Images et identités de l'entrepreneur de bâtiment

Pourtant la figure de l'entrepreneur-architecte émerge clairement dans l'espace public au XVIII^e siècle. Retracer l'histoire de la production de ses représentations serait utile dans la mesure où elles modèlent nombre de documents sur lesquels travaille l'historien. On a bien remarqué que dans l'ensemble, la réputation de l'entrepreneur de bâtiment est mauvaise¹⁷. Trois traits de caractère récurrents lui sont reprochés : 1. C'est un homme qui agit pour l'argent, ce qui l'amène à se comporter fréquemment au mépris de la morale. 2. Il manque de connaissances, de convenances et de goût. 3. Enfin, il est par nature routinier et donc opposé aux inventions. Les architectes et les théoriciens de l'architecture participent activement à la construction de cette image.

Une anecdote rapportée dans le *Manuel du voyageur aux environs de Paris* (1802) opposant deux hommes très en vue du monde du bâtiment de la fin du XVIII^e siècle : l'architecte Claude-Nicolas Ledoux et l'entrepreneur des Bâtiments du roi Charles-Pierre Pécoul, beau-père du peintre David, met ces traits en lumière. Le propos concerne le plus grand chantier parisien du siècle des Lumières : la construction du mur et des barrières de l'octroi :

14 *Annales des Arts, spécialement de l'Architecture et des Sciences y relatives*, mars-avril 1825, p. 119.

15 François Loyer et Antoine Picon « L'Architecte au XIX^e siècle », dans Louis Callebaut (éd.), *Histoire de l'architecte*, Paris 1998, p. 154 et suivantes.

16 Ibid., p. 154.

17 Carvais, 1995 (note 6), p. 166.

Pécoul, entrepreneur des bâtiments de la Ferme, conçut un projet, et ce projet était de placer ça et là des bureaux de commis ; il le communiqua à l'architecte Le Doux, en lui disant : *Croyez-moi, cela suffit ; il ne s'agit que de gagner de l'argent : et avec de l'argent, on n'aura point de concurrence à craindre*. Plus sensible à la gloire qu'au pécule, Le Doux répondit au maçon ; *ego quoque, si essem Parmenio* ; le trait était piquant pour un homme qui aurait su la langue latine, il ne le fut pas moins pour Pécoul quand on le lui eut expliqué. Ledoux, de son côté, fit son plan, et tous deux furent présentés au ministre Calonne. L'un avait aligné de grands magasins et de petites guérites ; l'autre avait dessiné des monuments [...] La truelle demande des Barrières ; l'équerre commande des propylées ; le ministre [...] décida sans peine pour l'architecte¹⁸.

Ici, l'architecte et l'entrepreneur sont clairement opposés. L'un est désintéressé, tandis que l'autre cherche le profit. Claude-Nicolas Ledoux est lettré, Pécoul est ignorant. Il faut lui traduire et lui expliquer l'expression latine et le trait d'esprit de Ledoux (« Et moi aussi j'aimerais mieux l'argent que la gloire si j'étais Parmenion, mais je suis Alexandre et la pauvreté n'est pas ce que je crains. Je suis roi et non marchand »). Enfin, l'un dessine des magasins et des guérites, quand l'autre imagine des monuments.

Le portrait de Pécoul exécuté par David en 1784 (fig. 1) laisse subtilement transparaître ces traits. L'entrepreneur de bâtiment tient dans sa main gauche une tabatière en or, symbole de son attachement aux biens matériels et de sa réussite financière. La silhouette massive, les mains potelées, la position du corps tassé dans le fauteuil, l'expression même du visage contrastent avec la perruque, l'habit à boutons d'or, le gilet brodé et la culotte de satin noir. Le portrait suggère avec condescendance un écart entre l'homme et son costume. Pécoul semble appartenir à la catégorie des maîtres maçons pointés du doigt par Michel Frémin : seul son corps laisse transparaître sa première condition.

Au moment où Paris s'étend, les entrepreneurs passent pour des affairistes dont il faut se méfier. Sébastien Mercier décrit les plus opulents d'entre eux comme des « colonels » commandant à des armées de travailleurs¹⁹. Le polygraphe leur reproche de s'enrichir au dépend des citoyens et des ouvriers, sans se soucier de la « commodité publique ».

L'Académie d'architecture contribue dès sa création (1671) à diffuser l'idée de praticiens vénaux. Les « Ouvriers », écrit en 1673 le premier directeur de la compagnie, François Blondel, ne travaillent « que pour s'enrichir par toutes sortes de voyes »²⁰. On notera que le terme « ouvriers » est employé à dessein pour

18 P. Villiers, *Manuel du voyageur aux environs de Paris*, Paris 1802, t. I, p. 63-64.

19 Louis Sébastien Mercier, *Tableaux de Paris*, Amsterdam 1787, p. 190-191 et p. 194.

20 François Blondel et Louis Savot, *L'Architecture Française des bastimens particuliers composée par M^e Louis Savot*, Paris 1673, p. 18-19.



1 Jacques-Louis David,
*Portrait de Charles-Pierre
Pécoul*, 1784,
huile sur toile, 91 × 72 cm,
Paris, Musée du Louvre

rabaisser les maîtres de métier au rang de travailleurs manuels. Dans ses *Lettres sur l'Architecture* (1787), l'architecte Viel de Saint-Maux les décrit comme des dissimulateurs : « Il leur suffit de porter toujours le même habit & la même perruque pour faire croire que les gains sont modiques »²¹. En 1774, le rapporteur des « Objets à décider définitivement pour arrêter les statuts de l'Académie d'Architecture » estimait que l'entreprise devait être interdite à tous ses membres, même aux correspondants, « le caractère » d'un entrepreneur, précisait-il, étant « celui d'un homme qui veut gagner et qui doit vouloir gagner, cet esprit de gain a toujours quelque chose de vil, et est propre à entraîner dans les écarts de la probité des honoraires pour un particulier et pour son corps »²².

Un autre trait de caractère attribué aux entrepreneurs que les architectes et les théoriciens de l'architecture contribuent largement à façonner est leur manque d'instruction et d'érudition. Alors que dans son *Architecture pratique* (1624), le médecin Louis Savot renvoyait ceux qui voulaient connaître le « trait » et l'ornement tant au savoir des architectes qu'à celui des tailleurs de pierre, des maçons et des maîtres du bâtiment²³, François Blondel au contraire,

21 Viel de Saint-Maux, *Lettres sur l'Architecture des Anciens...*, Paris 1787, p. 20-21.

22 « Objets à décider définitivement pour arrêter les statuts de l'Académie d'Architecture. » s. d. [1774 ou 1775], s. n. Archives nationales (désormais A. N.), O1/1931.

23 « D'autant que ce qui est du trait et de l'ornement a été enseigné par les architectes et que la connaissance de ces deux parties appartient plus aux maçons ou tailleurs de pierre et sculpteurs qu'au maître du bâtiment », Louis Savot, *L'Architecture française des bastimens particuliers*, Paris 1624, p. 18.

dans les notes ajoutées à la réédition de l'ouvrage (1673), dénie à ces derniers (à nouveau qualifié d'« Ouvriers ») toute connaissance, les accusant même d'édifier des bâtiments sans « solidité ny beauté, remplis de mille vilains ornemens appliqués sans jugement & sans ordre »²⁴. Cordemoy ne dit pas autre chose dans son *Traité de toute l'Architecture* (1706) lorsqu'il affirme que « les défauts & le mauvais goût » viennent de ce que les maîtres de métiers « ignorent entièrement l'Architecture »²⁵. Michel Frémin développe un argument plus social. Il va jusqu'à décrire les constructeurs de maisons qu'il nomme à son tour « ouvriers » comme des êtres vivant dans « l'ordure » et « la poussière », insensibles au soleil, à l'air et à l'humidité, « sans commerce avec les gens qui pourraient leur inspirer de beaux sentimens »²⁶. Or comment savoir ce qui convient et ce qui est commode lorsque l'on évolue soi-même dans des lieux inconfortables ?

Le troisième trait de caractère courant attaché aux entrepreneurs est leur désintérêt, voire leur opposition à l'innovation. Dans son *Essai sur l'Architecture* (1753), l'abbé Laugier souligne à maintes reprises leurs « routines imparfaites »²⁷. Alors que dans les « Arts frivoles » les nouveautés sont saisies « avec une espèce de fureur », dans les « Arts utiles » elles ont « une peine infinie à trouver crédit »²⁸. Pour Laugier, ce sont les entrepreneurs qui retardent l'usage des architraves en plate-bande (linteaux droits formés de blocs de pierre). Ce sont eux également qui rejettent les combles briquetés expérimentés à Paris pour mettre les édifices à l'abri des incendies²⁹. Au début du XIX^e siècle, Claude-Nicolas Ledoux ne fait que reprendre ce poncif lorsqu'il oppose « l'artisan routinier » à l'« homme qui déploie son génie » (l'architecte)³⁰.

Comme on le voit, certaines de ces représentations sont contradictoires. Tantôt l'entrepreneur est assimilé à un « ouvrier », c'est-à-dire à un travailleur manuel, pauvre, sans éducation et sans commerce avec les élites ; tantôt il apparaît comme un personnage loin de la truelle, opulent, habile à se faufiler dans différents milieux. En Angleterre, Matthew Darly caricature le briquetier constructeur de maison Thomas Prior (1772) sous les traits d'un macaroni dont les vêtements à la dernière mode masquent le rang (fig. 2). Comme Charles-Pierre Pécoul, Thomas Prior est présenté comme un personnage attentif à son

24 Blondel/Savot, 1673 (note 20), p. 18-19.

25 Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'Architecture ou l'Art de bastir ; utile aux entrepreneurs et aux ouvriers*, Paris éd. 1714 (1^e éd. 1706), p. 1.

26 Frémin, 1702 (note 10), p. 8 et suivantes.

27 Abbé Laugier, *Essai sur l'Architecture*, Paris 1755, 2^e éd., p. 146.

28 Id., *Observations sur l'Architecture*, La Haye 1765, p. 296 et p. 303.

29 « Y aurait-il de l'injustice à soupçonner que les Charpentiers, secrètement protégés par les Entrepreneurs, on fait rejeter cette invention ? », *ibid.*, p. 304. « Combien n'a-t-il pas fallu de temps pour introduire l'usage des architraves en plate-bande ? Malgré l'exemple des monuments antiques, tous nos petits entrepreneurs décidaient la chose impossible », *ibid.*, p. 296.

30 Claude Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art, des mœurs et de la législation*, t. I, Paris 1804, p. 223.



- 2 Matthew Darly, *The Macaroni Bricklayer prior to any other Bricklayer*, 17 septembre 1772, gravure sur cuivre à l'eau-forte, 17,7 × 12,6 cm, Londres, British Museum

apparence, cherchant à s'adapter à un milieu social qui n'est pas le sien. Il n'est pas inutile de remarquer qu'entre ces deux images la première a plus profondément marqué les historiens de l'art. L'artisan du bâtiment a longtemps été vu comme un travailleur manuel, de condition modeste, ne sachant ni écrire, ni dessiner.

Il conviendrait de confronter cet ensemble de stéréotypes aux représentations que les entrepreneurs de bâtiment donnent d'eux-mêmes. Comment se présentent-ils ? Peut-on repérer des représentations communes à certains groupes ? L'examen des documents produits par les communautés et les confréries de métier ne saurait suffire pour répondre à ces questions. Plusieurs études laissent penser que les valeurs et les comportements des maçons, charpentiers, serruriers et autres artisans travaillant pour les Bâtiments du roi, par exemple, étaient plus homogènes que ceux des maîtres affiliés à une même communauté. Les renseignements dont on dispose sur Charles-Pierre Pécoule, évoqué plus avant, confirment sa mobilité sociale et son enrichissement. Fils d'un maître menuisier de condition modeste³¹, le praticien réussit à intégrer le cercle privilégié des entrepreneurs travaillant pour l'administration royale³², puis grâce à ses alliances familiales celui des architectes et des peintres³³. Après avoir obtenu pour son fils destiné à l'entreprise une place d'élève à l'Académie d'architecture, l'entrepreneur finance son voyage à Rome où l'administration lui procure un logement à l'Académie de France et tous les appuis nécessaires pour lui permettre de « connaître la façon de construire des anciens »³⁴. Les courriers échangés à l'occasion de ses demandes attestent l'estime que lui portait le directeur des Bâtiments du roi. Notons par ailleurs que la bibliothèque de Charles-Pierre Pécoule comptait à sa mort six cent dix volumes dont de nombreux livres d'histoire, de littérature (Homère, Rabelais, Corneille, Molière, La Fontaine, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Helvétius, de La Harpe) ainsi que deux

31 Pierre Pécoule (1700-1732). À sa mort (prématurée) le maître menuisier était locataire d'une maison appartenant au Premier commis des bâtiments du roi dans laquelle il occupait deux pièces et une cuisine. Ces biens se montaient à 3 162 livres auxquels il convient d'ajouter 901 livres de matériel inventorié dans son atelier. A. N. Inventaire après décès de Pierre Pécoule, 8 octobre 1732, MC/ET/XLII/364 et contrat de mariage de Pierre Pécoule et Marie Julie Pannelle, 25 nov 1725, MC/ET/XLII/343.

32 Charles Pierre Pécoule se marie le 12 décembre 1757 avec Marie Louise Lalouette dont le grand-oncle Julien Oré et l'oncle Jean Letellier étaient de puissants entrepreneurs des bâtiments du roi. Il se remarie vers 1773 à la sœur de l'architecte du roi Nicolas Marie Potain, elle-même veuve de l'architecte du roi Gabriel de Lestrade et sœur de Pierre Marie Potain, ingénieur des ponts et chaussées. Il marie sa fille aînée en 1782 avec le peintre David et sa troisième fille avec l'architecte Auguste Cheval de Saint-Hubert, vers 1790.

33 A sa mort, Pécoule était propriétaire de quatre maisons urbaines, dont celle où il habitait (rue du coq Honoré) estimée à 243 560 livres et d'une maison de campagne située à Favière (dénommée prieuré de St Ouen) acquise le 7 février 1791 moyennant la somme de 176 000 livres. À son service travaillaient au moins cinq domestiques et trois commis. « Arrêté de compte », 24 ventôse an III, A. N. MC/ET/IV/901 et Inventaire après décès, 2 brumaire an III [23 octobre 1794], MC/ET/IV/897.

34 Lettre du Directeur des Bâtiments du Roi à Vien datée du 3 septembre 1779. A. N. O1/1932 (1) et lettre de Charles Pierre Pécoule « entrepreneur au département de Paris » au Directeur des Bâtiments du Roi datée du 29 août 1779, A. N. O1/1932 (1).

journaux (le *Journal politique*, et le *Mercure de France*)³⁵. Les menuisiers et sculpteurs d'ornements des Bâtiments du roi Jacques Verbeckt (1704-1771), Honoré Guibert (1720-1791) et Jules Antoine Rousseau (1710-1782) agissent semblablement. Pour leurs fils destinés à l'entreprise, ils obtiennent directement du directeur des Bâtiments du roi des places d'élèves à l'Académie de peinture et de sculpture. Comme Pécoul, Guibert est prêt à financer le voyage de son fils à Rome. La lettre de soutien de Charles-Nicolas Cochin à sa demande de logement à l'Académie de France montre qu'une telle requête ne paraissait déplacée ni à l'administration ni à certains académiciens³⁶. Il est évident que ces comportements ne saurait être considérés comme représentatifs de tous les maîtres de métiers employés par l'administration royale. Néanmoins, ils invitent à réévaluer les écarts culturels et intellectuels entre entrepreneurs et architectes au service du roi.

Un ensemble de 82 inventaires après décès réunis à l'occasion d'une enquête en cours sur les experts jurés du bâtiment parisien fournit des informations sur un autre groupe d'entrepreneurs. Les membres de ce corps d'officiers créé par le roi en 1690 pour éclairer les juges et les particuliers en matière d'art de bâtir, composé à l'origine de 25 entrepreneurs et de 25 architectes formaient une élite de la construction³⁷. Il ressort des données extraites de ces inventaires que les grandes bibliothèques se trouvaient autant, sinon plus, chez les experts entrepreneurs que chez les experts architectes. Sur les cinq individus possédant des bibliothèques de plus de 1000 volumes, trois étaient entrepreneurs et deux architectes. Quant aux huit experts possédant entre 500 et 1000 volumes, cinq étaient entrepreneurs, deux architectes et un avait abandonné l'entreprise pour devenir architecte³⁸. Les inventaires après décès permettent également de repérer un petit nombre d'experts collectionneurs (16 % du corpus). Là encore, les

35 Inventaire après décès de Charles Pierre Pécoul, 2 brumaire an III [23 oct 1794], MC/ET/IV/897.

36 Cochin écrivait : « Il ne peut être qu'avantageux que dans ce genre d'artistes, il s'en forme quelques uns qui soient instruits dans le bon goût par l'étude des ornements antiques. Ils donnent l'exemple aux autres. » *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XII (1764-1774), 1902, p. 233, n° 6086, lettre de Cochin au marquis de Marigny, le 27 avril 1769, citée par Jean-Baptiste Corne, *Orner le pouvoir. L'œuvre des frères Jules-Hugues et Jean-Siméon Rousseau, peintres, sculpteurs des Bâtiments du roi (1767-1816)*, thèse en histoire de l'art, Ecole pratique des hautes études, février 2021, p. 94 et suivantes.

37 Sur les experts du bâtiment, voir Robert Carvais, *La Chambre des bâtiments (juridiction de la maçonnerie). Une institution judiciaire de la construction du Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime*, thèse de doctorat d'état en droit, Université Panthéon-Assas Paris II, 2001, et Nicolas Lemas, « Les Hommes de plâtre, contribution à l'étude du corps des experts-jurés parisiens sur le fait des bâtiments au XVIII^e siècle », dans *Mémoires de la fédération des sociétés historiques Paris Ile-de-France*, t. 54, Paris 2003, p. 93-148.

38 Les bibliothèques de plus de 1 000 volumes sont dans les mains de trois entrepreneurs experts : Pierre De Vigny (3 085 volumes) ; Jean François Jacob (1 385 volumes) et Louis Siguy (1 080 volumes) et deux architectes experts : Paul Antoine Bouchu (2 261 volumes), Nicolas Delespine (1 398 volumes). Les entrepreneurs experts possédant entre 500 et 1000 volumes sont : Jean-Baptiste Bailly (519 volumes), Guillaume Caqué (598 volumes), Pierre Caqué (778 volumes), Charles Isaac Doussin (587 volumes), Jean Charles Nepveu (537 volumes) ; les architectes entrepreneurs sont : Jean Michel Poirin (533 volumes), Jean Etienne Villetard (716 volumes) ; l'entrepreneur devenu architecte est Jacques Denis Antoine (831 volumes).

experts architectes ne se distinguent pas nettement des experts entrepreneurs. Si les entrepreneurs sont un peu moins nombreux et leurs collections plus modestes, ils accumulent eux aussi des tableaux, des dessins, des estampes, des médailles et des livres³⁹. Ils sont par ailleurs plus nombreux à posséder des portraits de famille (24 entrepreneurs contre onze architectes) et plus nombreux aussi à posséder des portraits personnels (treize entrepreneurs contre sept architectes et deux entrepreneurs devenus architectes)⁴⁰. Ces portraits dont aucun historien, à notre connaissance, n'a signalé l'existence, figurant dans les cabinets de travail, les chambres à coucher ou les salons de compagnie, étaient pour la plupart peints sur toile. Ils prenaient plus rarement la forme de bustes. On sait par exemple que l'entrepreneur expert Julien Védy (1697-1780), « Serrurier & Machiniste ordinaire du Roi & de ses Menus Plaisirs », avait fait réaliser son buste en plâtre sur un « pied en colonne le tout bronzé »⁴¹. Malheureusement ces portraits ne nous sont pas connus et il est impossible pour l'heure de dire s'ils présentaient des caractéristiques communes. Le seul portrait retrouvé à ce jour parmi les vingt-deux repérés, celui de l'entrepreneur expert Thomas Arnoult (1707-1777)⁴², ouvre néanmoins des pistes de recherche (fig. 3).

Les rares informations dont on dispose sur ce maître d'œuvre indiquent qu'il était à la fois maître maçon (brevet de maîtrise obtenu en 1729) et architecte. Dans son *Architecture française* (1752), Jacques-François Blondel loue « l'ordonnance et la composition » de ses projets d'agrandissement de l'École de chirurgie⁴³. L'entrepreneur expert habitait le pavillon droit du collège Mazarin dont il était l'architecte. Son inventaire après décès nous apprend qu'il était aussi « architecte de la Sorbonne », « architecte du collège du Plessis » et « architecte de la paroisse St Paul ». Il bâtit, en association avec son frère

39 Parmi ceux qui possèdent des collections figurent six entrepreneurs experts : Guillaume Caqué, Jean François Jacob, Jean Charles Nepveu, Michel Paumier, Louis Siguy, Nicolas Yvert ; cinq architectes experts : Paul Antoine Bouchu, Pierre de Vigny, Claude Guillot Aubry, Louis François Petit Radel, Jean Baptiste Martial Poulain ; et deux entrepreneurs experts devenus architectes experts : Jacques Denis Antoine, Charles Ju.

40 Les entrepreneurs experts possédant des portraits d'eux-mêmes sont : Thomas Arnoult, Jean Aumont, Pierre Caqué, Guillaume Caqué, Pierre De Vigny, Sulpice Gaubier, Jean Louis Giraud, Charles Ju, Pierre Le Besgue, Jean Baptiste Loir, Jean Charles Nepveu, Charles Nicolas Soisson, Julien Védy ; les architectes experts : Nicolas François Delcourt, Claude Guillot Aubry, Jacques Antoine Payen, Louis François Petit Radel, Jean Michel Poirin, Jean-Baptiste Martial Poulain, Jean-Baptiste Puisieux. Les entrepreneurs devenus architectes : Jacques Denis Antoine, Pierre Henry Martin.

41 A. N., Inventaire après décès du 19 décembre 1780, MC/ET/XIX/845. L'inventaire après décès de l'architecte expert Jean Baptiste Puisieux mentionne aussi « Dans un cabinet », « un buste de plâtre bronzé représentant le portrait du S de Puisieux », A. N., Inventaire après décès du 3 février 1776, Z/2/3753.

42 A. N., Inventaire après décès du 29 août 1777, MC/ET/VI/812. Il obtient son brevet de maîtrise de maçonnerie en 1729 et achète son office d'entrepreneur expert en 1738.

43 Jacques François Blondel, *L'Architecture Française, ou Recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, maisons royales, palais, hôtels & édifices les plus considérables de Paris*, t. II, Paris 1752, p. 85, note c.

- 3 Anonyme, Portrait traditionnellement identifié comme celui de Thomas Arnoult (1706-1777), huile sur toile, 80 × 62,5 cm, collection particulière



- 4 Jules-Alexis Cornu, Détail de l'atelier du maître serrurier et sculpteur Jean-Louis Callier, deuxième moitié du XVIII^e siècle, Besançon, Musée du Temps

charpentier, une maison à l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue de la Tableterie. Néanmoins, son activité d'architecte nous est à peu près inconnue⁴⁴.

Celle d'expert entrepreneur est un peu mieux documentée. Thomas Arnoult achète son office en 1738⁴⁵. Le tableau pourrait correspondre à celui qui était accroché dans son cabinet de travail au côté de celui de sa femme et de sept autres membres de sa famille. Vêtu d'une chemise garnie de mousseline brodée et d'une robe de chambre, l'entrepreneur-architecte paraît confortablement installé dans son cabinet en train de dessiner, un porte-crayon dans la main droite et le coude gauche appuyé sur un volume de petite taille. Le dessin ne permet pas d'identifier un édifice ou un objet précis, mais il est simple, formé de quelques traits géométriques. Sur la tranche du livre figure le titre *Coutume de Paris*. L'attitude de l'entrepreneur (en train de dessiner) et les objets qui l'entourent (porte-crayon, compas, recueil de lois) font valoir son savoir géométrique et juridique. Il est significatif de voir qu'il ne choisit pas de se montrer dans l'un de ses « magasins » ou « ateliers », au milieu des hommes qu'il emploie, tel le maître serrurier et sculpteur bisontin Jean-Louis Callier (1751-1843) (fig. 4). Aucun projet imaginé ou réalisé n'apparaît à l'arrière-plan, comme dans certains portraits d'architectes⁴⁶. L'accent est porté conjointement sur les savoirs faisant des experts (entrepreneurs ou architectes) des « gens connaissant » : la géométrie pratique nécessaire au « toisé » et à l'estimation des ouvrages, et le droit public de la voirie. Les jetons frappés au moment de la création du corps matérialisent ces mêmes compétences (fig. 5). Sur l'avvers du jeton, une allégorie féminine reporte des mesures sur un plan, surmontée de l'inscription : « *Omnia cum pondere numero et mensura* » (Tout avec poids, nombre et mesure) ; au revers, la phrase : « *Recti irrequieta cupido* » (Désir incessant du droit) circonscrit deux édifices classiques monumentaux et un fil d'aplomb. Sur d'autres jetons encore, l'effigie du roi gravée au recto (avec la même inscription) souligne le caractère royal du corps des experts. Comme Jean-Louis Callier, Thomas Arnoult met en valeur sa pratique du dessin, un art permettant de souligner sa double compétence, pratique et théorique. On notera que dans les deux cas, les artisans se prévalent de savoirs passés sous silence dans les représentations construites par les contemporains.

Les savoirs artistiques des architectes-entrepreneurs

Ces remarques conduisent à se demander comment les entrepreneurs-architectes concevaient les maisons qu'ils dessinaient. Leurs savoirs et leurs

44 Le propriétaire est « Arnoult François, maître charpentier et consort et le requérant ou entrepreneur du permis Arnoult [maître maçon] » 28 juin et 1^{er} juillet 1740, A. N. Y9506A, n°109, 110.

45 Il résigne le 24 décembre 1765, mais obtient le statut d'« honoraire » de 1766 à 1777.

46 Pour la composition des portraits d'architectes, voir Laurent Baridon, « La main et le compas. Remarques sur la représentation des architectes à l'époque moderne », dans *Predella* 3, 2011, p. 42.



- 5 Jetons de présence des experts et greffiers des bâtiments, 1690, cuivre, diamètre : 2,8 cm, collection particulière

pratiques constructives les portaient-ils à innover techniquement ou formellement ? Quelle connaissance avaient-ils des principes de l'art de la « distribution » considéré par les théoriciens comme une partie essentielle de l'architecture ? et que savaient-il des convenances sociales qui déterminaient cet art ?

Il vaut la peine de rappeler qu'à Paris, la communauté à laquelle appartenaient les maîtres maçons était un organe « semi-public ». L'une de ses missions était la sécurité des citoyens. Outre les visites régulières des chantiers en cours dans la cité, les maîtres maçons devaient, en cas d'incendie, se mettre à la disposition des officiers de police et, lors des inondations, se rendre auprès de leurs clients pour dresser un état des dégâts occasionnés par l'eau⁴⁷. Beaucoup possédaient une connaissance approfondie des maisons parisiennes, de leur distribution comme de leur construction. Leur occupation itinérante leur donnait la possibilité de comparer un grand nombre d'édifices, d'apprécier leurs qualités comme leurs défauts et d'observer à l'occasion des fréquents travaux de réparation, la durabilité des matériaux et des dispositifs dans le temps. Les conversations échangées avec les occupants leur procuraient de surcroît une connaissance fine des usages et des attentes des propriétaires et des locataires. Les archives de l'activité inventive et les enquêtes biographiques montrent que ceux qui se disaient inventeurs visaient à rendre les édifices plus sûrs, plus salubres, plus commodes, mais on manque pour l'heure de sources témoignant de la mise en œuvre de ces inventions⁴⁸.

Deux sources nous renseignent sur l'intérêt que les entrepreneurs portaient à la « distribution ». La première est l'un des recueils bien connus de la théorie architecturale : *L'Architecture Moderne ou l'Art de bien bâtir pour toutes Sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les Palais* (1728)⁴⁹. L'histoire de ce recueil, réédité en 1764 et publié à deux reprises sans nom d'auteur, est à ce jour mal connue. On sait que le libraire Claude Jombert confectionna l'ouvrage à partir d'un ensemble de planches achetées en 1726 à un entrepreneur-architecte du nom de Tiercelet⁵⁰. En revanche, on ignore pour quelle raison celui-ci réunit un si grand nombre de modèles. Avait-il en vue de publier un traité plus complet que celui rassemblé un siècle plus tôt par l'architecte du roi Pierre Le Muet (qui n'en proposait que onze) ? Ces exemples lui servaient-ils dans sa pratique quotidienne pour que chaque particulier puisse

47 Letrait, 1948 (note 6), p. 101 et suivantes.

48 Nous nous permettons de renvoyer à notre livre *L'Art et la matière. Les artisans, les architectes et la technique (1770-1830)*, Paris 2016.

49 [Tiercelet et Claude Jombert], *L'Architecture Moderne ou l'Art de bien bâtir pour toutes Sortes de personnes tant pour les maisons des particuliers que pour les Palais*, Paris 1728, 2 vol. in-4.

50 Wolfgang Herrmann, « The Author of the "Architecture Moderne" of 1728 », dans *Journal of the Society of Architectural Historians* 18/2, mai 1959, p. 60-62. « Claude Augustin Tiercelet, âgé de 33 ans, fils de Gilles Tiercelet, architecte Entrepreneur des Bâtiments à Paris a composé l'Architecture Moderne en 1728 en deux tomes à l'honneur de vous représenter que depuis l'âge de 12 ans il a travaillé à l'architecture ». A. N. O1/1909.

« faire le choix de quelque chose qui ait rapport à ce qu’[il] désire »⁵¹ ? Si l’on en croit la page de titre, l’entrepreneur aurait tiré ces exemples de constructions réelles⁵². Quoi qu’il en soit, une différence apparaît entre les maisons modèles de Pierre Le Muet et celles de l’entrepreneur : les premières sont disposées sur des terrains abstraits, de forme orthogonale, tandis que les secondes occupent, pour un tiers environ, des parcelles irrégulières. L’un des intérêts du recueil est ainsi de montrer comment tirer le meilleur parti de terrains difficiles tout en respectant les principes de « convenance », de « commodité » et de « beauté ». Notons que l’auteur ne se contente pas de donner un exemple d’habitation pour chaque largeur de terrain, il propose des variantes selon l’état et l’activité de l’occupant : artisan, marchand ou autre. L’une des distributions enseigne ainsi à loger « une personne à équipage » dans une petite parcelle de 21 pieds par 39 (6,82 x 12,66 m). Pourrait-on déduire de cette observation que les entrepreneurs traitaient la « distribution » de manière plus pragmatique que les architectes ? Le fait qu’un recueil aussi connu que *L’Architecture Moderne...* ait longtemps été attribué à l’architecte Charles Briseux, alors même que le nom de l’entrepreneur Tiercelet figurait dans l’avertissement de la deuxième édition (1764) et dans plusieurs écrits du principal théoricien de l’architecture française, Jacques-François Blondel, révèle en tout cas l’emprise des images de l’entrepreneur discutées plus avant sur les historiens.

Le deuxième document est plus tardif ; il atteste l’usage de plans types par les entrepreneurs. Il s’agit d’une lettre envoyée aux *Annales des arts* en juillet 1824, sous le pseudonyme « Du Libage, Entrepreneur de Bâtiments, rue des Maçons ». Le courrier décrit une ficelle permettant de contourner le règlement obligeant les maîtres d’œuvre à déposer les plans des édifices avant que l’alignement ne soit connu. Elle consiste à utiliser des « passe-partout ». Par ce terme, l’entrepreneur entend des plans types : un plan d’angle obtus, un plan d’angle aigu et un plan entre mitoyen :

J’ai toujours un certain nombre de ces plans préparés à l’avance : mon commis en fait des copies dans ses moments perdus. [...] de cette façon j’ai tout le temps pour étudier mes projets à mon aise. Je fais approvisionner mes matériaux pendant que l’on délibère sur ma demande : je commence les fouilles de fondations aussitôt que la réponse m’est parvenue, et pendant que mes terrassiers cherchent le fond solide, je rédige mes plans définitifs⁵³.

⁵¹ Tiercelet/Jombert, 1728 (note 49), préface, n. p.

⁵² La page de titre de l’édition de 1728 indique : « Soixante Distributions de Maisons, la plupart nouvellement Bâties, avec leurs Plans, Elevations & Coupes, Levez & Dessinez très-exactement ».

⁵³ « A Monsieur le Rédacteur des Annales [signé Du Libage, Entrepreneur de Bâtiments, rue des Maçons] », *Annales des arts, spécialement de l’Architecture et des Sciences y relatives*, [3^e livraison] 1824, p. 135.

La méthode n'est pas étrangère aux architectes qui modélisent les projets de maisons ou de monuments, mais l'éventuelle continuité entre cette méthode venue « d'en bas » et les méthodes plus savantes nous échappent. On sait qu'à Londres et à Dublin, de nombreux maîtres de métiers architectes (*builders*) contribuent à mettre au point le modèle de la maison en brique à trois fenêtres, la « *three-bay brick house* »⁵⁴. Mais ces constructeurs savent aussi s'adapter à des propriétaires plus aisés. En 1781, à Paris, rue des Bons-Enfants, le maître maçon François Guireaud de Talairac empile audacieusement les étages jusqu'à construire la maison la plus haute de Paris (neuf étages)⁵⁵. Il adopte en revanche le modèle existant de la maison à jardin suspendu à la Chaussée d'Antin, où il vise une clientèle plus riche. Si le terrain est divisé en lots presque identiques, l'entrepreneur joue sur un répertoire de formes variées présentes dans les riches maisons de plaisance. Le maçon bâtisseur fait preuve d'une capacité d'appropriation de modèles qui interroge son savoir architectural et sa connaissance des recueils d'architecture domestique. Dans son étude sur les constructeurs de Londres et de Dublin, Conor Lucey insiste sur le fait que les entrepreneurs ne pouvaient se permettre d'ignorer la mode. On se doute que ceux qui travaillaient à Paris se devaient également de répondre à une clientèle « se piqu[ant] d'avoir du goût, & v[oulant] en même tems se procurer toutes les commodités possibles »⁵⁶.

* * *

Ces remarques montrent l'intérêt qu'il y aurait à mettre au jour les logiques qui fondent les représentations de l'entrepreneur de bâtiment. On voit que si celui-ci ne réclame pas un statut collectif distinct de celui des maîtres de métier, s'il ne bénéficie pas d'une institution comparable à l'Académie d'architecture, on ne saurait en conclure qu'il se présente comme un individu isolé poursuivant des stratégies individuelles. Les experts jurés du bâtiment – qu'ils soient entrepreneurs ou architectes – semblent se donner une identité commune et un même projet politique : s'imposer au côté des membres de l'Académie d'architecture comme conseillers du roi en matière d'architecture. Le décor du « tableau » sur lequel étaient inscrits leurs noms (que nous avons analysé ailleurs) témoigne de leur désir d'apparaître comme des praticiens au service du bien-être public et de la gloire du souverain⁵⁷. À ce placard de caractère auto-promotionnel s'ajoute le

54 Lucey, 2018 (note 1), chapitre « Design and the “street house” », p. 81 et suivantes.

55 Sur cet entrepreneur, voir Duvette, 2020 (note 1).

56 Tiercelet/Jombert, 1728, (note 49), préface, n. p.

57 Sur ce tableau, voir Nègre, 2016 (note 48), p. 60-61. Voir également Carvais, dans Cojannot/Gady, 2017 (note 7), p. 45-46.

premier périodique spécialisé d'architecture – l'*Almanach du bâtiment* – dont ils assurent l'édition à partir de 1774 au moins⁵⁸. Ces documents permettent de mieux comprendre l'opposition de l'Académie d'architecture à la création d'un corps composé pour moitié d'architectes et pour moitié d'entrepreneurs. Cette compagnie à « deux colonnes » pourrait bien avoir facilité l'accès à la commande des maîtres de métier et ce faisant, leur déplacement social et intellectuel.

Même si elles demeurent à ce stade fragmentaires, les données recueillies sur les entrepreneurs des Bâtiments du roi et les experts jurés permettent d'interroger les différences culturelles et intellectuelles entre architectes et entrepreneurs constructeurs. Elles incitent à observer ces praticiens selon leurs « communautés d'occupations » plutôt que leur communauté de métiers. De ce point de vue, les papiers décrits dans les inventaires après décès font apparaître un autre groupe dont l'étude pourrait se révéler fructueuse : les entrepreneurs appointés à l'année (souvent sous le nom d'« architecte ») pour entretenir et gérer les biens de riches particuliers ou d'institutions. L'étude de tels groupes pourrait apporter un éclairage aux recherches en cours sur la contribution des artisans au mouvement des Lumières⁵⁹.

58 Nicolas Lemas, « Les Pages jaunes du bâtiment au XVIII^e siècle. Sur une source méconnue de l'histoire du bâtiment parisien », dans *Histoire urbaine* 12, 2005, p. 146-175.

59 Nous ne citons ici que Paola Bertucci, *Artisanal Enlightenment. Science and the Mechanical Arts in Old Regime France*, Londres/New Haven 2017 et la publication plus récente : Lauren R. Cannady and Jennifer Ferng (dir.), *Crafting Enlightenment. Artisanal Histories and Transnational Networks*, Liverpool University Press and University of Oxford, 2021.

Entre centre et périphérie

Le statut de la décoration dans les discours français sur les arts au XVIII^e siècle

Carl Magnusson

Les notions de centre et de périphérie structurent de façon plus ou moins rigoureuse et explicite toutes sortes de discours. Grâce au dispositif qu'elles forment, on peut à l'envi opposer, cloisonner et hiérarchiser différentes entités. L'anthropologie s'est largement appuyée sur ce dispositif pour définir régions « civilisées » et régions « sauvages ». L'histoire de l'art l'a convoqué pour établir des géographies artistiques, articulant régions centrales et régions périphériques. En fonction de la logique qui sous-tend le système, le centre attirerait irrésistiblement les regards et les suffrages, alors que la périphérie serait délaissée, dédaignée ou réduite à servir de faire-valoir au premier. Ce modèle a connu et connaît encore un grand succès, bien que de nombreuses voix se soient élevées pour le critiquer et proposer d'autres grilles de lecture¹.

Les catégories des beaux-arts et des arts décoratifs, instituées au XIX^e siècle, participent d'un même système de pensée. Elles se caractérisent par leur degré de proximité relatif avec ce qu'Alfred de Champeaux (1833–1903) appelle les « lois de l'esthétique pure »² : les beaux-arts s'en rapprochent ; les arts décoratifs s'en éloignent. Des forces centripètes et centrifuges sont à l'œuvre. Là où les beaux-arts relèvent du génie de l'artiste, les arts décoratifs appartiennent

- 1 La remise en question s'opère sur des fronts très variés, au sein de nombreux champs disciplinaires et, aujourd'hui, principalement à travers la nébuleuse des *Postcolonial Studies*. Pour quelques éléments sur l'emploi et la contestation du couple centre-périphérie en histoire de l'art, voir Enrico Castelnovo et Carlo Ginzburg, « Centro e periferia », dans Giovanni Previtali (éd.), *Materiali e problemi*, t. 1 : Questioni e metodi, Turin 1979, p. 285–348 ; Dario Gamboni, *La géographie artistique*, Disentis 1987 ; Béatrice Joyeux-Prunel, « The Uses and Abuses of Peripheries in Art History », dans *Artl@S Bulletin* 3/1, 2014, p. 4–7, URL : <https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1050&context=artlas> [dernier accès : 04.03.2021] ; Olivier Bonfait, « Périphéries versus centre, ou problématiques de domination symbolique : l'essai d'Enrico Castelnovo et Carlo Ginzburg », dans Neil McWilliam, Constance Moréteau et Johanne Lamoureux (éd.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, t. 2, Dijon 2016, p. 217–225 ; James Elkins, *The End of Diversity in Art Historical Writing : North Atlantic Art History and its Alternatives*, Berlin/Boston 2020, p. 39–62.
- 2 Alfred de Champeaux, « Arts décoratifs », dans *La Grande Encyclopédie : inventaire raisonné des sciences, des lettres, et des arts, par une société de savants et de gens de lettres*, t. 3, Paris 1886–1902, p. 1153.

au monde de l'ouvrier et de l'artisan, un monde traditionnellement peu glorifié, voire méprisé³. Ce partage du champ artistique en deux pôles doit être appréhendé à la lumière des débats du XVIII^e siècle sur la décoration, principalement des débats français. Ceux-ci, fort ambivalents, constituent le substrat symbolique du dispositif historiographique mis en place ultérieurement.

Au siècle des Lumières, la notion de décoration jouit encore d'une réputation d'excellence, mais sa primauté est remise en cause. L'ordre de préséance observé jusqu'alors est progressivement contesté et de nouveaux regroupements discursifs voient le jour. La décoration, une notion réputée centrale, tend ainsi, du moins dans l'esprit de certains, à être renvoyée à la périphérie du champ artistique. À la faveur de cette redéfinition, de nouveaux centres et de nouvelles périphéries émergent, au fil d'une évolution en dents de scie.

Le statut ambivalent de la décoration

Dès le XIX^e siècle, la notion de décoration devient, peu ou prou, synonyme de l'expression *arts décoratifs* et de ses nombreux avatars : *arts industriels*, *arts appliqués*, *arts mineurs*, *métiers d'art*, etc. Elle se trouve par conséquent, de fait, associée à des catégories artistiques jugées subalternes. Or, une telle perspective contraste fortement avec les discours véhiculés et promus par la littérature artistique ancienne. En son sein, en effet, la décoration est un élément clé, surtout dans les textes consacrés à l'architecture. Le vocable appartient à une vaste et complexe formation sémantique, composée de termes comme *ornement*, *beauté*, *grâce*, mais aussi *luxue*, *magnificence* ou *splendeur*⁴. François Blondel (1618-1686), dans son *Cours d'architecture* publié dans les années 1670 et 1680, affirme d'emblée que la « partie de l'Architecture [...] qui s'applique à la décoration des façades & à la recherche des ornements qui leur conviennent » est « la plus noble & la plus considerable »⁵. En outre, la décoration est très souvent – presque

3 Les fondements des discours développés autour des catégories des Beaux-Arts et des arts décoratifs restent en grande partie encore à explorer. Sur la catégorie des Beaux-Arts, voir surtout Paul Oskar Kristeller, « The Modern System of the Arts », dans *Journal of the History of Ideas* 12, 1951, p. 496-527 et 13, 1952, p. 17-46. Depuis quelques décennies, le statut subalterne des arts décoratifs tend à être interrogé, en particulier à travers les recherches effectuées autour de la notion d'*ornement*. De très nombreux ouvrages et événements ont fait de cette catégorie un objet de plus en plus central pour l'histoire de l'art et, par conséquent, modifié le rapport que la discipline entretient avec elle. Voir entre autres « Ornement/ornementale », dans *Perspective* 1, 2010 ; Gülru Necipoğlu et Alina Payne (éd.), *Histories of Ornament: From Global to Local*, Princeton/Woodstock 2016 ; Pierre Caye et Francesco Solinas (éd.), *Les cahiers de l'ornement*, Rome 2016.

4 Sur ce champ lexical et l'importance de la décoration et de l'ornement dans les discours architecturaux anciens, voir Carl Magnusson, « Décoration et ornement : ambivalence au sein des discours sur l'architecture », dans Pierre Caye, Olga Medvedkova, Renaud Pleitinx et al. (éd.), *Traité et autres écrits d'architecture*, Bruxelles 2021, p. 257-269.

5 François Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture...*, éd. par Pierre Aubouyn et François Clousier, Paris 1675-1683, p. 1.

systématiquement – amalgamée à la notion d'ordres d'architecture, elle-même centrale dans l'économie architecturale et objet de débats sans fin. Publiée en 1685, la traduction française du sixième livre de l'*Idea dell'architettura universale* (1615) de Vincenzo Scamozzi (1552-1616) établit par exemple : « Les Ordres & leurs Ornemens [...] peuvent estre definis Un certain genre d'excellence qui augmente beaucoup la decoration & la beauté des Edifices sacrez & profanes, & les rend plus beaux & plus considerables »⁶. Quelques années plus tard, Augustin Charles d'Aviler (1653-1701) synthétise la même idée dans son *Cours* : « les Ordres d'Architecture contribuënt notablement à la decoration »⁷. Enfin, les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture précisent en date du 22 février 1734 que « les cinq ordres [...] ont donné l'origine à toutes les décorations »⁸.

La décoration ne se limite cependant pas aux ordres, ni même aux ornements traditionnels de l'architecture : rais-de-cœur, feuilles de toutes sortes, oves, modillons, etc. Elle recouvre potentiellement tout ce qui orne un bâtiment et ses environs : non seulement les meubles de menuiserie et d'ébénisterie, porcelaines, bronzes, peinture d'impression et sculptures d'ornement, mais aussi les statues et tableaux de grands peintres⁹. Dès l'introduction de la première édition de ses *Vite*, en 1550, Giorgio Vasari (1511-1574) déclare que la peinture et la sculpture sont faites pour servir et orner l'architecture : « al servizio et ornamento della quale sono l'altre due »¹⁰. En d'autres termes, peinture et sculpture contribuent à la décoration de l'architecture. Plus tard, l'œuvre d'un André Félibien (1619-1695) témoignera d'un même point de vue. L'auteur est amené, en sa qualité d'historiographe du roi et secrétaire de l'Académie d'architecture, à célébrer

6 Jean-Baptiste Coignard, *Les cinq ordres d'architecture de Vincent Scamozzi, Vicentin, architecte de la République de Venise : tirez du sixième livre de son Idée générale d'architecture... Par Augustin Charles d'Aviler, architecte*, Paris 1685, p. 2. Version originale italienne : « Gli ordini [...] e tutti i loro ornamenti, e parti, sono un certo genere di eccellenza ; il quale accresce molto il Decoro, e Venustà à gli edifici, ò sacri, ò secolari : in tanto, che essi divengono molto più riguardevoli, e belli, e tutto ciò sù ritrovato affine di ridurre à maggior grado, e perfezzione l'opere. », Vincenzo Scamozzi, *L'Idée della architettura universale...*, Vicence 1615, p. 2.

7 Charles Augustin d'Aviler, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole...*, t. 1, Paris 1691, p. 182.

8 *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793*, éd. par Henry Lemonnier, t. 5, Paris 1911-1929, p. 136.

9 Dans l'ancienne littérature artistique, la décoration est une catégorie syncrétique ou, pour employer un anglicisme récent, inclusive. Cette qualité est en grande partie occultée dans l'historiographie des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, fondée sur la division du champ artistique en Beaux-Arts et arts décoratifs. Je prépare actuellement un livre, provisoirement intitulé *Grandeur et décadence de la décoration : discours français sur l'architecture, la peinture, la sculpture et les arts mécaniques (XVI^e-XVIII^e siècle)*, dont l'objectif premier consiste à mettre en lumière la définition ancienne de la décoration et son champ d'application. Pour quelques résultats partiels, voir Carl Magnusson, « Le rococo est-il décoratif ? », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81/4, 2017, p. 528-543 ; id., « Vicissitudes des rapports entre décor et architecture : théorie, épistémologie, historiographie », dans Matthieu Lett, Carl Magnusson et Léonie Marquaille (éd.), *Décor et architecture : entre union et séparation des arts*, Berne 2020, p. 13-26.

10 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, éd. par Rosanna Bettarini et Paola Barocchi, t. 1, Florence 1966, p. 28.

les maisons royales et toutes les parties de leur décoration¹¹. Les protecteurs et membres de l'Académie de peinture et de sculpture développent un discours similaire. À leurs yeux, les œuvres des peintres et sculpteurs de la compagnie ont pour fin première de décorer les églises et les demeures du roi¹².

Au XIX^e siècle, de nombreux auteurs s'insurgent de façon plus ou moins virulente contre la perte de prestige de la décoration. Conscient du statut élevé dont elle jouissait dans la littérature artistique ancienne, John Ruskin s'écrie, à l'occasion d'une conférence qu'il donne en 1859 :

There is no existing highest-order art but decorative. The best sculpture yet produced has been the decoration of a temple front – the best painting, the decoration of a room. Raphael's best doing is merely the wall-colouring of a suite of apartments in the Vatican, and his cartoons were made for tapestries. Corregio's best doing is the decoration of two small church cupolas at Parma; Michael Angelo's, of a ceiling in the Pope's private chapel [...].

Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being a degraded or a separate kind of art¹³.

Les discours sur les arts décoratifs abondent en raisonnements de ce type¹⁴. Sur un ton moins polémique que Ruskin, Paul Lafond s'interroge dans un ouvrage publié en 1900 sur la pertinence des hiérarchies qui régissent le champ artistique :

11 Félibien, dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents Peintres* (5 t., Paris, Le Petit/Mabre-Cramoisy/Coignard, 1666-1688), insiste d'emblée, dès l'« Epistre » à Colbert, sur les « Maisons royales », leur « embellissement », les « ouvrages magnifiques » qui les ornent et les « riches Manufactures » qui contribuent à les rendre « somptueux » (t. 1, s.p.). L'auteur établit ensuite, dans la préface, que « l'Architecture & la Peinture ont beaucoup d'union l'une avec l'autre ». Les deux arts entretiennent des rapports de complémentarité : les « bâtimens [...] sont depositaires des beaux Tableaux » (t. 1, s.p.). Un autre ouvrage de Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent...* (Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1676), articule également son propos autour des « Bastimens du Roy » (« Préface », s.p.). De longs développements sont consacrés à l'or, « cette riche matière » qui doit être « artistement appliquée sur les lambris, ou sur les autres ornemens dont ils sont enrichis » (p. 278) ; aux « Figures & Ornemens qui se font de *Stuc*, comme sont ceux dont l'on orne & enrichit des Plafonds, des Frises, & des Corniches » (p. 340). Plus loin, il est spécifié qu'il « n'y a rien qui convienne mieux ensemble que la Sculpture & la Peinture » ; c'est pourquoi l'on « orne les lieux de Tableaux, de Statuës, & de Bas-reliefs » (p. 417). L'architecture, la peinture, la sculpture et les arts qui en dépendent, pour reprendre les mots du titre, forment donc les parties d'un seul tout.

12 Dans la requête présentée au roi par Martin de Charmois, le 20 janvier 1648, on peut lire que les « ouvrages » produits par les membres de l'Académie « ne sont que pour l'ornement des temples et pour exciter à la piété, pour enrichir les palais et les autres édifices », Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 1, Paris 2006, p. 73. De mêmes idées reviennent à la manière d'un leitmotiv dans le vaste corpus textuel concernant les activités de l'institution et les discussions qui ont lieu en son sein.

13 John Ruskin, « Modern Manufacture and Design, Lecture III, mars 1859 », dans *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750-1940*, éd. par Isabelle Frank, New Haven/Londres 2000, p. 47-60, ici p. 47-48.

14 Pour des exemples, voir l'anthologie établie par Frank, 2000 (note 13).

Où est la délimitation qui sépare le grand art de l'art purement décoratif ? Où commence l'artiste et où finit l'artisan ? En quoi l'art industriel est-il inférieur à ce que l'on appelle communément le grand art ? où commence-t-il et où finit-il ? Voilà ce qu'il est difficile de définir¹⁵.

Les propos de Ruskin et de Lafond portent sur des objets différents, mais témoignent d'un même état de fait : dans le discours dominant du XIX^e siècle, la décoration a perdu sa primauté ancienne. La véhémence des revendications exprimées par Ruskin ne fait sens que dans un tel contexte. Lafond, pour sa part, n'associerait pas principalement l'*art purement décoratif* à l'*art industriel* si la décoration n'avait pas, en amont, perdu sa prééminence au sein de la hiérarchie des arts.

On l'aura compris, la décoration bénéficie à bien des égards d'une forme de culte dans la littérature ancienne. L'attitude de cette dernière témoigne toutefois d'une certaine ambivalence. Tout en couvrant la décoration d'éloges, les théoriciens formulent à son égard des réflexions très dures, visant en particulier les dérives ou extravagances auxquelles elle peut donner lieu. Ce discours de condamnation est fort ancien. On peut aisément en remonter la trace jusqu'au traité d'architecture de Vitruve. Dans un passage célèbre du septième livre, l'auteur antique y condamne sans appel un certain type de peinture murale, couramment pratiquée à son époque, qui pêcherait contre la raison :

Nam pinguntur tectoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certae : pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis appagineculi striati cum crispis foliis et uolutis, item candelabra aedicularum sustinentia figuras, supra fastigia eorum surgentes ex radicibus cum uolutis teneri flores habentes in se sine ratione sedentia sigilla, non minus coliculi dimidiata habentes sigilla alia humanis, alia bestiarum capitibus. Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt¹⁶.

La décoration peut donc être la cause des pires maux. À défaut de suivre de bons principes, elle apporte, selon les défenseurs de la raison, de la confusion, une confusion qui doit être blâmée.

¹⁵ Paul Lafond, *L'art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire*, Paris 1900, p. 3.

¹⁶ Vitruve, *De l'architecture*, Livre VII, texte établi et traduit par Bernard Liou et Michel Zuinghedau, commenté par Marie-Thérèse Cam, Paris 1995, 23-24. Traduction en français courant : « On peint sur les enduits des monstruosité plutôt que les images précises de choses bien définies : à la place de colonnes, on met des roseaux ; en guise de frontons, des tiges cannelées disposées en accolades avec leurs feuilles enroulées et leurs volutes ; on fait aussi des candélabres qui soutiennent les images de petits temples, et, au-dessus de leurs frontons, surgissant de leurs racines au milieu des volutes, des fleurs délicates qui supportent, de façon tout à fait gratuite, des figurines assises ; sans compter les tiges qui portent des figurines tronquées, les unes à têtes humaine, les autres à tête d'animal. / Ces choses-là n'existent pas, ne peuvent exister, n'ont jamais existé. »

Il faut en conclure que la décoration, que ce soit au XIX^e siècle ou dans l'ancienne littérature artistique, est tout sauf une notion univoque. Le XIX^e siècle se montre souvent nostalgique du statut supérieur dont jouissait précédemment la décoration ; l'ancienne littérature artistique se méfie d'elle, en raison de ses dérives possibles. L'ambivalence est le dénominateur commun de ces deux positions. Celles-ci se distinguent toutefois l'une de l'autre par le statut qu'elles reconnaissent fondamentalement à la décoration. En effet, quelles que soient ses dérives possibles, il ne viendrait à l'esprit d'aucun auteur avant le XIX^e siècle de remettre en question sa primauté essentielle. Au XIX^e siècle, en revanche, un auteur comme Ruskin doit s'engager dans une action d'opinion pour la restaurer dans sa dignité. Cette différence, assez radicale, correspond selon moi à un changement paradigmatique d'envergure.

C'est au XVIII^e siècle que les éléments nécessaires à ce changement se mettent en place. La décoration, moins confinée au sein de la théorie architecturale qu'auparavant, devient à cette époque un objet de discussion débattu dans toutes sortes de forums : dans la presse, qui connaît de manière générale un essor fulgurant, au sein de la critique d'art naissante ou encore dans les récits littéraires. Les enjeux discutés sont très variés et témoignent de points de vue différents. La diversité des attitudes contribue à installer une certaine confusion au sein des discours sur la décoration. Les théories sur les arts décoratifs hériteront au XIX^e siècle de cet enchevêtrement discursif.

Fortune de la décoration au XVIII^e siècle

Globalement, les traités d'architecture continuent au XVIII^e siècle à accorder une place centrale à la décoration. Ils s'inscrivent par conséquent dans la tradition établie par l'ancienne littérature artistique. C'est le cas, entre autres, des écrits de Jacques-François Blondel (1708/9-1774). L'auteur considère la décoration comme la partie la plus essentielle de l'architecture, aux côtés de la distribution et de la construction. Le titre de son principal traité, par le choix des mots qui le composent, le démontre assez : *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution & construction des bâtiments*. Le texte sans doute le plus célèbre de Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), la « Supplication aux orfèvres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartemens & autres », publiée dans le *Mercure de France* de décembre 1754, appartient à un autre genre. Ce pamphlet, à l'ironie mordante, reprend la plupart des lieux communs développés par la tradition vitruvienne autour de la question des mauvaises pratiques dans le domaine de la décoration. Si l'on en croit l'adresse, l'auteur vise – à travers les orfèvres, les ciseleurs et les sculpteurs d'ornement – les hommes de métier et les maîtres ; autrement dit les représentants de ce que l'on appelle communément les arts mécaniques, donc des hommes dont l'activité serait davantage tributaire de la main que de l'esprit. Les formes que ces hommes de métier mettent en œuvre

paraissent peu vraisemblables à Cochin. Celui-ci oppose la raison, les règles simples, le bon sens et les bons principes au caprice et à l'extravagance. Il écrit par exemple :

Sont priés les Orfèvres, lorsque sur le couvercle d'un pot à ouille ou sur quelqu'autre pièce d'orfèvrerie, ils exécutent un artichaut ou un pied de céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté un lievre grand comme le doigt, une allouette grande comme le naturel, & un faisan du quart ou du cinquième de sa grandeur ; des enfans de la même grandeur qu'une feuille de vigne ; des figures supposées de grandeur naturelle, portées sur une feuille d'ornement, qui pourroit à peine soutenir sans plier un petit oiseau ; des arbres dont le tronc n'est pas si gros qu'une de leurs feuilles, & quantité d'autres choses également bien raisonnées¹⁷.

À la lecture de ces phrases, on entend résonner celle de Vitruve, déjà citée : « Haec autem nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt ». Ces choses-là n'existent pas, ne peuvent exister, n'ont jamais existé. Cochin condamne, à la manière de tant d'autres avant lui, les mauvaises pratiques des hommes de métier. Ces derniers sont jugés peu à même de concevoir des objets satisfaisants, c'est-à-dire, comme on ne cesse de le répéter au XVIII^e siècle, des objets de bon goût. À la fin de son pamphlet, l'auteur exécute une pirouette rhétorique. Ayant consacré plusieurs paragraphes à la critique du travail des sculpteurs d'ornement, c'est-à-dire d'hommes de métier, il confie au lecteur : « On sent bien qu'une bonne partie des plaintes que nous adressons aux Sculpteurs pourroient avec raison s'adresser aux Architectes »¹⁸. C'est là un autre lieu commun de l'ancienne théorie architecturale : la peur du mauvais ou du faux architecte ; la peur de celui qui, sous de fausses apparences, se fait passer pour un architecte de qualité ; la peur de celui qui ne domine pas assez les règles de son art ou néglige les lois de la raison¹⁹. En somme, la "Supplication" de Cochin et, avec elle, la pléthore de textes similaires rédigés et publiés à partir des années 1740 relèvent d'une tradition ancienne²⁰. Sur le fond, ces discours ne cherchent pas à redéfinir de manière fondamentale le statut de la décoration. À travers leurs propos s'exprime

17 Charles Nicolas Cochin, « Supplication aux Orfèvres, Ciseleurs, Sculpteurs en bois pour les appartemens & autres », dans *Mercure de France*, t. 2, Paris, décembre 1754, p. 178-187, ici 179.

18 Ibid., p. 184-185.

19 Voir entre autres Carl Magnusson « La décoration intérieure au XVIII^e siècle : l'architecte et le sculpteur », dans Dave Lüthi et Gaëtan Cassina (éd.), *La profession d'architecte en Suisse romande (XVI^e-XX^e siècle)*, Lausanne 2009, p. 57-78.

20 Pour quelques exemples de ces textes, voir Wolfgang Herrmann, *Laugier and Eighteenth-century French Architecture*, Londres 1962, p. 221-234.

simplement le désir de régénérer certaines pratiques contemporaines, jugées condamnables par un grand nombre de défenseurs du bon goût²¹.

La haine de la décoration

Parallèlement à ces textes, un discours différent, plus subversif, émerge. Contrairement à celui d'un Cochin, il ne s'inscrit pas dans une longue tradition, mais constitue un apport discursif nouveau au XVIII^e siècle. Il émane de peintres influents, d'amateurs de peinture et d'hommes de lettres. Ces gens se révoltent de façon inédite contre la place prétendument déshonorante que l'on accorde à la peinture au sein de la décoration intérieure. Ils reprennent la rhétorique bien rodée des textes critiques, ici illustrée par les propos de Vitruve et de Cochin, mais la détournent en fonction de leurs enjeux spécifiques. Ils l'instrumentalisent pour défendre la dignité de la peinture et promouvoir le statut du peintre.

Ce discours nouveau prend son essor dans le sillage du rétablissement des Salons de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1737, et gagne en importance dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. La tenue régulière de ces événements est une condition pour l'émergence d'un débat public sur l'art²². Les textes d'Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) occupent une place de choix dans ce corpus discursif. L'un des passages les plus souvent cités de ses *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747) concerne les miroirs. Selon l'auteur, ceux-ci envahissent les intérieurs au détriment de la peinture :

La science du Pinceau a [...] été forcée de céder à l'éclat du verre ; la facilité mécanique de sa perfection, & son abondance ont exilé des appartemens le plus beau des Arts, à qui l'on a laissé pour azile que quelques misérables places à remplir [...] ²³.

La même année, Charles Coypel (1694-1752) faisait paraître un dialogue dans lequel deux amateurs évoquent les contraintes auxquelles les peintres doivent se soumettre : en particulier la polychromie des intérieurs et les cadres chantournés

21 Au XVIII^e siècle, les critiques des défenseurs du bon goût se concentrent principalement sur l'usage excessif du motif des rocailles, mais visent également la lourdeur des formes et ornements « à la grecque » qui inondent le marché dans la seconde moitié du siècle. À ce sujet, voir entre autres Marie-Pauline Martin, « L'ornement rocaille vs l'imaginaire à l'antique », dans Michaël Decrossaz et Lucie Fléjou (éd.), *Ornements, XV^e-XIX^e siècle : chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, Paris 2014, p. 240-249.

22 Sur l'émergence de la critique d'art en France au XVIII^e siècle, voir principalement Richard Wrigley, *The Origin of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

23 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye 1747, p. 15.

des tableaux²⁴. L'un des protagonistes se réjouit de ce que le concours de peinture de 1747 organisé par Le Normant de Tournehem (1684–1751), directeur général des Bâtiments du roi, permette aux peintres de produire des tableaux régis par les seules règles internes de la peinture :

[...] pas un ne pourra s'excuser sur la nécessité, dans laquelle il s'est trouvé de travailler pour un lieu sombre, ou pour un appartement orné d'une menuiserie peinte de blanc, de vert, de jaune ou de bleu ; il est vrai que cette détestable mode ne tend pas à moins qu'à détruire en France le goût de la couleur. Vû cette bisarrerie, le Peintre ne sçait plus sur quel ton monter son Tableau, & malgré qu'il en ait, il se voit forcé d'immoler le vrai goût au caprice. Nos Académiciens n'auront point à se rejeter non plus sur la singularité des formes de leurs Tableaux. Car il faut en convenir encore, depuis un tems on les découpe de manière que le plus ingénieux compositeur se trouve au milieu de sa toile, environné d'obstacles presque insurmontables²⁵.

La Font de Saint-Yenne et Coypel feront de très nombreux émules. On ne compte plus les auteurs qui s'attaquent, après eux, à la décoration contemporaine, identifiant en elle un écueil pour la libre expression de la peinture. Bien des années plus tard, on peut lire dans le compte rendu du salon de 1775 du *Mercur de France* :

Un Artiste François, qui, par l'élévation de ses pensées, est entraîné vers l'histoire, se voit aujourd'hui réduit à quelques ouvrages pour les Églises, les Gobelins, ou à quelques tableaux de chevalet, que l'on a même encore de la peine d'admettre dans les ameublemens, de peur d'interrompre l'insipide uniformité d'une tapisserie de soie²⁶.

Selon une même logique, les bordures des tableaux, dont l'une des premières fonctions est d'inscrire la peinture dans la décoration des intérieurs, sont fréquemment l'objet de critiques appuyées, parfois même haineuses, alors qu'elles

24 Sur les cadres chantournés, voir entre autres David Pullins, « “Quelques misérables places à remplir” : Locating Shaped Painting in Eighteenth-Century France », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80, 2017, p. 544–571.

25 Charles Coypel, “Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi. Sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747”, dans *Mercur de France*, novembre 1751, p. 59–73, ici 60.

26 « Exposition au Salon du Louvre des Peintures, Sculptures & Gravures de MM. de l'Académie Royale », dans *Mercur de France*, t. 1, Paris, octobre 1775, p. 176–202, ici 177.

étaient anciennement souvent célébrées²⁷. Dans un texte comique consacré au Salon de 1787, un auteur anonyme – dans lequel il faut reconnaître Jean-Baptiste Pujoulx (1762–1821) – note sous la prétendue dictée de Nostradamus (1503–1566) :

Que de Portraits, que de Dorures !
Que de tableaux dont les bordures
Attirent les regards des sots²⁸ !

Claude-Henri Watelet (1718–1786) se désolé pour sa part de ce que certaines bordures concurrencent, voire prennent le pas sur les tableaux qu'elles encadrent :

Le mauvais goût [...] n'a pas été satisfait qu'il ne soit parvenu à surcharger les *bordures* d'ornemens empruntés de l'Architecture, de sculptures, de fleurs, de figures, d'allégories, d'or mat, brillant ou coloré, & le tableau est devenu, quant à la dépense & à l'étalage, l'accessoire de la *bordure* qui doit lui être subordonnée²⁹.

On assiste ainsi dès les années 1740 à l'émergence d'un discours militant. Celui-ci ambitionne d'émanciper la peinture. Les peintres doivent être soustraits aux contraintes imposées par la décoration. Leurs productions ne doivent pas cohabiter avec celles d'autres arts, jugés moins nobles, principalement les arts de la menuiserie, de l'ébénisterie, de la sculpture d'ornement, de la soierie, etc. Or, pour citer à nouveau Watelet, l'« art de la décoration est partagé en une infinité de branches libérales et mécaniques »³⁰. Extraire la peinture de son cadre traditionnel revient par conséquent à remettre en cause le fondement même de la décoration, du moins à amputer celle-ci de l'une de ses parties essentielles et la réduire à ses parties réputées mécaniques. Un tel programme équivaut en d'autres termes à la vider de sa substance et à abaisser son statut.

27 Pour des exemples de célébration des bordures des tableaux, voir, entre autres, le compte rendu de Florent Le Comte (1655–1712) de l'exposition de 1699, organisée dans la Grande Galerie du Louvre (Florent Le Comte, « Description des peintures, sculptures et estampes exposées dans la grande galerie du Louvre au mois de septembre 1699 », dans id., *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, t. 3, Paris 1700, p. 241–273, ici p. 245–246) ; ou l'introduction des *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos (1670–1742) (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, t. 1, Paris 1719, p. 2).

28 [Jean-Baptiste Pujoulx], *Les grandes prophéties du grand Nostradamus sur le grand salon de peinture de l'an de grâce 1787...*, Salon en Provence 1787, p. 35.

29 Claude-Henri Watelet, « Bordure », dans id. et Pierre-Charles Levesque, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts*, t. 1, Paris 1788–1791, p. 80.

30 Id., « Décoration », dans *ibid.*, p. 176.

La célébration des parties mécaniques de la décoration

Riche en débats, le XVIII^e siècle voit l'émergence d'un autre discours nouveau, véhiculé par un grand nombre de textes. Leur objectif consiste à mettre en valeur et célébrer les arts mécaniques, les hommes de métier, donc aussi les artefacts décoratifs réputés secondaires, ainsi que leurs producteurs³¹. L'importance de l'*Encyclopédie*, dans ce domaine, a été trop de fois mise en avant pour que l'on doive y revenir longuement³². Ce grand projet avait pour fin de rassembler en un même ouvrage l'ensemble des théories et pratiques relatives aux arts et métiers. Dans la foulée, il a permis de faire d'eux des objets discursifs à part entière et, par conséquent, de leur conférer une dignité nouvelle.

L'enthousiasme pour les arts mécaniques s'exprime aussi dans les nombreux traités techniques, comme on a pris l'habitude de les appeler, qui voient le jour au XVIII^e siècle. Dans *L'Art du peintre, doreur, vernisseur*, Jean-Félix Watin exalte par exemple le peintre d'impression et son œuvre :

Tout le bâtiment devient son atelier : d'abord ce n'est qu'un simple ouvrier dont le premier soin est de peindre au-dehors, les escaliers, les rampes, les grilles, les croisées, les portes, les treillages. Au-dedans, de blanchir les plafonds, & de mettre en couleurs les lambris, les parquets, &c. Il donne à tous les sujets, la teinte choisie, & il la donne uniforme ; mais il faut varier l'embellissement, flatter la vue : ici paroît l'Artiste, il remarque les expositions, mesure la hauteur & la chute des jours, devine les effets, combine avec eux les teintes, & répand par-tout les plus riches ornemens ; enfin se développe le Décorateur, il travaille souvent à la vérité, sur les desseins de l'Architecte ; mais c'est lui qui fait respirer le marbre, le stuc, l'or, qui dessine un lointain, ménage une perspective, fait imiter les plus grandes richesses de la nature & de l'industrie [...]³³.

Certains écrits littéraires du XVIII^e siècle louent également les hommes de métier actifs dans le domaine de la décoration. Le meilleur exemple, dans ce genre, est sans conteste *La Petite maison* de Jean-François de Bastide (1724-1798). Ce texte mentionne et nomme de nombreux maîtres parisiens, comme Dominique Pineau (1718-1786) pour la sculpture de boiseries ; Pierre Bertrand Dandrillon

31 Voir principalement : Christian Michel, « Le goût contre le caprice. Les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », dans Patrice Ceccarini, Jean-Loup Charvet et al. (éd.), *Histoires d'ornement*, Paris/Rome 2000, p. 203-214.

32 Voir entre autres Ferdinando Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design : Storia di una ideologia*, Pozzuoli 1972 ; Élisabeth Lavezzi, « The Encyclopédie and the Idea of the Decorative Arts », dans Katie Scott et Deborah Cherry (éd.), *Between Luxury and the Everyday : The Decorative Arts in Eighteenth-century France*, Oxford 2005, p. 37-62.

33 Jean-Félix Watin, *L'Art du peintre, doreur, vernisseur...*, 2^e édition, Paris, Grangé 1773, p. 9.

(1725–1784) pour la peinture d'impression et la dorure ; Philippe Caffiéri (1714–1769) pour les bronzes ; François Thomas Germain (1726–1791) pour l'orfèvrerie³⁴. Le père de ce dernier, Thomas Germain (1673–1748), est par ailleurs régulièrement mentionné dans la littérature artistique du XVIII^e siècle. Une nécrologie de la main de Saint-Yves, parue peu de temps après la mort du célèbre orfèvre, se montre laudative à son égard :

Regrettons [...] la perte irréparable d'un homme qui fait tant d'honneur à la France. Placé par un talent extraordinaire à côté des inventeurs des arts, il avoit créé le sien, & c'est lui qui a trouvé le véritable goût de dessein qui convient à l'orfèvrerie, & peut-être à elle seule. Toujours guidé par l'étude profonde qu'il avoit faite de l'antique, dans le tems même qu'il sembloit s'éloigner de son goût, tout en lui étoit neuf, sage, varié, & de la forme la plus élégante : il sera compté un jour au rang des grands Sculpteurs de son siècle ; & sa gloire qui portée par ses ouvrages, s'est répandue dans les climats les plus éloignés, ne finira jamais³⁵.

L'apparition de tels discours tend à sortir les maîtres de l'anonymat. Profitant de cette nouvelle publicité, des bronziers commencent à signer leur production, dans l'espoir que la postérité les jugera dignes de ses honneurs. Il en va ainsi de Jacques Caffiéri (1678–1755), père de Philippe, dont les œuvres portent souvent l'inscription « Caffieri fecit ». Certains exemplaires de son cartel à la Minerve témoignent de cette pratique (fig. 1-2)³⁶.

Centre ou périphérie : une question de point de vue

La décoration occupe une place importante au sein des textes sur les arts dans la France du XVIII^e siècle. Les auteurs sont mus par des enjeux fluctuants, voire discordants. En règle générale, le théoricien de l'architecture reste tributaire de la tradition des traités. Il continue par conséquent à considérer la décoration comme la partie la plus essentielle de son art. Les défenseurs du bon goût, parmi lesquels figurent de nombreux théoriciens de l'architecture, critiquent, comme Vitruve le faisait déjà au I^{er} siècle av. J.-C., ce qu'ils considèrent comme les excès de la décoration. D'autres encore s'offusquent de ce que la peinture soit, comme

34 Jean-François de Bastide, « La petite maison », dans *Le Nouveau Spectateur*, t. 2, Amsterdam/Paris 1758, p. 316–412.

35 Saint-Yves, *Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et sculpture exposés au Louvre, où il est parlé de l'utilité des embellissements dans les villes*, Leyde 1748, p. 141–142.

36 Sur ce modèle, voir Gillian Wilson, *European Clocks in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 1996, p. 86–91.

- 1 Jacques Cafféri (bronzier) et Julien Le Roy (horloger), cartel à la Minerve, c. 1747, bronze doré et ciselé, laiton, émail, verre, acier et airain, 77 × 43 × 13,5 cm, Genève, Fondation Gandur pour l'Art



- 2 Signature
« Cafferi fecit »
sur le cartouche à
la base du cadran
(détail de la fig. 1)

ils le perçoivent, avilie au sein d'une décoration largement dominée par les arts mécaniques. *L'Encyclopédie* et les écrits techniques, enfin, portent lesdits arts mécaniques et les hommes de métier aux nues.

Selon le point de vue adopté ou défendu, le statut de la décoration et de ses représentants diffère grandement. Au XIX^e siècle, les théories sur les arts décoratifs forment une synthèse de ces débats et se font l'écho des tiraillements qui les caractérisent. D'une part, les arts décoratifs célèbrent l'artisan et l'ouvrier d'art ; de l'autre, ces mêmes discours voient dans la décoration une expression artistique qualitativement inférieure à celle des beaux-arts. Les peintres, amateurs de peinture et hommes de lettres du siècle précédent ont donc eu un impact certain sur la formation des catégories instituées au XIX^e siècle. Cherchant à libérer la peinture de son cadre d'application conventionnel, ils ont, à bien des égards, renvoyé la décoration et nombre de ses acteurs à la périphérie du champ artistique. Mais les discours formulés par les promoteurs des arts mécaniques ont également eu leur impact. Cherchant à mettre en valeur ce domaine, ils ont fait des métiers et de leurs artéfacts des éléments centraux.

A Boucher Room

Medium, Time, and Authorship

David Pullins

In early 1916, the American industrialist and art collector Henry Clay Frick paid an extraordinary \$500 000 for eight paintings thought to have been executed around 1753 by François Boucher for Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de Pompadour, at her Château de Crécy.¹ Recently, however, scholars have sowed doubts about their attribution, date, and function. In the absence of new documentation, the ensemble could slip into an uncertain limbo. Within the theme of “sortir du rang”, however, we might take the opportunity to ask how these objects’ resistance to the most basic connoisseurial data highlights broader methodological and historiographic issues in the study of 18th-century visual culture. Is the problem simply archival, or is there something about particular objects that destabilises or even undermines elementary categories of art historical description?

The Frick panels, framed today by early-20th-century boiserie, comprise eight canvases representing the arts and sciences in the guise of *enfants de Boucher*, the genre the artist popularised in the early 1750s under Pompadour’s patronage (figs. 1 & 2).² Their 16 figural vignettes are linked vertically by blue camaïeu landscapes and are further framed by floral garlands, which weave through a light, arabesque architecture, helping to unify the whole and establish a relationship between the vignettes and their monochrome grounds. The panels epitomise many features of decorative painting: symmetrical armatures offer structure (which can easily be expanded or contracted) while the discrete images of single or paired figures representing Alchemy, Architecture, Painting, and

My thanks go to Thomas Kirchner, Sophie Raux, and the fellows of the 2018-2019 “L’art de l’Ancien Régime : sortir du rang” for the invitation to participate.

- 1 Duveen Brothers invoice, 21 June 1916. Henry Clay Frick and Duveen Brothers correspondence, July-August 1916 (Henry Clay Frick Art Collection Files, The Frick Collection/Frick Art Reference Library Archives, New York, NY); Duveen Brothers to Henry Clay Frick, 18 March 1918 (Duveen Archives, Getty Research Institute, Los Angeles, CA).
- 2 *Paintings in The Frick Collection: French, Italian and Spanish*, coll. cat., New York, The Frick Collection, New York, 1968, 2 vol., pp. 8-23. On the *enfants de Boucher*, see particularly Edith Standen, “Country Children: Some *Enfants de Boucher* in Gobelins Tapestry”, in *Metropolitan Museum Journal* 29, 1994, pp. 111-133; Alastair Laing, “Madame de Pompadour et les ‘Enfants de Boucher’”, in *Madame de Pompadour et les arts*, Xavier Salmon (ed.), exh. cat., Paris, 2002, pp. 41-49.



1 Circle of François Boucher, *The Arts and Sciences: Painting and Sculpture*, c. 1760, oil on canvas, 217,5 × 77,5 cm, New York, The Frick Collection

Sculpture have a serial rather than narrative relationship to each other. Like the arabesque architectural details, they can also be increased or reduced in number depending on the amount of space to be filled. Moreover, their staccato rhythm acts singularly in visual terms and is perfectly suited to the decorative demands to which they respond. In this case, the loosely thematic *Arts and Sciences* mirror the publishing endeavour with which Pompadour was eager to associate herself: the *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751–1772). In this work, readers can flip from one entry to another (for example, from “Architecture” to “Tragedy”), and even between volumes, without expecting any causal link but deriving knowledge or pleasure from individual entries. This formal structure also worked effectively in the print market, where a given motif could be extracted and freely circulated, unencumbered by compositional or narrative demands. Claude Duflos’s prints advertised in the *Mercur de France* in 1753, for example, extracted two of the vignettes that appear in the Frick’s Boucher Room in precisely this way and included them in an arbitrarily grouped series of four prints modelled after *enfants de Boucher*, each of which was given a moralising verse.³ Likewise, it is

possible for just one or two motifs—rather than all four—to turn up in wildly different spatial and material contexts, including Gobelín tapestries, Sèvres

3 Pierrette Jean-Richard, *L’Œuvre gravé de François Boucher dans la Collection Edmond de Rothschild*, Paris, 1978, nos. 933–937.

- 2 Circle of François Boucher, *The Arts and Sciences: Architecture and Alchemy*, c. 1760, oil on canvas, 217,5 × 77,5 cm, New York, The Frick Collection

porcelain, and japanned or vernis Martin woodwork.⁴ The peculiar formal features of these paintings alert us to the myriad ways they foil conventional art historical description.

In his contribution to *Madame de Pompadour et les arts* (2002), Alastair Laing was the first resolutely to question the Boucher Room's attribution (based on qualitative judgments vis-à-vis more firmly documented works) and date (and, thereby, provenance).⁵ Laing's evidence that the group could not date from circa 1753 (and therefore could not have been created for Pompadour's Château de Crécy, which was sold to the duc de Penthièvre in 1757) is difficult to refute: he notes that the Frick's *Tragedy* humorously played off the success of Carle Vanloo's *Mademoiselle Clairon as Medea* (1759; Neues Palais, Potsdam), shown at the Salon of 1759.⁶ Furthermore, Boucher's firmly attributed *Architecture* (Musées d'art et d'histoire, Geneva) is clearly dated 1761.⁷ As with several of the Frick group's vignettes, an independent work—consistent in composition and colours, indicating that one was copied directly from the other—muddies the panels' autonomy; in effect, their seriality resulted in a compendium of other, more firmly attributed canvases.



- 4 These are all threads of what I call “the mobile image”—the result of both formal and representational engineering that breaks down divisions between fine and decorative art and tends to destabilize categories of medium and authorship. David Pullins, “Images as objects: the problem of figural ornament in eighteenth-century France” in *Histories of Ornament: From Global to Local*, Gülrü Necipoğlu and Alina Payne (eds.), Princeton/Oxford, 2016, pp. 216–227; David Pullins, *Cut and Paste: the Mobile Image from Watteau to Boucher* (Getty Research Institute: forthcoming).
- 5 Laing, “Madame de Pompadour et les ‘Enfants de Boucher,’” 45–48.
- 6 Or its alternate, vertical format of the same title (c.1760; Neues Palais, Potsdam), engraved by Laurent Cars and Jacques-Firmin Beauvarlet. Marie-Catherine Sahut, *Carle Vanloo. Premier peintre du roi (Nice, 1705 – Paris, 1765)*, exh. cat. (Nice: musée des Beaux-Arts), 81–82 (nos. 166 and 169).
- 7 Renée Loche, *Musée d'art et d'histoire, Genève. Catalogue Raisonné des Peintures et Pastels de l'École Française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles* (Geneva: Éditions Slatkine, 1996), 54–57 (no. 8).

Renaud Serrette has proposed that a series of recently discovered paintings are, in fact, those listed in early Crécy inventories.⁸ However, these works have suffered damage and are not entirely autograph: the vignettes *La petite beurrière* and *Le bol de bouillie*, for example, are wonderfully lively and seem to be Boucher's own, while *Le petit joueur de cornemuse* seems to be a copy of a well-known model, and *La fileuse* is a 19th-century replacement or perhaps extension of the panel. While the surrounding frame is an engaging example of rocaille ornament, it does not approach the refined, complex decorative surrounds Boucher is known to have authored himself.⁹ Based on new archival documentation, Serrette proposes that when Boucher's initial group, consisting of these recently discovered paintings, passed to the ducs de Penthièvre, the family commissioned the decorative painter Alexis Peyrotte to continue the series at Sceaux. According to Serrette, the Frick paintings are thus Peyrotte's expansion. Today, Peyrotte is probably best known for his ornament prints circulated by Gabriel Huquier, but in his day, he was equally known for his royal commissions for painting, most notably his contribution to the Château de Fontainebleau's Salle du conseil.¹⁰ There, he provided a connective floral tissue between Carle Vanloo's and Jean-Baptiste Marie Pierre's figures, the architectural surrounds, and ceiling paintings by Boucher.¹¹ Unlike his contemporaries who enjoyed an elevated status because of their work in higher-ranking genres, Peyrotte was the only painter known to have worked on-site—the others had their panels delivered. It was left to Peyrotte to unify them through ornament. The mishaps involved in such procedures are amply documented.¹² Thus,

8 These works were previously known only from a photograph in the Maciet albums, Musée des arts décoratifs, Paris (229/1). Renaud Serrette, "Les enfants de Boucher, du château de Crécy au château de Sceaux", in *l'Objet d'Art*, July–August 2010, pp. 30–37. Preempted by the château de Sceaux from Rouillac/Artigny, *XXX^e vente*, Montbazou, 10–11 June 2018, lot 64.

9 For example, *Pastoral Landscape with Cupid's in Tribute to M^{me} de Tecin* (c.1740; Stair Sainty, London); pendants *La Marchande d'Oiseaux* (c.1742; unknown location) and *La Marchande de Fleurs* (c.1742; private collection); pendant, chinoiserie, *camieau* overdoors (c.1742; Davids Collection, Copenhagen and Earl of Chichester, Little Durnford Manor). See Alexandre Ananoff, *François Boucher*, 2 vol., vol. 1, New York, 1976, p. 381 (no. 266) and *François Boucher*, Alastair Laing (ed.), exh. cat., New York, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1986, p. 205.

10 My thanks go to Yoann Gros Lambert for sharing his opinions on the Peyrottes in relation to the Frick paintings, partially documented in Yoann Gros Lambert, *Recherches sur la vie et l'œuvre d'Alexis Peyrotte (1699–1769) et son fils Augustin-Laurent (1729–?)*, *peintres, décorateurs, et ornemenistes sous le règne de Louis XV*, PhD dissertation in-progress, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand. Recently published work on Peyrotte appears in Yoann Gros Lambert, "Alexis Peyrotte (1699–1769), un peintre décorateur sous Louis XV", in *Décors de peintres: Invention et savoir-faire, XVI^e–XXI^e siècles*, Catherine Cardinal and Laurence Riviale (eds.), Clermont-Ferrand, 2016, pp. 277–93; Xavier Salmon, "Alexis Peyrotte (1699–1769) ou les grâces du rocaille à Fontainebleau", in *Les Dossiers de la Société des Amies et Mécènes du Château de Fontainebleau* 7, 2012, pp. 1–32.

11 For divisions of labour in the space and its textual equivalent in the commission, see David Pullins, "Stubbs, Vernet and Boucher share a canvas: multiple hands, workshop practice and authorship in eighteenth-century Europe", *Journal18* 1, spring 2016, URL: www.journal18.org [accessed: 05.10.2021].

12 Salmon, 2012 (note 10), p. 21.

Peyrotte clearly worked with Boucher and was very adept at the practice of adding to and connecting composite parts to fit out a room. Newly emerging documentation found by Yoann Gros Lambert indicates that as much as Peyrotte and his son, Augustin-Laurent, were accomplished painters, they were equally important as artistic coordinators, who regularly delegated tasks to others.¹³

Serrette's archival documentation of Peyrotte's involvement in the Frick paintings is compelling and has been widely accepted. In visual terms, however, there is little to support the idea that the Frick canvases are wholly by Peyrotte: as per the genre specialisations so typical of Peyrotte's world, he was a skilled flower and ornament painter (and may have been responsible for the surrounds in the Frick decoration); however, it would be a leap to attribute the Frick figures to him.¹⁴ They highlight the importance of taking visual evidence as seriously as archival evidence—the latter being a fascinating piece in the puzzle that does not altogether solve the problems of attribution and chronology. Gros Lambert's emphasis on the role of the Peyrottes as coordinators of works, however, might offer a solution: father and son executed the floral and ornamental components and connected the various elements but found someone else—presumably with access to prime versions of Boucher's motifs—to execute the figures. Given their proximity to Boucher, the Peyrottes may very well have been able to arrange for one of the master's students amply proficient in Boucher's style to make contributions on his behalf.

When the art dealer Joseph Duveen sold the eight canvases to Frick in 1916, he withheld any ambiguities about their status as works of art. It was clearly in Duveen's interest to apply standard art historical criteria to these slippery objects regarding medium, date, and authorship, no matter how awkward the fit. Frick's collection was driven by the pursuit of proper names, even brand names or blue-chip old masters of the most solidly documentable variety. *The Progress of Love* (1771–1772; 1790–1791), purchased by Frick one year before, would have been the most directly relevant to Duveen. Its constellation of proper names connecting artist, *maitresse-en-titre*, king, and property—Fragonard, Madame du Barry, Louis XV, and the Pavillon de Louveciennes—had effectively provided a rehearsal for Frick's purchase of the Boucher Room.

If, however, we accept rather than shirk from the difficult questions surrounding these paintings' medium, date, and authorship, they reveal some of the ways in which fine art can, in effect, be produced by rhetoric and criteria external to the objects under examination.

¹³ E-mail conversation with Gros Lambert, 19 June 2018.

¹⁴ See, for example, the gouaches illustrated in Salmon, 2012 (note 10).

Medium

Though the Frick paintings are obviously executed in oil on canvas, the nature of their medium is deceptive: despite any notion of the works' original function or even the clearly decorative formal qualities I have described, the privileged status of their medium asks us to treat them in a particular way—as art with a capital A. We thus immediately extract them from a broader fabric of visual culture, and our line of questioning is already determined.

In questioning the 'medium', I am thus suggesting we re-examine the relationship between this group of objects and other media: were these panels in oil on canvas intended to be inserted into boiserie (as they are presented today) or were they initially designed for something else?

As it happens, the Frick paintings engage other media with wild abandon. First, there is a large group of works of individual figural vignettes in oil on canvas, which includes confidently signed and dated paintings by Boucher as well as distant replicas. The operating assumption is that these are the prime versions of those compiled in the Frick canvases. Some have horizontal formats, such as *Sculpture*, a work for which the Frick owns a highly finished but seemingly preparatory drawing.¹⁵ Flexibility regarding framing—crucial to the mobility of motifs in the decorative arts—is key to such translation. These three works posit a chronology of drawing, to easel painting, to decorative panel; however, Boucher's equally frequent practice of drawing figures based on his paintings rather than the other way around upsets this chronology or at least its implied teleology.¹⁶ Drawings based on paintings could, of course, also be preparatory for prints, as in the case of the Frick's drawing depicting Poetry, which was probably not preparatory for a painting but made expressly for Claude Dufflos.¹⁷ Individuated figures—highly functional, staccato elements awaiting application, not unlike prints—relate to cartoons created by Boucher's studio for the Gobelins.¹⁸ From a series dated circa 1751, we find Dance, also included in the Frick paintings. Originally, these paintings were shaped (or *chantourné*) and

15 Sale catalogue, *The Arts of France*, Christie's, 21 October 1997, lot 127. On the Frick drawing, see *The Frick Collection: Drawings, Prints & Later Acquisitions*, coll. cat., New York, The Frick Collection, New York, 2003, IX, pp. 55–64; *The Drawings of François Boucher*, Alastair Laing (ed.), exh. cat., New York, The Frick Collection/Fort Worth, Kimbell Art Museum, New York, 2003, pp. 142–43 (no. 50). In addition to *Architecture*, discussed above, the other key example is *Song*, of which a vertical version was sold by Sotheby's on 6 July 2017, lot 182, and of which a horizontal, monochrome, possibly studio version is known, sold by Christie's on 4 February 1977, lot 54. A related group tends to caricature the faces, as in *Alchemy*, sold by Christie's on 19 April 2018, lot 179.

16 Beverly Schreiber Jacoby, *François Boucher's Early Development as a Draughtsman*, New York, 1986; Alastair Laing, *Boucher's Drawings: Who and What Were They For?*, New York, 2016.

17 *The Frick Collection: Drawings, Prints & Later Acquisitions*, Joseph Focarino (ed.), vol. 9, New York, 2003, pp. 55–64. Laing, 2003 (note 17), p. 143.

18 Jean Vittet, *Les Gobelins au siècle des Lumières. Un âge d'or de la manufacture royale*, exh. cat., Paris, Galerie des Gobelins, Paris, 2014, p. 332.

later filled out to fit the norms of rectangular easel paintings. Comparisons with seatbacks by the flower painters Peyrotte and Maurice Jacques are helpful in understanding how format and its relationship to both motif and application are related.¹⁹ This example is part of a larger story of transforming decorative painting—for boiserie, cartoons, or other media altogether—into autonomous works of art by giving them rectilinear formats suitable for the art market.²⁰

Apart from *Dance*, the Gobelins did not retain cartoons of the Frick motifs, which is striking given that these figures frequently appeared woven on seatbacks beginning in the early 1750s. The earliest example is probably a group of furniture now held in San Francisco dated circa 1751. Other groups are held in the Philadelphia Museum of Art, the Rijksmuseum, and the Huntington Library Art Collection and Botanical Gardens (fig. 3), which holds an extensive suite of 12 pieces, including a sofa back into which the Frick's *Hydraulics* has been integrated along with other figures.²¹

Could the Frick paintings be by-products of Boucher's designs for the Gobelins? The figural vignettes and surrounds are all on the same canvas and—as far as technical analysis has revealed thus far—do not seem to be the result of relining. However, their link to seat covers seems reasonable, and the measurements for the Frick paintings are very similar to those of both the Gobelin weavings and Gobelin cartoons.

In this context, we might also understand the format and formal distribution of the full panels as folding screens or cartoons for folding screens;²² cartoons by Jacques, for example, are comparable in format and handling.²³ In the most famous example, Jacques de Lajoüe's six-panel folding screen (circa 1735; Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais), commissioned by Huquier, rocaïlle ornaments were used to ease transitions between illusionistic space and flat, monochromatic surfaces. The typical division of such screens into two or three planes was closely related to boiserie (screens being, in effect, temporary, mobile walls) and readied panels like the Frick's for use on walls.²⁴ Moreover,

¹⁹ Ibid., pp. 332, 340.

²⁰ David Pullins, "Quelques misérables places à remplir": Locating Shaped Paintings in Eighteenth-Century France", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 80/4, 2017, pp. 544–571.

²¹ Edith A. Standen, "Madme de Pompadour's Gobelins Tapestries", *Studies in the History of Art, The National Gallery of Art, Washington, D.C.*, vol. 42, 1993, pp. 24–30; Vittet, 2014 (note 18), pp. 329–335; *Five Centuries of Tapestry from The Fine Arts Museums of San Francisco*, Anna Gray Bennett (ed.), San Francisco, 1992, pp. 286–89 (no. 90); *European Tapestries in the Rijksmuseum*, Ebelte Hartkamp-Jonxis and Hillie Smite (eds.), exh. cat., Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle, 2004, pp. 399–405 (no. 121); *French Art of the Eighteenth Century at The Huntington*, Shelley M. Bennett and Carolyn Sargentson (eds.), exh. cat., San Marino, The Huntington Library, Art Collection, and Botanical Gardens, Pasadena, 2008, pp: 323–330 (no. 123).

²² Jean Vittet has noted that they are not, themselves, likely to have been cartoons. E-mail conversation with Jean Vittet, 5 June 2018.

²³ Vittet, 2014 (note 18), pp. 340–45.

²⁴ Katie Scott, "Screen Wise, Screen Play: Jacques de Lajoüe and the Ruses of the Rococo", in *Art History* 367/3, June 2013, p. 586.



- 3 Gobelins Manufactory, after François Boucher (back) and Jean-Baptiste Oudry (seat), under the direction of Jacques Neilson, wool and silk, c. 1779, mounted on twentieth-century frames, The Huntington Library, Art Collection and Botanical Gardens, San Marino, California

according to this visual logic, individual motifs held at the Gobelins were employed as vignettes in the more multi-media examples of folding screens built out from small Gobelin weavings. One example of this practice is a four-panel screen held at the Detroit Institute of Arts—the textile portions of which are dated around 1760—in which the Frick’s *Song* appears at the far left.²⁵

The Frick paintings’ relationship to the Gobelins puts them in far closer proximity to tapestry than any other medium—arguably even closer than to their compatriots in oil on canvas. Two other media, however, round out the diversity of translation Boucher’s figural motifs prompted.

Fishing enjoyed popularity at Sèvres in the early 1760s, though enamellers there copied a significantly modified, intermediary print, probably pirating Boucher’s

²⁵ *Woven Splendor: Five Centuries of European Tapestry in the Detroit Institute of Arts*, Alan Phipps Darr and Tracey Albainy (eds.), exh. cat., Detroit, Detroit Institut of Arts, Detroit, 1996, pp. 64–65 (no. 17).

motif.²⁶ However, as Susan Wager has recently argued very compellingly, in 18th-century France, this relay through media itself generated value (especially economic value), even if today there is a tendency to consider such practices ‘derivative’.²⁷

Finally, *Fishing* was enamelled onto a gold snuffbox using the most luxurious materials. Judging by its orientation and colours, it was not copied from the pirated print, as in Sèvres, but from the Frick painting or one closely related to it.²⁸ Metalworkers’ marks allow for remarkable precision in the dating of this object: between 1753 and 1754, when Boucher was allegedly painting the Frick panels for Pompadour at Crécy (that is if they were indeed by him and are the panels described in the château’s early inventories and not a series yet to be identified).

This breadth of medial relations has already brought us into the realms of date and author—though, as I want to suggest in the remainder of this contribution, stepping outside the ‘fine arts’ has the effect of undercutting these categories that are so associated with paintings connoisseurship.

Time

While we have no firm date for the Frick paintings, related media date from as early as 1753 to as late as 1779. This stylistic range is wonderfully compressed in Gobelin seat furniture that incorporates motifs from the series: over time, the framing devices, both woven and carved, abandoned the rocaille in favour of increasingly symmetrical, ultimately oval backs.

In the decorative arts, motifs were used and reused well beyond what we would assume to be their expiration date. The longevity of Boucher’s prints is summarised by a secrétaire made by René Dubois in the early 1770s decorated with Boucher’s chinoiserie allegory *Touch* and three images from his *Four Elements*—all prints from the 1740s. They are combined here with prints representing the months by Jean-Baptiste Pillement dated 1759 (fig. 4).²⁹ The inconsistent combination of artists, dates, and subjects suggests that Dubois chose these

26 *French Art of the Eighteenth Century at The Huntington*, Shelley M. Bennet and Carolyn Sargents (eds.), exh. cat., The Huntington Library, Art Collection, and Botanical Gardens, New Haven, 2008, pp. 212–14 (no. 84). The prints are Jean-Richard, 1978 (note 3), pp. 332–33 (nos. 1384–1385).

27 Susan Wager, *Boucher’s Bijoux: Luxury Reproduction in the Age of Enlightenment*, PhD dissertation, Columbia University, 2015.

28 My thanks to Catherine Gougeon for her help in accessing documentation. Henry Nocq and Carle Dreyfus, *Tabatières boîtes et étuis: Orfèvreries de Paris XVIII^e siècle et début du XIX^e des Collections du musée du Louvre*, Paris, 1930; *Catalogue des tabatières boîtes et étuis des XVIII^e et XIX^e siècles du musée du Louvre*, Serge Grandjean (ed.), exh. cat., Paris, musée du Louvre, Paris, 1981, pp. 92–93 (no. 98).

29 Daniëlle O. Kisluk-Grosheide, “A Japanned Secrétaire in the Linksy Collection with Decorations after Bouhcer and Pillement”, in *Metropolitan Museum Journal* 21, 1986, pp. 139–47.

images because they offered ready-made motifs, not because they were by a specific artist or fit within a thematic programme. In terms of chronology, this object affects a temporal collapse between the 1740s and 1770s that complicates a more familiar story of 18th-century urban life: the quick pace of fashion, perceived and criticised for increasingly minute temporal divisions, rooted in consumer culture.

The expansion or contraction of a range of dates—rather than pinpointing a singular moment of artistic inspiration—can also be found in the fine arts. Antoine Watteau is the poster child of a practice I refer to as ‘cutting and pasting’: motifs are collected as drawings in an album, like a pattern book, and then deployed in widely varying contexts and compositions, sometimes years apart—a system devised not with citation in mind but the practicality of furniture makers such as Dubois. The figure in Antoine Watteau’s drawing *Seated Guitarist* (circa 1716; Musée du Louvre), for example, goes from appearing alone in *Le donneur de serenades* (circa 1716; Musée Condé, Château de Chantilly) to being incorporated in increasingly populated compositions, such as Watteau’s *Fête galante dans un parc* (circa 1717; Gemäldegalerie, Dresden). In another repetition of this figure, *La surprise* (1718–1719; J. Paul Getty Museum, Los Angeles), Watteau included a couple plucked from Peter Paul Rubens’s *La kermesse* (1635–1638; Musée du Louvre) and a dog from his *The Marriage by Proxy* (1622–1625; Musée du Louvre), thereby involving the timeframe of another artist’s work.³⁰ This process of repeatedly drawing from source images over a prolonged period unmask the false—albeit reassuring—precision of a singular ‘date’. Boucher was also comfortable with employing this mode of production and often pulled from several artist simultaneously, particularly in the context of royal manufactories and according to other artists’ genre specialisation. In 1734, after being hired by the head of the Gobelins, Jean-Baptiste Oudry, Boucher promptly began recycling Oudry’s animals in his compositions for new tapestry designs. These included works presumably intended as paintings, such as *The Leopard Hunt* (1736; Musée de Picardie, Amiens) for Louis XV’s *Chasses exotiques*, and paintings that were to be woven, as in cartoons for Boucher’s *Fêtes italiennes*.³¹ For the latter, Oudry’s *Deux chiens se disputant du gibier mort* (1726; Statens Kunstmuseum, Copenhagen) and a related drawing by Oudry helped Boucher

30 Pierre Rosenberg and Antoine Prat, *Antoine Watteau, 1684–1721: Catalogue raisonné des dessins*, 3 vol., vol. 2, Milan, 1996, pp. 762–63 (no. 459). Alan Wintermute, “Le Pèlerinage à Watteau: An Introduction to the Drawings of Watteau and his Circle”, in *Watteau and his World: French Drawings from 1700 to 1750*, id. (ed.), exh. cat., New York, The Frick Collection, London/New York, 1999, pp. 29, 54. For the impact of these relays and, in particular, working procedures on Watteau’s military subjects, see *Watteau’s Soldiers. Scenes of Military Life in Eighteenth-Century France*, Aaron Wile (ed.), exh. cat., New York, The Frick Collection, New York, 2016, 11–74. *Watteau at Work: La Surprise*, Emily A. Beeny, Davide Gasparatto and Richard Rand (ed.), exh. cat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2021.

31 Versailles: *les chasses exotiques de Louis XV*, exh. cat., Xavier Salmon (ed.), Amiens, Musée de Picardie/Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, exh. cat., Paris, 1995, pp. 68–71 (no. 18).



- 4 René Dubois, Japanned secretaire, c. 1770–1775, painted and varnished oak, veneered with European lacquer, mahogany, purplewood, gilt-bronze mounts, 152,4 × 67,9 × 34 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Jack and Belle Linsky Collection

fill out his more complicated, large-scale tapestry cartoons.³² This kind of recycling might seem odd given the patron's status, but enamellers at Sèvres regularly used easily procured prints even on objects destined for royal residences.³³ These examples productively foil our notion of originality as it relates to use and reuse, and the decorative arts offer byways for rethinking painting.

Though the Frick paintings were probably executed within a relatively brief period, they capture a series of motifs not unlike the image storehouses of Watteau's drawing books or manufactory collections at Sèvres or the Gobelins. As we have seen, they have a more than tangential relationship with the Gobelins that spans 20 years. Of course, this is not unique: *tentures* were not only re-woven but even featured in seemingly up-to-date, fashionable rooms. Peppered throughout the woven works created as a complete décor for Croome Court in Worchester (1763–1771; The Metropolitan Museum of Art), for example, we find 17th-century animals first produced by Pieter Boel in the 1660s for Louis XIV, which could still be found in the Gobelins collections a century later.³⁴ This example attests to the Frick vignettes' generative potential. Whether their originators could anticipate this kind of longevity is difficult to say, but repetition was crucial to the Gobelins considering its precarious financial situation. Following the same logic as laboriously engraved printers' plates, substantial investments were made in first weavings partly because they could be reused. Pompadour, however, is known to have explicitly removed Boucher's cartoons from the Gobelins' collection, safeguarding her commissions from replication:

Aussitost que vous aurés receu ma lettre, Monsieur, vous aurés agréable de dire à M. Neilson qu'il remette à M. Boucher les tableaux qu'il a fait et d'après lesquels le Sr Neilson a fait les fauteuils de Made la Marquise de Pompadour, et qu'à lavenir, il les luy remette tout de suite et immédiatement après que les fonds ou le dossier du fauteuil sera achevé et oté du dessus le métier.³⁵

Notably, seat covers were often specifically understood as lucrative products for tapestry manufactories.

Painters were also conscious of the question of a motif's longevity; this is apparent in Watteau's case but not unique to him. In one example from 1735,

32 Hal Opperman, *Jean-Baptiste Oudry*, 2 vol., vol. 1, New York, 1977, p. 506 (P 395); vol. 2, p. 833 (D 987); p. 836 (D 995).

33 Tamara Préaud, "Recherches sur les sources iconographique utilisées par les décorateurs de porcelaine de Vincennes (1740–1756)", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1989, pp. 106, 108; Maureen Cassidy-Geiger, "Engravings and etchings in the manufacture Nationale de Sèvres: An Introduction to the Collection formed in the eighteenth century" in *The French Porcelain Society Journal* XIV, 1999, pp. 14–32.

34 Edith Standen, "Croome Court: The Tapestries", in *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 19, November 1959, pp. 96–112.

35 Standen, 1993 (note 21), pp. 25–27.

while trying to sell his *Four Elements*, Oudry noted that “cet ouvrage m’a coûté presqu’une année”.³⁶ In terms of replicas and, more interestingly, variations of individual motifs, however, the series proved fruitful for Oudry and his studio well beyond what his initial time and labour suggested: motifs from Oudry’s first version of *Air* (1719; Nationalmuseum, Stockholm; fig. 5) appear to have been used in at least 10 canvases painted or retouched by the artist until at least 1730.³⁷

Authorship

The third category is authorship, the stability of which has already been questioned in the preceding discussion of dating. First, there is the issue of singular authorship, which, while a fundamental art historical concept today, was not at the turn of the 18th century. Even in the realm of ‘fine art’, the question of authorship was being shaped through a host of debates that would form the foundation of modern art connoisseurship.³⁸ This includes Salon exhibition culture, the language of sales catalogues, and collecting culture (terrain well explored by scholars such as Kristel Smentek, in her research on Pierre-Jean Mariette, and Charlotte Guichard, who has examined artists’ signing practices).³⁹ Comparable to their compositional logic—split into units sutured by garlands—in the Frick panels, distinct hands may be recognised. It seems unlikely that the same hand executed both the figural vignettes and the floral garlands; perhaps even a third hand executed the landscapes. In any case, close examination reveals that the vignettes and landscapes were completed before the addition of the floral frames that unify them. We should recall, of course, the various, far better documented hands that Peyrotte unified at Fontainebleau or that were involved in the paintings for Crécy. This division of labour is entirely familiar in the world of manufactories, be it at Sèvres, where different marks identified the different makers involved in the creation of a given object, or tapestry manufactories, where accounts of payments are clearly divided among individuals based on speciality: flower, animal, figure, or ornament painting. Even in oil sketches for the Gobelins, distinct hands can be made out, including an

36 Paul Seidel, “Beiträge zur Lebensgeschichte Jean Baptiste Oudry’s”, *Repertorium für Kunstwissenschaft* XII, 1890, pp. 80–100; Opperman, 1977 (note 36), pp. 79–80, 502 (P385), 525 (P439), 542 (P481 & P482). Hal Opperman in *J.-B. Oudry, 1686–1755*, id. and Pierre Rosenberg (ed.), exh. cat., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1982, pp. 79–80.

37 *Ibid.*, pp. 79–80, 502 (P385), 504 (P390), 525–527 (P439, P442, P443), 542 (P481, P482), 544 (P487).

38 Pullins, “The individual’s triumph.”

39 Kristel Smentek, *Mariette and the Science of the Connoisseur in Eighteenth-Century Europe*, Farnham, 2014 (*Studies in art historiography* 6); Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l’art (1730–1820)*, Paris, 2018.



5 Jean-Baptiste Oudry, *Air*, 1719, oil on canvas, 144 × 118 cm, Stockholm Nationalmuseum

example in which the reserves are attributed to Boucher and the remainder to Jacques.⁴⁰

The participation of multiple hands in works of ‘fine art’ went from a relatively common, openly acknowledged practice to one that lost acceptance—particularly in academic circles. However, abandoning the multiple for the singular was a process rather than an instantaneous event, and key 18th-century painters—among them, Watteau, Oudry, Boucher, and Hubert Robert—were entirely adept at supplying elements in their genre of specialisation (figure, landscape, animal) or actively collaborating on compositions with other artists.⁴¹

Open acknowledgement of this division of labour according to genre persisted longest in portrait painting—perhaps because, like decoration, it was less ideologically elevated than historical or other subjects that appealed to liberal education. Portraitists’ account books (notably those of Hyacinthe Rigaud) are replete with references to multi-authored canvases incorporating recycled limbs and other props.⁴² Allegedly, it was in Nicolas de Largillière’s workshop that Oudry, while painting a dog, received a backhanded compliment on his skill in rendering animals—his future genre specialisation was thus identified.⁴³

In terms of what ‘attribution’ means for such paintings, our knowledge of 18th-century workshop production remains shockingly limited—in some cases, I would even say we are in denial. Our ideas of singular authorship—inherited from what, in the 18th century, were still nascent concepts emerging in exhibition culture, the art market, and connoisseurship—misleadingly ties oeuvres created by several hands to the ‘brand name’ with which they are most associated. Boucher was celebrated—and at times decried—for the enormous cohort of students in his keep, at least 22 of whom can be identified by name.⁴⁴ Their work was compared to the master’s, provoking either disbelief or despair at a potentially corruptive proximity. Instilling this kind of ‘house style’ was precisely the job of a master painter. In the 18th century, commentary on a major painter retouching studio work (unlike Rubens or Largillière) was a rarity. However, several instances involving Boucher are known, the most famous of which is a commentary by his German student Johann Christian von Mannlich, who recalled, “Le matin en prenant son chocolat dans son cabinet, il [Boucher] s’amusoit à fair ou à rétoucher un dessein. Il n’en pouvoit faire assez tant pour

40 Vittet, 2014 (note 18).

41 Pullins, 2016 (note 11).

42 Joseph Roman, *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, Paris, 1919.

43 “Mémoire pour Servir à l’Eloge de Mr. Oudry” transcribed in Opperman, 1977 (note 36), p. 169. The discovery of an artist’s genre through backhanded compliments is a trope in artists’ biographies, including Chardin’s. See Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter’s Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton, NJ, 2018, p. 123.

44 This number combines those found in period art criticism, “vies”, and obituaries in Laing, *François Boucher*, p. 4 and Patrice Marandel, “Boucher et l’Europe” in *ibid.*, pp. 78–92.

les amateurs que pour les Brocanteurs, qui les lui payoient deux louis piece”.⁴⁵ There is documentation of the same division of labour in painting as well, notably in the painting of cartoons for the Gobelins. In a “Distribution d’ouvrage” dated 1748, we find “À M. Boucher deux tableaux de chevalet, sujets tirez des Opéra; et leurs copies en grand retouchées de sa main, sur lesquelles seront exécuté deux pieces de tapisserie pour la Muette”.⁴⁶ This kind of shared authorship has proven difficult for scholars to accept for 18th-century French painting. But could it be more conceivable if, instead of small cabinet pictures intended for the 18th century’s newly emergent connoisseur class, we considered designs such as those at the Frick?

* * *

As provocative as I hope such broad explanations of the Frick paintings are in light of method and historiography, are they fully satisfying? Probably not. Fixity still holds its power in this domain. Questions of when and by and for whom the Frick’s paintings were executed will continue to govern how they are read, especially in any shorthand account of them, the “tombstone” museum label. In the context of “sortir du rang”, however, it seems worth resisting the criteria by which such works are absorbed into the history of art as it has taken shape in the centuries since their creation.

45 *Histoire de ma vie: mémoires de Johann Christian von Mannlich, 1741-1822*, Karl-Heinz Bender and Hermann Kleber (eds.), 2 vol., vol. 1, Trier, 1989-1993, p. 157.

46 “Distribution d’ouvrage en 1748” (AN/O1/1932), cited in Fenaille Maurice, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine, jusqu’à nos jours*, 5 vol. (1903-1923), vol. 5 (1907), p. 174.

Peintres déviants ? L'autoportrait d'Alexis Grimou en Bacchus et l'« autre » côté de l'inspiration artistique au XVIII^e siècle

Marlen Schneider

Artiste peu connu et mal documenté aujourd'hui, controversé dans la littérature artistique depuis les années 1770 à cause de quelques anecdotes suggérant son caractère excentrique, Alexis Grimou fut pourtant un peintre important de la première moitié du XVIII^e siècle¹. Portraitiste sortant probablement de l'atelier de François de Troy et agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1705, il intégra ensuite l'Académie de Saint-Luc et se tourna vers un cercle de collectionneurs privés, privilégiant l'art des écoles du Nord. Contemporain d'Antoine Watteau, de Jean Raoux et de Jean-Baptiste Santerre, Grimou développa un langage pictural inspiré des peintres hollandais et flamands tout en s'appropriant également les thèmes prisés de ses modèles illustres, notamment de Rembrandt. Si ses têtes de fantaisie et ses nombreuses représentations de buveurs – souvent sous forme d'autoportrait – furent à l'origine de sa réputation rétrospective de libertin, voire d'alcoolique, ces œuvres témoignent plutôt de son adaptation délibérée au goût du marché de l'art et d'un intérêt pour les sujets au-delà du canon classique et académique. Loin d'être ce peintre déviant que les biographies tardives aimaient tant dessiner, Grimou s'avère un artiste vivant pleinement dans son temps, bien établi dans les réseaux artistiques, apprécié par les collectionneurs et les générations de peintres suivantes². Il fut l'un des acteurs charnières qui contribuèrent à la vogue de l'art flamand dans la

1 Les premières notes biographiques sur Grimou, parues plusieurs décennies après la mort du peintre en 1733, sont toutes d'origine douteuse et recueillies par des auteurs qui n'étaient pas nés lors de son vivant. Il s'agit notamment de Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*, t. 3, Zurich, Orell, Gessner, Füessli und Comp., 1770, p. 15-27, ouvrage qui confond Alexis Grimou avec l'artiste suisse Jean Grimou, et de Pierre-Jean-Baptiste Nougaret et Nicolas-Thomas Leprince, *Anecdotes des beaux-arts*, t. 2, Paris 1776, p. 229-239.

2 Ce fut surtout Fragonard qui puisa dans l'art de Grimou, afin de développer ses fameuses figures de fantaisies. Voir Uwe Fleckner, « “Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ?” Fragonard, Diderot et l'éloquence du pinceau dans quelques portraits du XVIII^e siècle », dans Thomas W. Gaehtgens et al. (éd.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001 (Passagen/Passages 2), p. 509-533 ; Melissa Percival, *Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination*, Farnham 2012, p. 76-77.

peinture française ainsi qu'au développement de la peinture de genre, et il nous permet d'établir une histoire alternative de l'art des Lumières.

Un tableau assez singulier dans son œuvre peut nous aider à mieux comprendre la place de Grimou dans le milieu artistique de son époque ainsi qu'à découvrir tout un discours artistique au-delà de l'historiographie convenue. Il s'agit de son autoportrait en Bacchus de 1728 qui montre le peintre en buste, légèrement vêtu d'une peau de léopard luxueusement drapée autour du torse nu, le visage souriant tourné vers le spectateur en un mouvement énergique (fig. 1). Dans sa main gauche, il présente une coupe dorée et dans l'autre main le thyrses richement orné de feuilles de lierre et surmonté d'une pomme de pin. Ce ne sont pas les attributs d'un peintre tels que la palette ou les pinceaux que Grimou choisit pour son portrait. Âgé de cinquante ans et au sommet de sa carrière, il préfère la figure emblématique de Bacchus pour exprimer ses convictions artistiques dans ce tableau programmatique qui représente bien plus qu'un clin d'œil aux excès et à l'alcoolisme supposés du peintre³. Nous souhaitons montrer que l'œuvre témoigne d'une conception artistique à la fois moderne et subversive, tout en s'inscrivant dans une attitude intellectuelle moqueuse et un discours satirique développés par les artistes néerlandais du XVII^e siècle, mais aussi par les peintres français. Le portrait de Grimou en Bacchus nous servira de point de départ pour découvrir tout un courant de l'art et de la sociabilité artistique en France, embrassant la fécondité, l'ivresse et les délires que représente le dieu antique, et considérant l'acte créateur du peintre comme un processus intellectuel, certes, mais aussi sensuel, voire irrationnel. Cet exemple ainsi que les phénomènes artistiques et culturels auxquels il renvoie, permettent une réflexion autour de l'inspiration artistique au-delà d'une approche rationaliste ou empirique à laquelle la pensée des Lumières fut bien souvent réduite.

Nous retracerons d'abord la conception du topos dionysiaque dans l'art hollandais et flamand du XVII^e siècle, repère important pour Grimou et ses contemporains, pour ensuite montrer son adaptation et sa transformation dans la France de la première moitié du XVIII^e siècle. L'idée de l'inspiration bachique, développée par les auteurs de l'Antiquité et reprise à la Renaissance, demeura pendant toute l'époque moderne une composante essentielle du discours artistique⁴. Comme l'a souligné Philippe Morel, Bacchus s'est montré au fil des siècles et à travers la diversité des discours et représentations comme « le dieu le plus

3 Au sujet de la construction de l'image de buveur qui prédominait dans la réception de Grimou depuis les années 1770, voir George Levitine, « The Eighteenth-Century Rediscovery of Alexis Grimou and the Emergence of the Proto-Bohemian Image of the French Artist », dans *Eighteenth-Century Studies* 2/1 (numéro spécial : *Literary and Artistic Change in the Eighteenth Century*), automne 1968, p. 58-76.

4 Voir Philippe Morel, *Renaissance dionysiaque : inspiration bachique, imaginaire du vin et de la vigne dans l'art européen (1430 - 1630)*, Paris 2015 ; Matthieu Lecoutre, *Ivresse et ivrognerie dans la France moderne*, Rennes/Tours 2011 ; John F. Moffitt, *Inspiration : Bacchus and the cultural history of a creation myth*, Leiden/Boston 2005, p. 158.

- 1 Alexis Grimou, *Autoportrait en Bacchus*, 1728, huile sur toile, 101 × 81 cm, Dijon, musée Magnin



polymorphe et changeant du panthéon gréco-latin »⁵. Pour l'époque qui nous concerne, les références à Bacchus sont de natures très variées, à la fois liées au personnage mythologique et à la consommation d'alcool qui lui est associée : on y fait allusion dans les pratiques sociales des artistes, on lui dédie des poèmes et on chante en son honneur, on apprécie et on se méfie de l'effet libérateur du vin, forme d'ambivalence qu'on retrouve aussi bien dans les écrits théoriques que dans les œuvres d'art, notamment aux Pays-Bas⁶. Formulé par Carel van Mander, qui associe la force créatrice des peintres néerlandais à l'emprise du dieu du vin, et figuré par de nombreux artistes comme Maarten van Heemskerck, Joachim Wtewael et Pierre Paul Rubens, l'impact stimulateur du délire bachique sur l'inventivité et l'habileté artistique fut aussi pris en compte par les peintres français du siècle suivant⁷. Il s'agit de reconstituer cette partie non négligeable du discours artistique du siècle des Lumières, qui marqua non seulement l'iconographie de l'époque, mais refléta également un aspect important de l'image et de la sociabilité des artistes, comme nous le montrerons dans la suite.

⁵ Morel, 2015 (note 4), p. 15.

⁶ Comme le souligne Nathalie Mahé, le mysticisme dionysiaque fut remplacé par d'autres connotations aux XVII^e et XVIII^e siècles, périodes qui forgèrent notamment l'image prévalent de Bacchus comme dieu du vin. Voir Nathalie Mahé, *Le mythe de Bacchus*, Paris 1992, p. 258-261.

⁷ Pour quelques exemples de l'iconographie bachique dans l'art flamand et hollandais, voir Morel, 2015 (note 4), p. 311-326.

L'inspiration dionysiaque

Dans son *schilder-boeck* de 1604, Carel van Mander qualifiait les peintres flamands et hollandais de son époque de « wijnliefdighe Bacchus kinderen », d'enfants de Bacchus amoureux du vin, et ne cessait d'avertir les jeunes artistes des dangers de l'alcoolisme⁸. En manifestant son mépris pour l'enivrement abusif de certains peintres, van Mander se montrait moralisateur et critique envers le caractère excessif et libertin de la tradition bachique. Dans les propos sur l'inspiration artistique qu'il tient dans son ouvrage, il admet toutefois un lien étroit entre l'inventivité, le « schilder-gheest », et l'inclination des peintres talentueux pour la boisson. En effet, l'idée que l'*ingenium* artistique pourrait être aspiré, absorbé, voire bu comme un liquide, et imbiberait l'âme de l'artiste dès sa naissance, était assez répandue à l'époque et l'on en trouve le reflet dans les vies de van Mander, qui utilise à plusieurs reprises ce champ lexical des fluides pour expliquer et caractériser l'inventivité artistique⁹. Ce rapprochement entre consommation de vin, entraînant un élargissement de la perception du monde, et créativité est issu d'une conception spirituelle du mythe de Bacchus selon laquelle le culte du dieu produirait un état de transcendance semblable aux phénomènes de l'extase et de la possession¹⁰. Cependant, cette inspiration d'ordre divin ne semble plus dominer la compréhension du mythe de Bacchus aux XVII^e et XVIII^e siècles. Dans le discours culturel et artistique de l'époque, le dieu antique était davantage cité comme une métaphore, illustrant tous les aspects de la création artistique qui échappent à la maîtrise et à la raison¹¹. Un tableau de Rubens réalisé entre 1610 et 1612 s'articule autour de ce topos bachique, sans omettre d'y ajouter un peu d'ironie et d'humour (fig. 2).

Rubens met en scène un *Silène endormi* – les deux personnages de Dionysos et Silène sont d'ailleurs souvent substitués l'un à l'autre et parfois même fusionnés dans l'iconographie bachique – entouré de divers objets et figures faisant allusion au vin et à sa consommation, et s'abandonnant à une vision onirique qui semble être le fruit de sa profonde ivresse. La position tordue du corps massif, le visage rougeâtre et congestionné du dormeur ainsi que sa bouche entrouverte et sa barbe couverte de bave contrastent fortement avec la beauté des somptueux objets que Silène imagine dans son rêve : le côté droit du tableau est occupé par de magnifiques gobelets en cristal et en or, des coupes, des carafes et des

8 Karel van Mander, « Het Leven der Moderne oft dees-tijtsche doorluchtighe Italiaensche Schilders », dans id., *Het Schilder-boeck*, Amsterdam 1618, fol. 115r.

9 Christine Göttler, « "Bootsicheyt" : Malerei, Mythologie und Alchemie im Antwerpen des frühen 17. Jahrhunderts. Zu Rubens' Silen in der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien », dans Valeska von Rosen (éd.), *Erosionen der Rhetorik ? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012, p. 259–301, ici p. 267–268 et p. 287–288.

10 Voir Morel, 2015 (note 4), p. 298.

11 Voir Lucy Jane Davis, « A gift from nature : Rubens' "Bacchus" and artistic creativity », dans *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 55/2004, 2006*, p. 226–243, ici p. 233.



2 Pierre-Paul Rubens, *Le Silène endormi*, c. 1610-1612, huile sur toile, 158 × 217 cm, Vienne, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

plats dorés et finement travaillés, de la porcelaine et même une précieuse coupe nautile. Comme on peut s'y attendre dans le rêve d'un ivrogne, tous ces récipients renvoient à la boisson et célèbrent ainsi l'état d'ébriété dont l'excessivité est encore rehaussée par le couple d'amants qui apparaît également dans la vision de Silène, derrière la nature morte débordante. D'un côté, Rubens montre l'effet ridicule que l'abus d'alcool produit sur Silène qui ne maîtrise ni son corps, ni ses désirs, ni son imagination, le thème du rêve permettant de visualiser les activités de celle-ci. De l'autre côté, la perte de raison favorise l'invention d'un scénario merveilleux qui surpasse les richesses habituelles des natures mortes peintes et donne lieu à une démonstration de la créativité de Silène, mais aussi du peintre, capable de composer un tel assemblage inédit et éblouissant.

Cette opposition entre une condamnation de la perte de contrôle d'un côté, et l'admiration pour les capacités d'un esprit libéré de l'autre, paraît caractéristique du discours autour de l'inspiration bachique à l'époque de Rubens, et trouvera un écho dans la culture et les pratiques artistiques du siècle suivant.

D'une grande influence au XVIII^e siècle, la peinture néerlandaise et les biographies de ses protagonistes non seulement modifièrent l'iconographie et la constitution des genres picturaux en France, mais introduisirent également une certaine image de l'artiste et de sa faculté d'inventer. Le cas de Rembrandt est un exemple de prédilection quand il s'agit de lier génie et liberté d'esprit dans la littérature artistique, même si ses biographes français, tels que Roger de Piles et Jean-Baptiste Descamps, s'opposèrent à la « bassesse » du comportement et des fréquentations de l'artiste, qui auraient eu un effet négatif sur le choix de ses sujets¹². Toutefois, au-delà du jugement moralisant de ces auteurs, la fascination pour Rembrandt, dont la réputation se développa d'abord à travers la réception de ses estampes, ne tarda pas à atteindre les jeunes peintres et graveurs de la première moitié du XVIII^e siècle qui se laissèrent inspirer par son art, ses sujets et son audace¹³. D'autres artistes néerlandais furent également perçus d'une manière ambiguë en France : les peintres hollandais et flamands à Rome, regroupés sous le nom de *Bentveughels*, se référaient ouvertement à Bacchus pour légitimer leurs pratiques d'initiation parfois déviantes sous l'emblème du dieu antique¹⁴. Bien connues d'auteurs français comme Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, leurs activités étaient qualifiées de « rudes » et « très indécentes », commentaires qui témoignent du mépris voué à ces peintres¹⁵. En même temps, les récits défavorables aux *Bentveughels* nourrissaient une image d'artistes rebelles, proposant ainsi un modèle qui, au lieu de dissuader les jeunes peintres français, pouvait leur offrir une alternative pour s'opposer aux règles et aux normes liées au statut d'artiste¹⁶.

12 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait*, Paris 1715, p. 421-427 ; Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. 2, Paris 1754, p. 84-99. Voir aussi Gaëtane Maës, « Le vocabulaire utilisé dans la biographie de Rembrandt par Jean-Baptiste Descamps en 1754 », dans Gaehtgens, 2001 (note 2), p. 299-311.

13 Les travaux sur la réception de l'œuvre de Rembrandt au XVIII^e siècle sont nombreux. Citons Anne Chalard-Fillaudeau, *Rembrandt, l'artiste au fil des textes : Rembrandt dans la littérature et la philosophie européennes depuis 1669*, Paris 2004 ; Bettina Hausler, *Das Phänomen Rembrandtismus in der europäischen Druckgraphik des 17. und 18. Jahrhunderts*, thèse de doctorat, Université de Munich, 2002 ; Michèle-Caroline Heck, « La réception de Rembrandt en France à travers l'adaptation de la pratique du "houding" par les peintres de la fin du Grand Siècle », dans Gaëtane Maës et Jan Blanc (éd.), *Les échanges artistiques entre les anciens Pays-Bas et la France, 1482-1814*, Turnhout 2010, p. 317-329 ; Alexis Joachimides, « Rembrandt als Vorbild englischer Künstler im 18. Jahrhundert. Eine kontroverse Entscheidung », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, 2011, p. 217-236 ; Raymond Keller, « Hollandismus und Rembrandtismus im 18. Jahrhundert in Frankreich », dans *Le Rembrandt français, Jean-Jacques de Boissieu (1736-1810)*, éd. par Stephan Brakensiek et Danièle Wagener, cat. exp. Luxembourg, Villa Vauban, Musée d'Art de la Ville, Luxembourg 2015, p. 185-203.

14 Au sujet des *Bentveughels* voir Sandra Janssens, « Between conflict and recognition : the Bentveughels », dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor schone kunsten Antwerpen*, Antwerpen 2001, p. 56-85 ; Martina Geißler, « Die Feste der "Bentveughels" : eine Kombination aus Albernheit und Spitzfindigkeit », dans *Kritische Berichte* 31/3, 2003, p. 13-23 ; Morel, 2015 (note 4), p. 308-311.

15 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. 3, Paris 1762, p. 220.

16 L'importance d'un comportement et d'un style de vie respectable pour intégrer et rester membre de l'Académie royale est connue. L'oubli de la bienséance fut bien souvent une raison pour expulser les jeunes étudiants ou refuser leur admission. Voir Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham 2015, p. 83 et p. 93.

Quant au discours autour de l'inspiration artistique, l'image de Bacchus a pu à plusieurs reprises fournir une métaphore susceptible de souligner les avantages d'une pensée vive, outrepassant les limites de la raison et des conventions. Mais, contrairement au comportement des *Bentveughels* et à la représentation opulente du *Silène endormi* de Rubens, l'idéal du peintre dionysiaque ne connut pas en France les excès de l'esthétique hollandaise ou flamande : le Dionysos des Lumières est un Bacchus modéré. Si l'on considère l'autoportrait de Grimou, c'est un homme d'esprit que l'on y voit, avec une posture élégante et contrôlée, tenant le thyrses et la coupe dorée avec une délicatesse qui l'éloigne des bacchanales extatiques du siècle d'or néerlandais. Dans son portrait, Grimou s'identifie à certaines vertus du dieu du vin, sans pour autant adopter la folie et la profusion du délire bachique mises en avant par les maîtres flamands et hollandais. Son front est éclairé comme dans un portrait de philosophe, ses yeux fixent le spectateur en souriant, son visage arbore un air moqueur, expression apparemment en lien avec la coupe que l'artiste nous présente. Loin d'être ivre et assommé par le vin, comme l'était le Silène du tableau de Rubens, le peintre a ici goûté de la boisson d'une manière modérée, mais suffisante pour bénéficier de ses effets stimulants. Cette conception de Bacchus en tant que libérateur des sens que Grimou affiche à travers son costume et ses attributs – tout en gardant une certaine grâce et bienséance – correspond aux convictions de ses contemporains¹⁷.

Un petit volume paru en 1714 et 1715 à La Haye et intitulé *L'éloge de l'ivresse* représente une source précieuse qui permet de reconstituer le discours littéraire et intellectuel autour de la consommation de vin et de sa place dans la société. Son auteur, Albert-Henri de Sallengre, était un homme de lettres néerlandais d'origine française qui se déclarait « panegyriste de l'ivresse » dans un plaidoyer en faveur des vertus de la boisson de Bacchus¹⁸. Selon lui, « il est permis de s'enivrer quelquefois », car le vin soulage et donne du plaisir, s'avère bon pour la santé et chasse le chagrin et l'ennui – la vie est courte, il faut donc « en tirer le meilleur parti [...] possible »¹⁹. Les artistes, poètes et philosophes, surtout, auraient intérêt à boire du vin qui

aiguise l'esprit [...] : car il est certain que le Dieu Bacchus en échauffant les pensées les rend plus piquantes & inspire plus d'ingénieuses saillies, car l'on n'a donné à Bacchus le nom de Lysien ou Denoueur, si on peut employer ce terme, que parce qu'il ouvre l'esprit en le mettant de belle humeur, & le rend plus subtil & plus décisif²⁰.

17 Voir Gérard Lahouati, « Lumières du vin », dans Amancio Tenaguillo y Cortázar (éd.), *Le vin dans ses œuvres*, Talence, Centre d'études pluridisciplinaires des imaginaires du vin, CEPDIVIN, 2006, p. 81-97, ici p. 82.

18 Albert-Henri de Sallengre, *L'éloge de l'ivresse* [1714], 2e édition, La Haye 1715.

19 Ibid. p. 2-8 et p. 19.

20 Ibid. p. 37.

Les propos recueillis par Sallengre témoignent à la fois de l'emploi métaphorique du nom de Bacchus et des bienfaits attribués à sa boisson. Mais afin de pouvoir pleinement profiter de l'effet bénéfique du vin, il y avait néanmoins certaines règles à respecter : l'auteur souligne qu'il ne faut pas en consommer souvent, et de préférence en bonne compagnie – des gens d'esprit –, conseillant avant tout de s'enivrer avec du bon vin²¹. Il approuve donc, lui aussi, les plaisirs dionysiaques à la condition de ne pas en abuser et de ne pas basculer dans l'excès. L'état d'ivresse était, semble-t-il, apprécié afin de dépasser et de jouer avec les limites de la raison, sans pour autant les oublier entièrement. Dans cette perspective, le vin était perçu comme un moyen convenable de compenser la rigidité et l'austérité qu'une pensée moralisante pourrait avoir imposées aux esprits créateurs, et c'est du fait de cet effet libérateur qu'il en faisait l'éloge. Il s'agissait de trouver un équilibre entre le cadre établi par la raison et la possibilité de le dépasser, de se tourner parfois vers la sensualité et le plaisir, en encourageant la vivacité d'esprit, condition indispensable de l'inventivité artistique.

Des poètes eux-mêmes s'exprimèrent en faveur du vin, perçu comme une « occasion de s'opposer à toute morale de la souffrance, de l'abstinence, d'un austère renoncement, de la culpabilité et du refus des plaisirs », comme l'a montré Gérard Lahouati à travers l'exemple de Voltaire²². Dans son *Éloge de l'ivresse*, Sallengre quant à lui cite les *Odes* de l'écrivain Antoine Houdar de la Motte, qui s'articulent autour de cette même problématique. Auteur de nombreux livrets d'opéras et d'opéras-ballets, mais aussi d'une adaptation française de *Illiade*, également acteur clé de la « Querelle d'Homère », Houdar de la Motte affirme qu'« Heureux cent fois l'auteur avec qui on s'oublie, / qui nous offre un charmant poison, / et nous associant à sa douce folie / nous affranchit de la raison²³. » Selon lui, le poète se doit de proposer une alternative au monde rationnel en rappelant l'importance de la sensualité, du merveilleux, voire de la folie, qui font eux aussi partie de la vie et de la condition humaine.

Mais où trouver l'inspiration pour de telles créations qui permettent d'échapper un instant à la raison ? Loin d'être aussi systématiques et fondamentales que furent l'ivresse et la consommation de drogues pratiquées par les écrivains romantiques un siècle plus tard, les artistes et poètes des Lumières auraient déjà apprécié l'effet stimulant de l'alcool. Dans un autre vers, Houdar de la Motte établit ainsi un parallèle entre la force libératrice de l'art et celle du vin : « Buveurs brisez le joug d'une raison trop fière, / éteignez son triste flambeau, / d'autres enseignent l'art d'augmenter sa lumière, / mais l'art de l'éteindre est plus beau²⁴. » Cette esthétique de l'irrationnel propagée par les écrivains des

21 Ibid. p. 195-197.

22 Lahouati, 2006 (note 17), p. 84.

23 Sallengre, 1715 (note 18), p. 171. Les *Odes* d'Houdar de la Motte parurent entre 1707 et 1714 à Amsterdam chez Louis Renard et à Paris chez Grégoire Dupuis.

24 Ibid. p. 172.

premières décennies du XVIII^e siècle, trouva un écho dans les arts picturaux comme en témoigne par exemple l'œuvre fantastique d'un Claude Gillot, mais aussi l'autoportrait de Grimou qui, d'une manière métaphorique, met en scène l'importance pour l'esprit créateur d'aller au-delà de la raison.

Art, vin et sociabilité

Dans son recueil, Sallengre souligne encore un autre aspect de la consommation du vin qui va de pair avec l'activité artistique. « Le vin nous acquiert des amis²⁵ », soutient-il, renvoyant au caractère communicatif et sociable de la boisson de Bacchus qui encourage les conversations vivantes et détendues et procure des occasions de rencontres entre amis et collègues. Ce n'est pas par hasard que la poésie d'Houdar de la Motte figure dans *L'Éloge* de Sallengre, La Motte étant un habitué des cafés philosophiques créés en grand nombre vers la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e dans le quartier Saint-Germain à Paris, comme les établissements de la Veuve Laurent, le café du Parnasse, le café Graudot ou bien le café Procope²⁶. Ces lieux fréquentés par les hommes de lettres, les poètes, les peintres et les gens de théâtre favorisaient l'échange et la création de liens entre ces différentes figures du milieu intellectuel et culturel. Une autre pratique naquit dans ce climat propice à la sociabilité artistique : celle des goguettes, réunissant librement poètes, philosophes et artistes pour passer un bon moment ensemble, chanter, s'amuser, inventer et échanger des idées. *Le Caveau*, fondé en 1726 par les poètes Alexis Piron, Charles-François Pannard, Pierre Gallet et Charles Collé, fut l'une des plus connues et des plus durables de ces sociétés « bachiques et chantantes » du XVIII^e siècle²⁷. Suivant une tradition remontant à l'Antiquité et diffusée en France depuis Pierre de Ronsard et d'autres auteurs de la Pléiade, les sociétaires du *Caveau*, auxquels se joignirent entre autres Crébillon fils et Crébillon père, le danseur François Sallé – frère de la fameuse Marie Sallé –, ou bien Jean-Philippe Rameau, célébraient le dieu du vin dans des chansons et des vers composés à l'occasion de leurs rencontres²⁸. Parmi ces compositions figurent de petits couplets comme celui de Pannard : « J'ai toujours, Bacchus, / célébré ton jus / n'en perdons pas la coutume, / Seconde-moi, / que peut sans toi / ma plume », qui témoignent de l'association toujours présente entre le dieu antique et l'inventivité²⁹. Une autre chanson à boire de l'époque manifeste également un certain enthousiasme pour Bacchus,

25 Ibid. p. 49.

26 Brigitte Level, *À travers deux siècles. Le Caveau, société bachique et chantante, 1726-1939*, Paris 1988, p. 14.

27 Voir l'ouvrage de Brigitte Level qui consacre une étude importante à l'histoire de cette société, *ibid.*

28 Pour les louanges de Bacchus par Ronsard et la Pleiade, inspirant aussi les générations d'artistes néerlandais du XVII^e siècle, voir Davis, 2006 (note 11), p. 232.

29 Cité d'après Level, 1988 (note 26), p. 46.

l'élevant même à un rang supérieur à celui d'Apollon : « In vino fertilitas / Buvez, Auteurs, buvez, si vous voulez produire / Apollon, même à jeun, n'ose montrer sa lire / Il faut que Bacchus l'inspire / In vino fertilitas »³⁰. Mais ces réunions servaient surtout à tisser des liens, à discuter des œuvres et des projets en cours, à renforcer les relations amicales entre les différents protagonistes du monde culturel et ainsi, elles donnèrent lieu à de nombreuses collaborations.

C'est dans ce contexte que nous situons l'apparition du thème de Bacchus dans les portraits de l'époque qui mettent en scène l'appartenance des modèles à ce milieu culturel ou au moins leur sympathie pour les pratiques et convictions des sociétés bachiques. Un portrait réalisé par Jean-Marc Nattier vers 1730 et figurant un inconnu en Bacchus (fig. 3) témoigne de la même appréciation du dieu antique et des pratiques liées à son image que celle que nous avons observée à propos de l'autopportrait de Grimou. Nattier prête un air pensif à son modèle, suggérant un esprit vif et aiguë par le vin, auquel il se réfère à travers les attributs du dieu antique et la coupe que l'homme tient dans sa main gauche. Ce portrait réunit et condense plusieurs allusions à la fois culturelles, artistiques et sociales : les habits et les accessoires évoquent tout aussi bien le mythe de Bacchus que le monde du théâtre, l'art de Rubens trouve son écho dans le somptueux arrangement des grappes de raisin sous les pattes du léopard et la coupe précieusement sculptée qui, en même temps, appartient à la symbolique des sociétés bachiques. Le grand format de la toile ainsi que la présentation de l'homme à mi-jambe laissent supposer que le tableau avait été commandé pour servir à la distinction sociale de son modèle – peut-être un homme de théâtre, un homme de lettres ou bien un mécène des arts et de la poésie –, soulignant ainsi le caractère valorisant de l'iconographie bachique qui permet d'évoquer la vivacité d'esprit du modèle, son inventivité artistique et son appartenance à l'élite culturelle.

Nattier, qui fréquentait lui-même les cercles culturels et intellectuels de son temps, participant aux soirées et festivités de la duchesse du Maine à Sceaux au début des années 1720, ne fut pas le seul peintre familier de cette dimension sociable de l'image de Bacchus³¹. François Boucher lui aussi l'appréciait et assistait aux rencontres de la société du *Caveau* aux côtés des écrivains, hommes de théâtre et chansonniers³². Quant à Grimou, il épousa en 1704 Gabrielle Petit, nièce de François Procopé, fondateur du café du même nom, et fut donc étroitement en relation avec le propriétaire d'un des cafés littéraires les plus en vogue du XVIII^e siècle, par ailleurs situé dans le voisinage des

30 Chanson à boire de 1735, cité d'après Jacques Gardien, *Le vin dans la chanson populaire bourguignonne. Étude historique et documentaire accompagnée de 28 airs notés et de 84 textes ou fragments de chansons*, Dijon 1967, p. 122-124.

31 Voir Philippe Renard, *Jean-Marc Nattier*, Saint-Rémy-en-l'Eau 1999, p. 44.

32 Voir Level, 1988 (note 26), p. 39.



3 Jean-Marc Nattier, *Portrait d'homme en Bacchus*, c. 1730, huile sur toile, 146,1 × 115,6 cm, Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art



4 Alexis Grimou, *Portrait de l'artiste en buveur*, 1724, huile sur toile, 100 × 85 cm, Paris, musée du Louvre

réunions régulières du Caveau³³. Nous pouvons en conclure qu'il fréquentait ce lieu prisé par le milieu culturel, et il paraît également probable qu'il s'identifiait aux pratiques et convictions de cette culture bachique des Lumières, à la fois présente dans l'iconographie de l'époque et célébrée dans les cafés et sociétés chantantes. Ses œuvres étaient appréciées et collectionnées par d'autres « épicuriens » comme François Rogeau, un bourgeois ancien marchand distillateur à Paris, particulièrement attiré par la peinture hollandaise, ou bien par des collègues tels que François Boucher, qui possédait un autoportrait de Grimou³⁴.

33 Cyrille Gabillot, « Alexis Grimou. Peintre français (1678-1733) », dans *Gazette des beaux-arts* 1, 1911, p. 157-172, ici p. 165-166.

34 Pour Rogeau voir Michael Müller, « “Sans nom, sans place, & sans mérite” ? Réflexions sur l'utilisation du portrait en France au XVIII^e siècle », dans Gaegtens, 2001 (note 2), p. 383-401, ici p. 391. Pour l'autoportrait de Grimou dans la collection de Boucher voir Percival, 2012 (note 2), p. 77.

Ce portrait appartenant à Boucher constitue bien plus qu'un simple témoignage de son goût pour la peinture contemporaine et autres objets d'art et d'artisanat, dont il possédait une vaste collection. D'après les observations de Hannah Williams, le statut des autoportraits d'artistes dépassait celui d'objets purement esthétiques, véhiculant bien souvent des sentiments d'affection, d'estime, voire d'admiration, entre artistes qui s'offraient leurs portraits comme gage d'amitié, de respect mutuel et d'appartenance au même milieu social³⁵. Même s'il s'agissait probablement d'un des nombreux autoportraits de Grimou en buveur, tel que celui conservé au musée du Louvre (fig. 4), et non de son portrait en Bacchus, ces éléments nous permettent néanmoins de mieux comprendre le choix de l'iconographie bachique pour l'autoportrait de 1728. En se présentant avec les attributs du dieu antique, Grimou se montre conscient d'une tradition et d'un discours artistiques favorables à la sensualité et au dépassement d'une moralité stricte, tout en sublimant cette approche à travers la référence à la mythologie ancienne. De plus, il souligne son affiliation au milieu culturel et intellectuel des cafés littéraires et des goguettes, réunissant sous l'emblème de Bacchus les protagonistes du théâtre, de la littérature et de l'art contemporain.

Bacchus et l'artiste moderne

Pour les artistes, ces pratiques de sociabilité étaient cruciales dans la constitution de leurs réseaux à la fois amicaux et professionnels. Elles leur permettaient de discuter et de faire connaître leur travail, de trouver de l'inspiration et de nourrir une image de libre penseur qui, semblable au poète, adopte une distance critique par rapport aux contraintes d'une raison trop rigide. Si les historiens de l'art ont déjà identifié l'iconographie de Démocrite comme modèle privilégié des « artistes-philosophes », l'importance de la référence bachique pour l'imagerie artistique des Lumières mérite autant d'attention³⁶. Car l'audace et l'attitude moqueuse que reflète la référence au philosophe grec se retrouve également dans le répertoire dionysiaque de l'époque, enrichi par une attention particulière à l'irrationalité des sens et de la créativité. Une comparaison de l'œuvre de Grimou avec le fameux autoportrait de Maurice Quentin de La Tour en Démocrite, exposé au Salon de 1737 sous le titre *L'auteur qui rit*, permettra de faire le point sur les diverses significations du thème bachique dans le discours artistique de la première moitié du XVIII^e (fig. 5). Devenu une icône de l'art du portrait

35 Voir Hannah Williams, « Academic intimacies : portraits of family, friendship, and rivalry at the Académie Royale », dans *Art history* 36/2, 2013, p. 237 et p. 338-365.

36 Au sujet de la place importante que prit l'image de Démocrite dans le discours artistique du XVIII^e siècle, voir Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe. Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, München 1998.



5 Maurice-Quentin de La Tour, *Autoportrait dit « à l'œil de bœuf » (L'auteur qui rit)*, vers 1737, pastel sur papier bleu, 61,5 × 48,5 cm, Genève, musée d'art et d'histoire

éclairé, l'autoportrait de La Tour met en scène un peintre qui se conçoit comme un observateur désintéressé et un commentateur du monde, se plaçant à l'extérieur de la société afin de pouvoir porter un regard critique sur ses contemporains³⁷. Ce que l'on pourrait considérer comme une anticipation de l'artiste moderne, au sens de l'artiste citoyen s'impliquant de manière critique dans l'évolution culturelle, politique et sociale de son époque³⁸, avait été préfigurée environ dix ans plus tôt par l'autoportrait de Grimou en Bacchus. Ce dernier affiche le même sourire savant et moqueur que La Tour, qui – tout comme Grimou – n'a pas recours aux attributs traditionnels du peintre pour définir son statut d'artiste. Dans leurs portraits respectifs, les deux artistes renoncent aux références au caractère manuel de leur travail, tout comme à la position valorisante d'académicien – appartenant soit à l'Académie royale, soit à l'Académie de Saint-Luc –, qui, dans d'autres effigies, est souvent évoquée à travers un habit somptueux, une perruque et d'autres éléments distinctifs. Les deux représentations ont en commun une compréhension de l'artiste qui met en avant son esprit libre, capable de porter un jugement original sur le monde, l'associant ainsi aux hommes de lettres et philosophes éclairés.

Cependant, chez Grimou, l'attitude moqueuse de Démocrite est alliée à la fécondité et aux délires que représente Bacchus, transformant ainsi l'acte créateur du peintre en un processus certes intellectuel mais aussi sensuel, voire irrationnel. La référence au dieu du vin rappelle une dimension importante de la pensée des Lumières, qui ne comprend pas seulement la raison, mais aussi une esthétique du fantastique, du merveilleux et du plaisir. À travers des phénomènes déviants et inquiétants comme l'ivresse et le rêve, auxquels on portait un intérêt croissant, c'est l'« autre côté des Lumières » qui apparaît à la fois dans le discours artistique et dans les pratiques culturelles³⁹. Suivant la tradition d'une poétique bachique établie en France depuis la Renaissance, et sous l'impact de l'art hollandais et flamand, les artistes français du XVIII^e siècle participèrent à ce discours parallèle qui se manifestait à travers les pratiques de sociabilité et l'iconographie du dieu du vin, présente dans la peinture d'histoire,

37 Voir *ibid.* p. 42–52.

38 Pour cette définition de l'artiste moderne voir Gerrit Walczak, *Bürgerkünstler : Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin/Munich 2015 (Passagen/Passages 45).

39 Pour ce discours parallèle au XVIII^e siècle voir Manfred Engel et Gernot Helmreich, « Die Aufklärung und ihr Anderes im "Archiv der Schwärmerey und Aufklärung". Diskursanalytische Überlegungen zu einer Zeitschrift der Spätaufklärung », dans Monika Neugebauer-Wölk et Holger Zaunstöck (éd.), *Aufklärung und Esoterik*, Hambourg 1999, p. 416–432 ; voir aussi les volumes suivants : Monika Neugebauer-Wölk (éd.), *Aufklärung und Esoterik : Rezeption – Integration – Konfrontation*, Tübingen 2008 ; Monika Neugebauer-Wölk et al. (éd.), *Aufklärung und Esoterik : Wege in die Moderne*, Berlin 2013. Pour le contexte anglais voir Phyllis Mack, « The unbounded Self. Dreaming and Identity in the British Enlightenment », dans Anne Marie Plane et Leslie Tuttle (éd.), *Dreams, Dreamers, and Visions. The early modern Atlantic World*, Philadelphia 2013, p. 207–225.

les décors des demeures princières et dans le portrait⁴⁰. Dans son effigie, Grimou condense les différentes références à l'adaptation du thème de Bacchus en France ainsi qu'à sa tradition néerlandaise, et il les met en œuvre pour dessiner l'image subversive d'un artiste qui, conscient des règles et conventions, ose les mettre en question. Il s'inscrit ainsi dans le courant sensualiste du début du XVIII^e siècle⁴¹, mettant en valeur les sens, la subjectivité de l'individu et du génie, notamment, qui outrepassa la raison pour s'exprimer.

Il s'agit, bien entendu, d'une approche parmi beaucoup d'autres, contribuant à la complexité de la culture des Lumières. Notre étude partait d'un cas bien spécifique, susceptible de soulever la question de la diversité du monde de l'art du XVIII^e siècle, lequel connut des idéaux et des modèles variés et parfois contradictoires. L'exemple de l'autoportrait de Grimou montre à quel point l'identification avec Bacchus convenait pour exprimer les convictions artistiques d'un peintre qui était à la fois intégré dans les réseaux culturels de son époque, et à la recherche d'une identité originale : avec ce tableau, Grimou suivait les tendances du moment – l'iconographie bachique et le mode du portrait historié étant alors très prisés – et dépassait en même temps les conventions du portrait d'artiste, prenant ainsi ses distances avec l'idéal du peintre classique et académique. Le thème bachique lui permettait de souligner son goût pour la peinture du Nord et de se référer allégoriquement à son propre travail, de mettre en scène son appartenance au milieu intellectuel et artistique, et de souligner sa volonté de questionner la prédominance du rationalisme au profit de la mise en valeur de la liberté et de la vivacité d'esprit, réunissant le plaisir, l'humour et la sensualité. Dans le contexte du discours poétique de l'époque, dans lequel le dieu du vin apparaissait comme métaphore de l'ingéniosité et de l'inventivité, le choix de Grimou pour l'iconographie de Bacchus ne doit pas être interprété comme le signe d'un style de vie libertin, mais plutôt comme l'expression d'un idéal artistique moderne associant la créativité au dépassement occasionnel des règles et des normes strictes imposées par la raison.

⁴⁰ Au sujet de l'iconographie bachique dans les décors princiers voir Clémentine Gustin Gomez, *L'avènement du plaisir dans la peinture française : de Le Brun à Watteau*, Dijon 2011, p. 226-231.

⁴¹ La pensée sensualiste fut théorisée de manière précoce notamment par John Locke en Angleterre et l'Abbé du Bos en France. Pour ce dernier voir le volume récent publié par Daniel Dauvois (éd.), *Vers l'esthétique : penser avec les "Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris 2015.

Hors du rang / Ordurant

Le statut de l'obscénité dans les arts visuels à Paris à la fin de l'Ancien Régime

Maël Tauziède-Espariat

Les représentations destinées à susciter une excitation sexuelle se sont répandues depuis le XIX^e siècle en raison du développement de la société de consommation et des nouvelles technologies (photographie, cinéma, internet...). Au même titre que la publicité, l'image pornographique est aujourd'hui omniprésente dans la plupart des pays développés à économie de marché¹. En raison des enjeux socio-culturels et économiques attachés à ce phénomène de masse, la pornographie mobilise l'attention de différents observateurs, en particulier du monde académique au sein duquel coexistent plusieurs approches².

La constitution de ce nouveau champ de recherche situé au croisement de l'histoire de la sexualité et des études visuelles pose aussi la question de l'historicité de ce type de représentations. Le plus souvent, les études pornographiques prennent en compte ce phénomène à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, une époque qui correspond à la massification de la consommation des écrits et images à caractère sexuel³ et à l'entrée du terme « pornographie »

Remerciements : Markus A. Castor, Pascale Cugy, Jörg Ebeling, Arlette Farge, Guillaume Faroult, Maxime-Georges Métraux, François Moureau.

- 1 Signalons par exemple que le site Pornhub, leader du marché sur internet, a enregistré 42 milliards de visites dans le monde en 2019 (80% du trafic concerne en fait l'Amérique, l'Europe, l'Inde et le Japon).
- 2 Bibliographie sélective : Florian Vörös (éd.), *Cultures pornographiques. Anthologie des porn studies*, Paris 2015 ; Émilie Landais, « *Porn studies* et études de la pornographie en sciences humaines et sociales », dans Marie-Anne Paveau et François Perea (éd.), *La Pornographie et ses discours*, Nancy 2014 (Questions de communication, 26), p. 17-37 ; François-Ronan Dubois, *Introduction aux « porn studies »*, Bruxelles 2014 ; Marie-Anne Paveau, *Le discours pornographique*, Paris 2014 ; revue *Porn Studies* (depuis 2014) ; Linda Williams, *Hard Core – Power, Pleasure, & the “Frenzy of the Visible”*, Berkeley 1989.
- 3 Bibliographie sélective : Alain Vaillant, « La Pornographie », dans *Romantisme* 167/1, 2015, p. 144 ; Frédéric Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité : photographie “obscène” et cinéma pornographique primitif, aux origines d’une industrie*, Paris 2013 ; Laurent Martin, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », dans *Le Temps des médias* 1, 2003, p. 10-30 ; Lisa Sigel, *Governing Pleasures. Pornography and Social Change in England (1815-1914)*, New Brunswick 2002 ; Serge Nazarieff, *Early Erotic Photography*, Cologne 1993 ; Annie Stora Lamarre, *L'Enfer de la Troisième République. Censeurs et pornographes (1881-1914)*, Paris 1989 ; Alain Corbin, *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris 1982 (Champs).

dans les dictionnaires européens⁴. Pourtant, la représentation des imaginaires sexuels dans des dispositifs visuels ou textuels existait avant ce tournant sociétal. Certes, l'obscénité d'hier n'est pas la pornographie d'aujourd'hui, mais toutes deux se formalisent dans la représentation des corps dénudés et répondent aux mêmes désirs d'accéder à l'intimité fantasmée de l'autre⁵. Le phénomène est d'autant plus difficile à saisir que le caractère érotique d'une représentation dépend à la fois de son contenu formel, de son environnement (bordel, boudoir...) et du regard que l'on porte sur elle. En raison de cette subjectivité, il n'y a d'unanimité ni pour définir l'imagerie émoustillante, ni pour dater ses origines. Ces images sont attestées dans l'Antiquité, plus difficilement saisissables au Moyen Âge, avant de redevenir évidentes à partir de la Renaissance.

Dans un ouvrage pionnier, Lynn Hunt a situé « l'invention de la pornographie » au début de la période moderne, en raison de la médiatisation des premiers imprimés obscènes et de l'apparition d'outils pour les censurer⁶. Définie comme un phénomène de masse, la pornographie aurait donc d'abord vu le jour à partir du XVI^e siècle avec la diffusion de l'imprimé, avant de connaître un nouveau développement lié au succès de la photographie à partir du XIX^e siècle. La conservation d'imprimés (écrits ou estampes) parus au cours de la période moderne permet d'appréhender le phénomène pornographique sous les angles historiques⁷, visuels⁸ et littéraires⁹. Ces éclairages bibliographiques

-
- 4 Utilisé au XVIII^e siècle pour nommer des écrits traitant de la prostitution, le terme « pornographie » désigne au siècle suivant la représentation textuelle ou visuelle d'une chose obscène, c'est-à-dire une forme révélée de la sexualité, au même titre que la prostitution.
 - 5 Selon le psychanalyste Robert Stoller, la pornographie est « un produit fabriqué avec l'intention de produire une excitation érotique », id., *L'imagination érotique telle qu'on l'observe*, Paris 1989, p. 3. Voir aussi Alain Giami, « Que représente la pornographie ? », dans Simone Bateman (éd.), *Morale sexuelle*, vol. 4, Paris 2002, p. 34 ; Paveau, 2014 (note 2), p. 46.
 - 6 Lynn Hunt (éd.), *The Invention of Pornography : Obscenity and the Origins of Modernity (1500-1800)*, New York/Cambridge (MA) 1993, p. 411.
 - 7 Bibliographie sélective : Allison Mary Levy, *Sex acts in early modern Italy : practice, performance, perversion, punishment*, Farnham 2010 ; Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie*, Paris 2007, p. 539 ; Jean Mainil, « Le corpus érotique : de l'«érudition lascive» à l'histoire des mentalités », dans *Dix-Huitième Siècle*, vol. 30, 1998, p. 51-65 ; Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Berkeley 1996 ; Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity, and sexuality*, London/New York 1992 ; Peter Wagner, *Eros revived: erotica of the enlightenment in England and America*, London 1987.
 - 8 Bibliographie sélective (estampes) : Rémi Mathis, « Quand l'amour divin tend à la pornographie », dans *Nouvelles de l'estampe* 253, 2016, p. 69-72 ; Patrick Wald Lasowski, *La gravure libertine : scènes du plaisir*, Paris 2015 ; *L'Enfer de la Bibliothèque: Éros au secret*, éd. par Marie-Françoise Quignard et Raymond-Josué Seckel, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2007 ; Bette Talvacchia, *Taking positions : on the erotic in Renaissance culture*, Princeton 1999 ; Philip Stewart, *Engraven desire : eros, image and text in the French eighteenth century*, Durham (NC) 1992.
 - 9 Bibliographie sélective : Jean-Paul Goujon (éd.), *Le grand siècle déshabillé : anthologie érotique du XVII^e siècle*, Paris 2017 ; Michel Jeanneret (éd.), *La muse lascive : anthologie de la poésie érotique et pornographique française (1560-1660)*, Paris 2007 ; Maurice Lever, *Anthologie érotique du XVIII^e siècle*, Paris 2003 ; Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris 1997 ; Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris 1994 ; Robert Darnton, *Édition et sédition : l'Univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, Paris 1991.

confirment la pertinence de la chronologie proposée par Lynn Hunt, quoique la période moderne soit moins le temps de l'invention de la pornographie que de sa reformulation et de sa diffusion. S'agissant des sources iconographiques, les dessins, peintures et sculptures sont beaucoup plus rares que les imprimés. Les travaux qui mobilisent ce type d'objets portent principalement sur la Renaissance italienne et sur le XVIII^e siècle européen (France, Italie, Angleterre et Allemagne), mais ils sont peu nombreux. Depuis quelques années, des expositions et publications remarquables offrent cependant une meilleure connaissance de l'obscénité dans les arts visuels en France sous l'Ancien Régime¹⁰. Autour d'une étude de cas – Paris à la fin de l'Ancien Régime –, la présente contribution se propose de questionner le statut de l'obscénité dans les arts visuels en fonction de la nature des objets (multiples ou *unica*), de leur iconographie (explicite ou non) et de leur visibilité (milieux ouverts ou fermés). Alors que l'histoire de l'art à tendance à étudier des œuvres d'une qualité exceptionnelle, cette contribution entend prendre en compte la production obscène dans sa diversité.

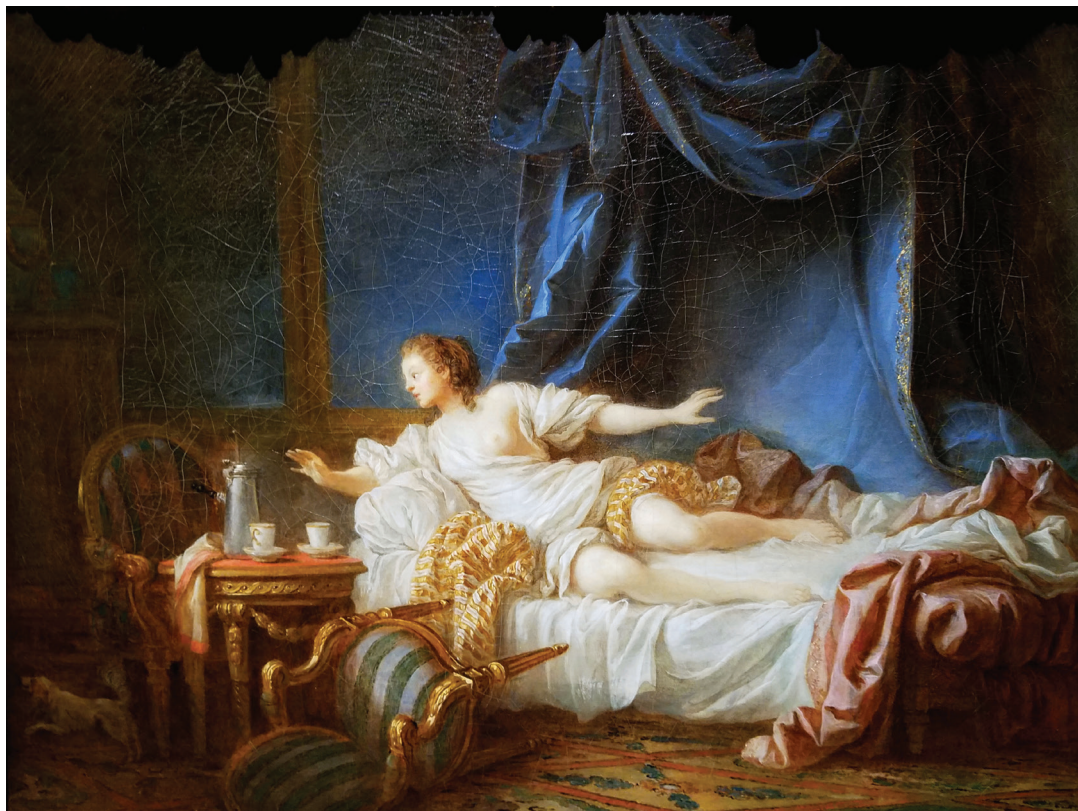
Sous l'Ancien Régime, différents termes étaient utilisés pour désigner les représentations pornographiques – (« licencieuses », « indécences », « lascives », « deshonestes », « nudités », « obscénités », etc.). Leur interchangeabilité et leur emploi dans d'autres contextes montrent que le phénomène pornographique n'entraîne pas dans une catégorie bien définie, peut-être en raison de sa consommation marginale.

De plus, la vie sexuelle n'était alors pas coupée des autres activités organiques et la question de sa représentation explicite s'agrégeait à un ensemble plus vaste qui relevait de l'obscène. Selon Linda Williams, l'une des instigatrices des *porn studies*, l'obscénité correspond à la fois à ce qui est « grossier, vulgaire, qui a trait aux excréments » (*obscenus*) et à ce qui doit « être placé hors (*ob*) de la scène (*scena*) de la représentation publique »¹¹. Dans le cadre de ce colloque sur l'art et ses normes au Siècle des Lumières, la notion d'obscénité permet donc de poser la question de la transgressivité de certaines pratiques et représentations considérées comme *hors du rang*. Pour recontextualiser cette notion, rappelons que le *Dictionnaire de l'Académie française* définit l'obscénité comme une représentation « Deshonneste, sale, qui blesse la pudeur. *Paroles obscenes, mot obscene. Ce poëte est obscene, chanson obscene. Il y a quelque chose d'obscene dans ce tableau. Cela laisse des idées obscenes* »¹². Cette définition pudique, qui reste inchangée durant toute la durée de l'Ancien Régime, impute

10 *L'Empire des sens, de Boucher à Greuze*, exposition programmée au musée Cognacq-Jay en 2021 sous la direction d'Annick Lemoine et Sixtine de Saint-Léger ; Guillaume Faroult, *L'Amour peintre. L'imagerie érotique en France au XVIII^e siècle*, Paris 2020 ; Guillaume Faroult, *François Boucher. L'Odalisque brune*, Paris 2019 ; *Fragonard amoureux, galant et libertin*, éd. par Guillaume Faroult, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, Paris 2015 ; Nadejje Laneyrie-Dagen, Georges Vigarello et Marion Buffaut (éd.), *La toilette de l'intime. L'invention de l'intimité*, cat. exp. Paris, musée Marmottant Monet, Paris 2015 ; Annie Le Brun (éd.), *Sade. Attaquer le soleil*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, Paris 2014.

11 Vörös, 2015, p. 5.

12 « Obscène », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris 1694, p. 137.



1 Jean-Baptiste Le Prince, *La Crainte*, 1769, huile sur toile, 50 × 64 cm, Toledo, Museum of Arts

à des représentations une action transgressive. Ce faisant, l'obscénité irait à l'encontre du mouvement de régulation des fonctions naturelles engagé dès la Renaissance¹³. Paradoxalement, ces représentations furent aussi produites par la civilisation qui entendait repousser la sexualité aux marges de la vie sociale.

Comme le vocabulaire employé, la perception de ces représentations a constamment varié : le curseur des convenances s'est déplacé suivant les époques, les acteurs, les sujets, les objets et les lieux. Par exemple, Jean-Baptiste Le Prince put exposer au Salon de 1769 une scène de genre représentant une jeune femme dont la chemise est malicieusement retroussée par un mouvement de panique (fig. 1), tandis qu'un portrait dénudé de Madame du Barry fut

¹³ Norbert Elias, *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*, Bâle 1939 (traduit en français en 1974 sous le titre *La Civilisation des mœurs*).

retiré du Salon suivant¹⁴. En raison du nombre des critères qui entraient en ligne de compte et de la subjectivité de la censure, l'obscénité est difficile à caractériser. Une présomption d'obscénité pesait sur la représentation de la nudité et de l'acte sexuel, mais l'infraction n'était constituée que si l'érotisme l'emportait sur les autres aspects de l'œuvre. Ainsi, de sensuelles figures vêtues pouvaient être jugées plus indécentes que de froides nudités. La visualisation dans un objet d'un comportement humain considéré comme impudique ou immoral était perçue comme dangereuse car, ainsi, elle devenait tangible et légitime, mais aussi transportable, montrable et incitative. De ce fait, les images obscènes furent condamnées et interdites par les autorités politiques, religieuses ou morales. À cet égard, les archives de la police parisienne sont un outil précieux pour appréhender le statut de l'obscénité : en tant qu'autorité de régulation, la police contribuait à définir une ligne entre l'acceptable et l'interdit. Des sondages dans les archives du Châtelet de Paris nous ont ainsi permis d'extraire une centaine de cas en contravention avec les règlements de la police. Quoique transcrites en termes très pudiques, ces mentions inédites permettent souvent de préciser la nature des objets et sujets tombant dans le domaine de l'obscénité. Partant de ces indications, nous avons réuni un corpus d'environ 200 peintures, dessins et reliefs datant de la fin de l'Ancien Régime et mettant en scène des ébats sexuels¹⁵.

Une surveillance faible

Sous l'Ancien Régime, la surveillance de la production artistique dans Paris était confiée à la Communauté des peintres et sculpteurs, également connue sous le nom d'Académie de Saint-Luc¹⁶. En vertu d'une sentence du lieutenant civil de Paris du 19 décembre 1639 qui interdisait la représentation de certaines « nudités », en vigueur tout au long de l'Ancien Régime, la Communauté devait veiller à ce qu'il ne se fît ou débitât aucun ouvrage indécent

14 Christophe Devaureix, *La beauté est toujours reine ? : Bildliche Legitimationsstrategien königlicher Mätressen Ludwigs XIV. und Ludwigs XV.*, Baden-Baden 2017, p. 177-178.

15 Les collections publiques conservent peu d'œuvres délibérément obscènes ; la plupart d'entre elles circulent dans le marché de l'art.

16 Jules Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc (1391-1776) », dans *Archives de l'art français : nouvelle période*, 1915, p. 516.

et contraire aux bonnes mœurs¹⁷. Chaque année, les nouveaux directeurs-gardes de la Communauté étaient chargés par le lieutenant général de police

[...] de veiller à ce qu'il ne soit débité dans l'étendue de laditte ville et faubourg et banlieue de Paris aucun ouvrage de laditte profession comme peinture, sculpture, gravure et dorure, diffamant, indécent et contraire à la religion, à l'Etat, aux bonnes mœurs ou de mauvaise fabrique ou qualité¹⁸.

Cette surveillance prenait la forme de visites domiciliaires effectuées en compagnie d'un commissaire de police au Châtelet. La police était régulièrement sollicitée par la Communauté pour réguler l'activité ordinaire des peintres et sculpteurs. Mais, curieusement, elle sollicita peu la police contre les producteurs d'images indécentes. Les directeurs-gardes n'entamèrent vraisemblablement guère de procédures contre les producteurs d'images indécentes. Nous pouvons conjecturer qu'ils tiraient eux-mêmes profit de cette activité illicite, ou bien que les amendes applicables aux contrevenants n'étaient pas assez rentables pour motiver des poursuites. Dans ces deux hypothèses, lutter contre l'obscénité n'aurait pas favorisé les intérêts économiques des membres de la Communauté. Des affaires sensibles furent peut-être réglées en interne, c'est-à-dire sans recourir à la police, mais les archives de la Communauté ayant disparu, il n'est pas possible de l'affirmer¹⁹. En fait, la Communauté surveillait davantage le statut des artistes que leur production²⁰. En 1776, la condamnation du pastelliste André-Joseph Salmon montre que les autorités de régulation étaient préoccupées par le défaut de statut du peintre, et non par l'indécence des

17 Sentence contre les nudités et pour la visite tous les mois, en date du 19 décembre 1639, affichée et publiée aux carrefours de Paris le 24 décembre 1639 par M. de Laffemas (Bibliothèque nationale de France (BNF), Z THOISY-491 (FOL 1) : *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres es arts de peinture, sculpture, gravure et enluminure de cette ville et faux-bourgs de Paris. Avec les sentences et arrests rendus en conséquence. Imprimez selon les originaux qui sont dans la chambre de la communauté, estans en charge Pierre Trottier, Jean-Baptiste Guillermin, Jean Ruelle de La Ferté et Jean Brouilly, en l'année 1682. Avec la liste des noms et surnoms des maîtres*, Paris 1682, p. 32-35 ; BNF, ms. 21732, recueil des statuts, ordonnances et règlements publiés en 1698, p. 54 r^o et suivantes ; Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (binha), 8D3146¹, lettres patentes du roi qui approuvent & confirment les nouveaux Statuts de la Communauté des Peintres & Sculpteurs de l'Académie de Saint-Luc de la ville de Paris. Délivrées le 9 mars 1730 et enregistrées au Parlement le 30 janvier 1738, article XXVIII ; BNF, 4-J-2286, Lettres patentes du roi qui approuvent et confirment les nouveaux statuts de la Communauté et Académie de Saint-Luc de peinture-sculpture de la ville, fauxbourgs et banlieuë de Paris ; avec les Sentences, Arrêts et Reglemens, concernant ladite Communauté. Réimprimés à la diligence de Messieurs Jean-Denis Coullonjon, Jean-Baptiste Chevillon, Pierre Bunele, et Jean-Jacques Adan, Directeurs-Gardes en Charge, Paris 1753, p. 80-82.

18 Cette formule type apparaît au début des procès-verbaux relatifs à la police des métiers (série Y).

19 En comparaison, on connaît deux transcriptions anciennes des registres de la Communauté qui régulent en interne la qualité matérielle de certaines façons en 1724 et 1727 (BINHA, ms. 1016).

20 Maël Tauziède-Espariat, « Les peintres et sculpteurs "sans qualité" : Une population invisible dans le Paris des Lumières ? », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 66/2, 2019, p. 35-62.

images qu'il produisait²¹. S'il avait été utilisé, ce contrôle de la décence des œuvres aurait probablement permis à la Communauté de jouer un rôle plus important dans l'espace de l'art parisien. De cette façon, la Communauté aurait pu définir les normes morales de la figuration tandis que l'Académie royale de Peinture et de Sculpture établissait des normes esthétiques. Ce désintérêt pour la production artistique est révélateur d'une absence de stratégie de la part de la Communauté, et peut-être plus globalement de la faiblesse de cette institution dans le domaine artistique²².

En raison de l'inaction de la Communauté, la police surveillait directement la diffusion des représentations obscènes dans Paris. Le dépouillement des procès-verbaux des commissaires de police au Châtelet de Paris en 1769 et en 1779 révèle que le degré de répression était variable, tout en étant assez faible dans l'ensemble. Avec sept procès-verbaux pour faits d'obscénité, la répression semble plus forte en 1779 qu'en 1769 (deux procès-verbaux), mais ces résultats sont dérisoires par rapport aux centaines d'actes dépouillés²³. Un dépouillement intégral des procès-verbaux sous l'Ancien Régime permettrait d'identifier différents degrés de répression en fonction des périodes ou des quartiers de Paris. Cette augmentation des procès-verbaux à dix années d'écart correspondait peut-être à un effort de moralisation de l'espace public après l'avènement de Louis XVI. Des témoignages contemporains comme celui du baron d'Holbach révèlent que la police parisienne était néanmoins tolérante envers l'obscénité²⁴.

Cette complaisance variait clairement en fonction du type d'objet mis en cause : les livres et estampes étaient soumis à une surveillance beaucoup plus forte que le dessin, la peinture ou la sculpture. Dans le domaine de l'obscénité, la grande majorité des suspects arrêtés par lettre de cachet étaient liés à la création ou à la diffusion d'imprimés contraires aux bonnes mœurs²⁵. Ces incarcérations sans jugement correspondaient à un procédé extraordinaire par lequel l'État pouvait bloquer la diffusion de textes ou d'estampes transgressifs. À l'inverse, les dessins, peintures et sculptures n'étaient pas des multiples : leur circulation était négligeable et risquait donc peu de corrompre les mœurs de la société. Le trouble

21 Procès-verbal du commissaire Dorival, 3 mai 1776, restitution des effets, outils et marchandises saisis à Salmon, notamment « une Femme nue dans une posture indécente » et une *Léda*, éd. par Guiffrey, 1915, p. 123.

22 Maël Tauziède-Espariat, « Talent *versus* argent : un aspect des rapports de domination au sein de la Communauté des peintres et sculpteurs de Paris sous l'Ancien Régime », *Transversales* 9, 2016, URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Transversales/Dominants_domines/Mael_Tauziède_Espariat.html [dernier accès : 11.12.2021].

23 Les dépouillements des minutes des commissaires en 1769 et 1779 portent sur environ 140 registres. Seules les cotes suivantes contiennent des procès-verbaux relatifs à l'obscénité : AN, Y//11010 en 1769, puis Y//11413 et Y//11414 en 1779.

24 Paul Heinrich Dietrich d'Holbach, *Éthocratie ou Le gouvernement fondé sur la morale*, Amsterdam 1776, p. 167.

25 Frantz Funck-Brentano, *Les lettres de cachet à Paris : étude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659-1789)*, Paris 1903; Natalis Rondot, « Artistes détenus à la Bastille (1704-1741) », dans *Nouvelles archives de l'art français*, 1882, p. 270-272.

social étant moindre, les peintres ou sculpteurs furent rarement arrêtés. En l'état des connaissances, seuls Jean-Baptiste Ducanel et Jean Diacre furent inquiétés à ce sujet, respectivement en 1716 et en 1732²⁶. Du reste, l'arrestation du miniaturiste Ducanel était certainement motivée par une raison politique : enrayer la propagation d'images obscènes mettant en cause le régent²⁷. L'absence de lettre de cachet jusqu'à la fin de l'Ancien Régime ne signifie pas que la répression devint nulle ; quoique faible, elle était désormais régulée dans le cadre de la procédure ordinaire.

Comme indiqué précédemment, le lieutenant général de police confiait ordinairement les enquêtes aux commissaires de police, et parfois à l'inspecteur de la Librairie lorsqu'il s'agissait d'imprimés. S'ils constataient une infraction, les commissaires perquisitionnaient et dressaient un procès-verbal. Les œuvres d'art étaient alors saisies et empaquetées afin que personne ne pût les voir. Comme les imprimés, elles étaient peut-être détruites mais on sait aussi que des amateurs d'*erotica* mettaient la main dessus, à l'instar du duc d'Orléans qui récupéra en 1784 « une garniture de boutons représentant des figures de Laretin »²⁸. Ces « figures » désignaient des postures sexuelles. Pour comprendre l'emploi de cette formule pudique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles, il faut revenir aux origines de l'estampe obscène au début du XVI^e siècle en Italie. Dans les années 1520, Giulio Romano réalisa une série de dessins antiquisants, aujourd'hui perdus, qui représentaient des couples dans différentes positions sexuelles²⁹. Ces dessins furent rapidement imités, puis gravés et imprimés avec les *Sonnets luxurieux* de Pietro Aretino³⁰. Le nom du poète fut durablement associé aux estampes représentant des couples copulant, comme en témoigne encore la parution de *L'Arétin d'Augustin Carrache ou Recueil de postures érotiques* en 1798³¹.

26 Funck-Brentano, 1903 (note 24), p. 184, p. 247.

27 Faroult, 2020 (note 10), p. 106-113.

28 Vincent Milliot, *Un policier des Lumières Suivi de Mémoires de J. C. P. Lenoir, ancien lieutenant général de police de Paris, écrits en pays étrangers dans les années 1790 et suivantes*, Seyssel 2011, p. 655-656.

29 Faroult, 2020 (note 10), p. 97 ; Talvacchia, 1999 (note 8) ; Bette Talvacchia, « Classical Paradigms and Renaissance Antiquarianism in Giulio Romano's "I Modi" », dans *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 7, 1997, p. 81-118 ; Lynne Lawner (éd.), *I modi : the sixteen pleasures, an erotic album of the Italian Renaissance*, Evanston 1988.

30 Paolo Procaccioli, « Dai Modi ai Sonnetti Lussuriosi. Il capriccio dell'immagine e lo scandalo della parola, Italianistica », dans *Rivista di letteratura italiana*, mai/août 2009, p. 219-237 ; Raymond Waddington, *Aretino's Satyr. Sexuality, Satire, and Self-Projection in Sixteenth-Century Literature and Art*, Toronto 2004 ; James Grantham Turner, « Profane Love : The Challenge of Sexuality », dans *Art and love in Renaissance Italy*, éd. par Andrea Bayer, cat. exp. New York/Fort Worth, Metropolitan Museum of Art/Kimbell Art Museum, New Haven/New York 2008, cat. 99, p. 200-202 ; James Grantham Turner, « Marcantonio's lost Modi and their copies », dans *Print Quarterly* XXI, décembre 2004, p. 363-384 ; Bette Talvacchia, *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*, Princeton University Press, 1999.

31 Simon-Célestin Croze-Magnan, *L'Arétin d'Augustin Carrache ou Recueil de postures érotiques*, Paris 1798.

À l'issue de l'instruction judiciaire, le suspect était en principe convoqué à l'audience de la chambre de police de Paris, où le lieutenant général statuait sur le délit et rendait une sentence. Par exemple, Jean Diacre fut condamné en 1731 par la chambre de police à une amende de 1000 livres pour avoir vendu et débité des estampes et miniatures représentant des sujets indécents et contraires aux bonnes mœurs³². Un extrait de la sentence fut imprimé et diffusé dans un but dissuasif³³. Si la peine corporelle prévue par la sentence de 1639 ne fut pas appliquée, l'amende représentait tout de même quatre années du salaire d'un ouvrier de l'époque³⁴. La lettre de cachet contresignée par Maurepas quelques mois plus tard suggère que Diacre n'avait pas payé l'amende, ou qu'il continuait à exercer son activité illicite. La médiatisation du procès par l'imprimé et l'intervention du ministre étaient exceptionnelles : cette punition exemplaire fut peut-être une réponse au développement des représentations obscènes, en particulier par le biais de l'imprimé (Diacre était surtout connu comme marchand d'estampes³⁵). En effet, la principale préoccupation du lieutenant général de police dans ce domaine était la surveillance des livres et estampes obscènes³⁶. Il sollicita au moins à trois reprises l'inspecteur de la Librairie entre 1765 et 1773 pour faire saisir des estampes et tableaux contraires aux « bonnes mœurs »³⁷. Dès 1765, l'inspecteur de la Librairie fut confronté à un double problème. D'une part, son enquête mettait en cause un faible nombre de contrevenants. D'autre part, la caractérisation de l'infraction était fragilisée par l'ambivalence des sujets représentés.

L'ambivalence des sujets

Bien que l'obscénité ait été censurée, le législateur ne la définissait pas, peut-être pour la marginaliser. La sentence de 1639 répondait à des faits dénoncés par la Communauté des peintres de Paris, mais sans préciser les motifs susceptibles de

32 Sur cette procédure, voir aussi le procès-verbal du commissaire Charles, 30 octobre 1731. Jules Guiffrey (éd.), « Saisie d'estampes et de miniatures contraires aux bonnes mœurs chez le sieur Jean Diacre, maître peintre », dans *Courrier de l'art* 39, septembre 1883, p. 468-469.

33 BNF, F-21114 (96), imprimé de la sentence de police rendue le 16 mars 1731.

34 Étienne Martin Saint-Léon, *Histoire des corporations de métiers : depuis leurs origines jusqu'à leur suppression en 1791*, Paris 1897, p. 443.

35 Maxime Préaud et al. (éd.), *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Paris 1987, p. 107-108.

36 Wald Lasowski, 2015 (note 8), p. 208-223.

37 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièces 1, 2 et 32. Voir aussi Jean Chatelus, *La condition du peintre à Paris au XVIII^{ème} siècle*, thèse en histoire, Université Panthéon-Sorbonne, 1987, p. 477 et suivantes.

constituer l'infraction³⁸. La police s'appuyait néanmoins sur ce texte vague pour condamner, au gré de l'évolution des mœurs, les représentations obscènes. Signe de sa faible utilisation, la sentence ne fut jamais renouvelée. La description sommaire des œuvres dans les archives de la police suggère que l'interdiction portait sur des représentations dont le caractère obscène l'emportait sur d'autres aspects de l'œuvre. En l'absence de définition légale ou lexicographique, la caractérisation de l'obscénité était soumise à l'appréciation du censeur.

Les dictionnaires du XVIII^e siècle rendent compte de l'ambivalence des « nudités » en citant des exemples tolérables ou non. La frontière entre les deux dépendait de l'appréciation du regardeur : Louis de Jaucourt écrit par exemple qu'« il ne faut pas que les *nudités* puissent faire rougir ceux qui les regardent »³⁹, tandis que Jacques Lacombe évoque « les bornes de la modestie »⁴⁰. Pour Rousseau, la figure nue était moins indécente que celle à demi-vêtue, toutefois son opinion suscita des réactions⁴¹. Comme le rappellent ces opinions, le statut obscène d'une représentation variait selon les contextes. Heureusement, les archives de la police montrent aussi comment ce problème se négociait concrètement. À l'instar du champ littéraire qui distingue le livre licencieux du livre obscène⁴², les procès-verbaux permettent d'établir une « hiérarchie du tolérable » dans les arts visuels. Schématiquement, certaines « nudités » étaient tolérées, d'autres l'étaient plus ou moins, et d'autres enfin ne l'étaient pas du tout. La difficulté est donc principalement de comprendre ce qui rendait possible, au niveau intermédiaire de cette hiérarchie, la monstration d'une œuvre érotique en public. L'enquête menée par l'inspecteur de la Librairie en 1765 permet de préciser quels types de « nudités » étaient tolérés. Sur les trois cas signalés, il apparaît que les estampes de « nudités » trouvées chez le nommé Dulac étaient en fait des morceaux d'académie ; quant au sieur Bligny,

38 BNF, ms. 21732, recueil des statuts, ordonnances et règlements publiés en 1698, p 54 r^o et suivantes : Sentence contre les nudités et pour la visite tous les mois, en date du 19 décembre 1639, affichée et publiée aux carrefours de Paris le 24 décembre 1639 par M. de Laffemas. Dans sa plainte, la Communauté dénonce par exemple ceux qui représentent les gouvernants « sous divers habits & postures scandaleuses, tendantes au mépris, & autres pour corrompre la jeunesse, à l'exemple d'Artein [l'Arétin] ; font ou font faire diverses figures, (p. 54v^o) portraits d'hommes & femmes nues en tout ou en partie, avec des postures lascives & deshonestes, & autres crottesques qui blessent la chasteté, desquelles peintures infames ils trafiquent secrètement & en font venir d'étranges Pays qu'ils vendent et débitent aux Collèges, Hôtels & lieux de difficile accès ».

39 Louis de Jaucourt, « Nudités », dans *Encyclopédie*, vol. 11, 1765, p. 277.

40 Jacques Lacombe, « Nudités », dans *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, 1753, p. 433.

41 Jean-Jacques Rousseau, [*Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles*], Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève à M. d'Alembert, de l'Académie Française, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, de la Société Royale de Londres, de l'Académie Royale des Belles-Lettres de Suède, & de l'Institut de Bologne : Sur son article « Genève » dans le VII^e volume de l'Encyclopédie et particulièrement sur le Projet d'établir un Théâtre de Comédie en cette Ville. Amsterdam 1762, [3e éd.], p. 228 : « Ne sait-on pas que les statues & les tableaux n'offensent les yeux que quand un mélange de vêtements rend les nudités obscènes ? ».

42 Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1991, p. 17-18.

il vendait bien « des nudités mais ce sont des morceaux d'histoire »⁴³. Lors de la perquisition de leur boutique, les époux Chaizes répondirent avec embarras au commissaire Thiérion que tous les marchands étalaient des « nudités » semblables aux leurs⁴⁴. Et l'inspecteur de la Librairie de conclure que le commissaire « dressa procès verbal de plusieurs nudité qui cependant sont des morceaux d'histoire et d'accademie. Il n'emporta rien à ce marchand, il lui laissa cest tableaux sous caution »⁴⁵. La licence permise sous l'Ancien Régime dépendait donc de considérations éducatives (académies) ou didactiques (scènes mythologiques ou religieuses).

Au XVIII^e siècle, l'Encyclopédie recommandait d'« évite[r] l'obscénité en se servant des expressions consacrées par l'art ou la science de la chose »⁴⁶, mais ce procédé était ancien. Depuis la Renaissance, artistes ou commanditaires pouvaient dissimuler la fonction érotique de l'œuvre derrière des sujets savants (amours des dieux, scènes de martyre...). L'ambivalence de telles représentations entraîna des bévues, par exemple lorsque des policiers saisirent « sous prétexte de nudité » des estampes approuvées par l'Académie royale⁴⁷. De la même façon, la caution savante ne suffisait pas toujours à vaincre la pudeur des contemporains. Ainsi, lors de la vente Crozat de Tugny en 1751, un amateur n'osa pas acquérir un tableau figurant *Danaé* qu'il jugeait « très beau mais par trop indécent »⁴⁸.

L'ambivalence de l'œuvre d'art, constituée d'une représentation qui serait interdite sans la caution d'un sujet autorisé, est à l'origine de ce qu'Alain Guillerme appelle le « système de l'iconographie galante » au XVIII^e siècle⁴⁹. Il s'agit d'un ensemble de signes à décrypter qui conféraient une valeur érotique à une image *a priori* anodine. Grâce à ce système, des scènes de genre étaient tolérées au même titre que des sujets d'histoire, parfois parce qu'on leur prêtait également une valeur édifiante, à l'instar de *La Cruche cassée* de Jean-Baptiste Greuze (Paris, musée du Louvre).

L'exposition au Salon est un autre indicateur pour appréhender le problème de la décence dans les arts visuels. Par exemple, l'auteur des *Mémoires secrets* évoque un petit tableau que l'artiste Jean-Baptiste Le Prince « avait intitulé

43 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièce 2, lettre de M. d'Hémery à M. de Sartine, 14 mai 1765.

44 Archives nationales de France (an), Y/10889, 11 mai 1765, « Procès verbal S. M. [représenté par] le Pr du Roy contre Sr Chaizes, me peintre a cause de tableaux indecens ».

45 BNF, collection Anisson-Duperron, manuscrit français 22121, LXI, pièce 2, lettre de M. d'Hémery à M. de Sartine, 14 mai 1765.

46 « Obscène », dans *Encyclopédie*, 1765, vol. 11, p. 309.

47 Lettre du comte d'Angiviller à Pierre, le 17 novembre 1788. Marc Furcy-Raynaud (éd.), « Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre (deuxième partie) », dans *Nouvelles archives de l'Art français* 22, 1906, p. 245. Voir aussi Jules Guiffrey, « Saisie d'estampes représentant des nudités (1788) », dans *Revue de l'art ancien et moderne*, août 1885, p. 118-119.

48 Vente du président Crozat de Tugny, 10 juin 1751, n°32 : *Danaë couchée sur un lit recevant Jupiter métamorphosé en pluie d'or*, attribué à Nicolas Poussin, vendu 1890 livres à Blondel de Gagny (Lugt 762).

49 Alain Guillerme, « Le système de l'iconographie galante », dans *Dix-Huitième Siècle* 12/1, 1980, p. 177-194.



- 2 Guillaume-Philippe Benoist (d'après Michel-Honoré Bounieu), *Bethsabée au bain*, 1782, estampe gravée à l'eau-forte et au burin, 47,2 × 36,7 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, DC-19 FOL, planche IV

la crainte, pour masquer le vrai sujet de la composition, dont l'idée licencieuse l'eût fait exclure du salon s'il l'eût annoncée au naturel»⁵⁰. D'après cet extrait, l'intitulé de l'œuvre n'aurait été qu'un prétexte pour exposer une belle jeune femme dont la chemise s'est retroussée dans un moment de surprise (fig. 1). À l'inverse, la *Bethsabée* de Michel-Honoré Bounieu fut refusée dix ans plus tard par le jury du Salon en raison de son indécence⁵¹. Ce refus conféra d'ailleurs une grande notoriété au tableau, qui fut gravé par Benoist pour faire pendant à la fameuse *Suzanne au bain* de Porporati d'après Santerre (fig. 2)⁵². Il est difficile de concevoir qu'un sujet biblique exprimant la pudeur n'ait pas bénéficié d'une tolérance supérieure à celui peint par Le Prince qui évoque plutôt un acte sexuel avorté⁵³. Cette comparaison montre combien le curseur de la décence pouvait varier dans un même lieu à quelques années d'écart.

Bien entendu, toute ambiguïté s'évanouit lorsque l'acte sexuel est le principal sujet de l'œuvre (fig. 3). C'est le cas de cette peinture qui représente l'étreinte d'un jeune couple – sans la caution d'un prétexte mythologique ou médical. En dépit d'un espace exceptionnellement détaillé pour ce type d'œuvre, l'attention se porte d'abord sur les amants dont les corps accouplés occupent tout le premier plan. L'intention érotique d'une telle peinture se manifeste par la beauté des corps enlacés, la sensualité de leur modelé et le moelleux des chairs. Placée au centre de la composition, la pénétration du membre viril dans le sexe féminin confirme cette intention. Ce motif important est redoublé par la langue que le jeune homme s'apprête à introduire dans la bouche entrouverte de sa partenaire. Autour d'eux, les plis du drapé carné sur le lit, la corbeille de fleurs contre la cassolette incandescente ou encore la statue de Priape dont le sexe, en érection lui aussi, est orné d'une couronne de fleurs appartiennent au vocabulaire univoque de l'imagerie érotique. La qualité de cette œuvre est supérieure au reste de notre corpus, certainement parce que le but de l'imagerie obscène résidait moins dans la délectation esthétique que dans la monstration des pratiques sexuelles.

Les compositions sont généralement rudimentaires : le cadrage souligne le caractère sexuel des figures sans détailler leur environnement. Mise en série, la production obscène du XVIII^e siècle apparaît assez pauvre et plutôt répétitive.

50 Mathieu-François Pidansat de Mairobert, « Lettre du 15 septembre 1777 », dans *Les Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France*. Republiée dans *L'espion anglais ou Correspondance entre deux milords sur les mœurs publiques et privées des Français*, t. 2, Paris 1809, p. 96-97 et dans *La Revue universelle des arts*, vol. 22, 1865, p. 230.

51 Louis-François Metra (éd.), *Correspondance secrète, politique et littéraire...*, t. 12, Londres 1788, p. 89.

52 Marcel Roux, *Inventaire du fonds français, graveurs du dix-huitième siècle*, t. 2, Benoist le jeune, n°1, Paris 1933. Voir aussi les documents inédits relatifs à la gravure du tableau dans AN, T//514/13, liasse 125.

53 Sur les tableaux indécent refusés au Salon, voir John Augustus Goodman, *A history of artistic practice and the monarchy's crisis of representation at the end of the old regime*, thèse inédite, New York University, 1990, p. 160 ; Guillaume Nicoud, *Une galerie issue des Lumières : la galerie impériale de l'Ermitage et la France de Catherine II à Alexandre I^{er} (1762-1825)*, thèse inédite, EPHE, 2016, vol. 1, p. 113-114, vol. 3, p. 170 (au sujet du *Jupiter et Antioche* de M^{me} Therbusch).



3 Jean-Jacques-François Le Barbier (attrib.), *Un jeune couple qui fait l'amour*, seconde moitié du XVIII^e siècle, huile sur toile, 87,4 × 75 cm, collection particulière (Sotheby's London, 15.02.2018, n°34)



- 4 Boîte ronde en écaille ornée d'une première miniature peinte sur le couvercle, signée Rocher, datée de 1787, représentant le portrait en buste d'une *Jeune femme à la robe bleue*, et d'une seconde miniature peinte dans le fond, représentant une *Scène érotique*, 7,5 cm, collection particulière

En s'appuyant sur ce corpus et sur les descriptifs de la police, l'iconographie découle principalement de trois sources d'inspiration : la vie quotidienne, l'Antiquité et la littérature licencieuse. Les images mettent souvent en scène des contemporains (seuls, en couple ou en groupe) qui se livrent à différentes activités sexuelles de façon stéréotypée : accouplement, masturbation, voyeurisme, fellation et parfois sodomie. La contemporanéité de ces représentations était exprimée par le costume des figures et parfois le décor intérieur : ces éléments renvoyaient peut-être le consommateur à sa propre identité, généralement celle d'un riche citadin. Cette production fonctionnerait alors comme le genre cinématographique du « porno amateur » dans lequel l'espace familial devient celui de la projection du fantasme. On peut suivre ce processus grâce à de petites boîtes ornées de peintures qui représentent des personnages familiers dans deux postures bien distinctes. Dans ce cas, le couvercle de la boîte est orné d'un portrait mondain tandis que le fond figure le modèle dans une posture sexuelle (fig. 4). L'association dans un même objet du portrait et de la figure dénudée laisse à penser que la jeune femme portraiturée ici est aussi celle qui a été peinte en train de se masturber avec un polochon en observant le portrait et la lettre de son amant. On peut ainsi imaginer que cet amant était aussi le possesseur de la boîte et que ces peintures exprimaient son propre fantasme.

Parmi ces représentations donnant à voir le quotidien, l'intimité féminine est une thématique importante. Ainsi, de nombreuses images visualisent le thème de la toilette intime⁵⁴. Dans notre corpus iconographique, la figure féminine

⁵⁴ Dorothée Lanno, « Les scènes de l'intimité domestique dans les arts figurés en France (1780-1815) », thèse en histoire, Université de Strasbourg, 2017.

apparaît généralement en position assise les jambes écartées sur une chaise ou un bidet, munie d'un linge pour se laver le bas-ventre. Les archives de la police confirment le succès du thème du « bidet » qui met en scène une femme faisant un bain de siège. Ces scènes peuvent être associées à la pratique complexe de la toilette, qui était un moment hygiénique et social important dans la vie des élites⁵⁵, mais aussi à l'activité des prostituées. Comme « la pisseuse » en vogue au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la toilette intime est doublement obscène en ce qu'elle renvoie à la fois au sexe et au sale.

Depuis la Renaissance, l'Antiquité constituait bien sûr une source d'inspiration importante de l'imagerie obscène, constamment vivifiée par de nouvelles découvertes archéologiques. Parfois, les motifs antiques se mêlent aussi à l'espace familial, par exemple lorsque des satyres ou des nymphes fornicent avec des figures vêtues en costume contemporain. La tolérance envers la mythologie disparaissait lorsque l'œuvre représentait explicitement l'acte sexuel. Ce fut par exemple le cas d'un « Priape en action avec une nymphe » saisi chez le stucateur Manciaux-Chevalier en 1779⁵⁶. L'imagerie obscène se nourrissait aussi de la littérature licencieuse. En dehors des estampes pour illustrer ces textes, certains thèmes littéraires investissaient d'autres supports. Par exemple, la « petite miniature sous glace représentant le rossignol » saisie chez le peintre Louis-Denis Ferry évoque sans doute un conte grivois attribué à Jean de La Fontaine⁵⁷. Nous ignorons quelle était la composition de cette peinture, mais une estampe de Bernard Picart illustrant ce conte laisse peu de doute sur le caractère obscène d'une telle représentation. Les jeunes amants y apparaissent dénudés et allongés sur un lit au moment où ils sont surpris par les parents de la jeune Catherine : celle-ci somnole en tenant dans sa main gauche un oiseau – « le rossignol » – qui se dresse au niveau de l'entrejambe de Richard⁵⁸. Une autre vignette, gravée par Noël Le Mire d'après un modèle de Charles Eisen pour l'édition dite « des fermiers-généraux », illustre le même moment du récit de façon moins métaphorique⁵⁹. Dans le premier état, au lieu de masquer pudiquement le bas-ventre de Richard, la main de Catherine tient son sexe en érection⁶⁰.

55 Cat. exp. Paris, 2015 (note 10), p. 79-121.

56 AN, Y//11413, 17 mars 1779, procès-verbal de perquisition chez le s[ieur] Chevalier.

57 AN, Y//11413, 17 février 1779, procès-verbal de perquisition chez Louis-Denis Ferry.

58 *Impostures innocentes, ou Recueil d'estampes d'après divers peintres illustres [...] par Bernart Picart, dessinateur et graveur avec son éloge historique et le catalogue de ses ouvrages*, Amsterdam, chez la veuve de Bernard Picart, 1734, p. 4 du catalogue : « Le Rossignol, Conte, gravé en 1717, quoiqu'il n'ait paru qu'en 1727 ». L'estampe est aussi parue dans Pierre-François Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure*, Paris 1789 (seconde édition), t. 2, p. 89.

59 BNF, Manuscrits, Rothschild 925, *Contes et nouvelles en vers*, Par M. de la Fontaine. A Amsterdam [Paris]. M.DCC.LXII [1762], vol. 2, p. 295-305 (les trois états de la vignette sont reliés dans le volume).

60 Le tome 14 de l'*Inventaire du fonds français des graveurs du XVIII^e siècle* ne mentionne qu'un seul état de cette vignette (Noël Le Mire, p. 146, n°292). Une édition falsifiée des *Contes* des fermiers-généraux est illustrée par des vignettes dont la composition est inversée par rapport aux originaux de Le Mire. La signature d'un certain « Ludovicus Boily » remplace celle de Le Mire en bas à droite de la vignette du « Rossignol » ; l'*Inventaire du fonds français des graveurs du XVIII^e siècle*, tome 3, p. 62, n°8 attribue ces imitations à « Charles-Ange Boily ». Nous n'avons pas trouvé de version obscène de cette illustration.

Il semble donc que la miniature saisie ayant pour sujet un « rossignol » représentait plus ou moins crûment un conte centré sur le sexe du jeune Richard.

Un objet élitaire

La tolérance dont bénéficiait une partie de l'imagerie obscène tenait à l'ambivalence de l'iconographie, mais aussi à la nature élitaire des objets qu'elle ornait. En dépit parfois de leur caractère fruste, les peintures, sculptures et dessins indécents étaient des objets de luxe ou demi-luxe consommés par les élites de l'époque. Les procès-verbaux de la police révèlent l'existence d'artistes méconnus pour qui cette production était sans doute une source de revenus lorsque le talent faisait défaut. Selon leurs déclarations, ces petits maîtres fabriquaient ou réparaient les objets incriminés pour des aristocrates et des célébrités. D'autres artistes, beaucoup plus célèbres (François Boucher, Pierre-Antoine Baudouin, Jean-Honoré Fragonard...), réalisèrent aussi des peintures licencieuses sans encourir les poursuites de la police. La solidité de leurs réseaux et l'installation de leurs ateliers dans des résidences royales les mettaient à l'abri des perquisitions de la police, mais on sait qu'ils travaillaient également pour quelques privilégiés.

Les perquisitions chez les artistes et les marchands avaient pour objectif d'empêcher le commerce des œuvres obscènes et non leur fabrication : contrairement aux ustensiles des peintres et sculpteurs « sans qualité » (travailleurs non déclarés), ceux des artistes pornographes n'étaient pas saisis par la police. Pourquoi une telle tolérance envers eux ? Le fait que l'inspecteur de la Librairie n'ait pas d'homologue dans le domaine des beaux-arts⁶¹, ainsi que la rareté des textes condamnant les dessins, peintures et sculptures obscènes suggèrent que ces objets étaient perçus comme peu dangereux pour la société⁶². À la différence de l'estampe obscène multipliée mécaniquement, et de certaines sculptures en terre cuite et en cire reproduites au moule, les autres représentations étaient uniques et donc peu répandues. Leur coût, probablement plus élevé, restreignait aussi la consommation à une clientèle limitée, à la fois aisée et affranchie de certains interdits moraux. Les productions de ce type étaient donc tolérées

61 L'administration de la Librairie contrôle, en collaboration avec la police, le marché de l'imprimé (livre, estampe) en France. Les archives du 7^e bureau de la lieutenance générale de police (sciences et arts libéraux) ne mentionnent pas de cas de pornographie dans les beaux-arts (BNF, Arsenal, ms.-10294-10319).

62 Le sujet n'est pas abordé dans les textes juridiques, et seulement de façon périphérique par les moralistes. Voir principalement Jean Croiset, *Parallèle des mœurs de ce siècle et de la morale de Jésus-Christ*, t. 1, Lyon 1727, p. 209 et suivantes ; Antoine-Augustin Bruzen de La Martinière, « De l'obscénité dans les poètes & dans les peintres », dans *Introduction générale à l'étude des sciences et des belles-lettres en faveur des personnes qui ne savent que le françois*, La Haye 1731, p. 243-251 ; R. P. Lafue, « Ode sur les Tableaux indécents », dans *Mercure de France*, novembre 1740, p. 2468-2472.

parce qu'elles ne pouvaient corrompre les mœurs des couches les plus basses et les plus nombreuses de la population.

La relation du comte d'Angiviller aux représentations obscènes rend compte du statut variable des objets en fonction du public susceptible de les voir. En tant que directeur des Bâtiments, d'Angiviller demanda au début de son ministère à Joseph-Marie Vien, ordonnateur du Salon, d'en éliminer les ouvrages « indécens [et] licencieux »⁶³. En tant que particulier, il commandait au même moment à Vien un tableau érotique pour son usage privé⁶⁴. La contradiction entre ces deux attitudes avait d'ailleurs contraint son prédécesseur, le marquis de Marigny, à renoncer à l'installation de son cabinet de « nudités » dans l'hôtel de la direction des Bâtiments du roi à Paris⁶⁵. Partant, l'obscénité changeait de statut en fonction de l'objet – le multiple était plus contrôlé que l'œuvre unique – et du lieu – l'espace public était plus contrôlé que l'espace privé. La *Bethsabée* de Bounieu, déjà mentionnée (fig. 2), entra sans heurts dans la collection particulière du duc de Chartres (futur Philippe-Égalité) après avoir été exclue du Salon où la nudité de la figure féminine aurait choqué le jury⁶⁶.

Afin de ménager la pudeur du public, les représentations obscènes étaient souvent cachées dans des dispositifs qui témoignent du goût de certaines élites pour les convenances et leur transgression. Ces dispositifs spatiaux ou visuels jouant sur le format et l'imbrication joignaient la nécessité de cacher un objet « contraire aux bonnes mœurs » au plaisir de la divulgation. Comme dans le roman licencieux, ils déterminent une montée progressive de l'excitation jusqu'à la découverte de la scène obscène. Bien que surreprésentés dans la littérature des Lumières par rapport à la réalité architecturale, la petite maison, le boudoir ou le cabinet étaient des espaces réduits, d'accès restreint et dédiés aux plaisirs⁶⁷. La décoration de ces espaces avec des œuvres d'art destinées à exciter les désirs est un lieu commun de la littérature ; néanmoins, cette concentration des « indécences » dans certains espaces ne peut être confirmée par les archives car la prise des œuvres d'art est généralement sommaire, quand celles-ci n'ont pas tout simplement été déplacées pour faciliter l'inventaire mobilier.

63 Louis Petit de Bachaumont, « Lettre II. 23 septembre 1775 », dans *Lettres sur les peintures, sculptures et gravures de Mrs. de l'Académie royale...*, Londres 1780, p. 193.

64 Joseph-Marie Vien, *Jeune femme attendant son fiancée*, 1777, huile sur toile, 100 x 135 cm, vente Sotheby's New York, 01/02/2018, lot 51.

65 Christophe Henry, « Un cabinet ministériel de nudités savantes », *Une histoire des savoir-faire. Création et vie artistique à Paris du grand siècle à nos jours*, vol. 1, études rassemblées et présentées par Christophe Henry, en partenariat avec le Groupe de Recherches en Histoire de l'Art moderne (GRHAM) et Les symposiums d'Histoire de l'Art de la Mairie du 11, p. 64-75, mis en ligne le 15 octobre 2018
URL : <https://www.mairie11.paris.fr/actualites/parution-des-symposiums-d-histoire-de-l-art-de-la-mairie-du-11e-598> [dernier accès : 11.12.2021].

66 L'exclusion de cette peinture indécente (aujourd'hui dans une collection particulière) suscita de nombreux commentaires, voir par exemple : Barthélemy-François-Joseph Mouffle d'Angerville, *Note sur le tableau de Bethsabée par mr. Bounieu*, 17 septembre 1779 (BNF, Deloynes, XXXIV, 926) ; Mammès-Claude-Catherine Pahin de La Blancherie, *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, 30 décembre 1779, p. 61.

67 Fabrice Moulin, « Architectures du désir », dans *Embellir, bâtir, demeurer. L'architecture dans la littérature des Lumières*, Paris 2017, p. 338-380.

- 5 Jacques-Antoine Vallin,
*Ébats amoureux d'un couple
 dans une chambre*, seconde moitié
 du XVIII^e siècle, huile sur carton
 dans un coffret en cuir, 19 × 23,5 cm,
 collection particulière



L'analogie opérée par la littérature et l'architecture entre l'espace clos et l'espace du plaisir convient également à de petits objets comme les boîtes. À l'exemple de celles dont le couvercle cache une scène d'onanisme féminin (fig. 4.) ou un accouplement (fig. 5), d'autres boîtes, tabatières ou boîtiers de montres superposent une miniature anodine et une « indécence » connue des seuls initiés. Cette juxtaposition d'images est anciennement connue dans la gravure : le graveur crée un premier état faisant apparaître le caractère érotique d'une figure – la « découverte » – avant de tracer un état définitif décent dans lequel la figure est « couverte » par des vêtements ou tout autre motif⁶⁸. Les deux états de l'estampe du « Rossignol » gravée par Le Mire, citée précédemment, illustrent aussi ce procédé : la main de Catherine couvre le sexe de Richard dans le second état.

Un dispositif semblable est attesté dans la peinture. Le cas le plus connu est celui des trois paires de tableaux commandées par Pierre-Paul-Louis Randon de Boisset à François Boucher⁶⁹. À l'origine, *La Gimblette*, *L'Enfant gâté* et *Le Bain de pieds* recouvraient respectivement *La Femme qui pisse*, *La Jupe relevée* et *Le Bidet*⁷⁰. Il existe aussi des dispositifs moins sophistiqués dans lesquels l'image du dessus n'a pas de lien direct avec celle qu'elle cache⁷¹. Au contraire, une seule

68 Raymond-Josué Seckel, « Le voilé/dévoilé », dans cat. exp. Paris, 2007 (note 8), p. 105.

69 Cat. exp. Paris, 2015 (note 10), p. 108. Voir aussi Jörg Ebeling, *Studien zum aristokratischen Genrebild in Frankreich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, thèse inédite, Philipps-Universität Marburg, 2012, p. 105.

70 Les tableaux intitulés *La Gimblette* et *L'Enfant gâté* sont conservés à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe ; *Le Bain de pieds* est conservé dans une collection particulière. Les « couvertes » correspondantes sont également dans une collection particulière, à l'exception du *Bidet* qui semble perdu.

71 Voir par exemple, Christie's London, 08/07/2016, n°193, *L'Enfance de Jupiter* (dessus), estampe de Schelke Adamsz. Bolwert d'après Jacob Jordaens ; entourage de Jacques-Antoine Vallin, *Le Culte de Fascinus* (dessous), huile sur toile, 43,2 x 55,4 cm.

image peut renvoyer au même motif, vu sous un angle différent au recto et au verso. Ainsi, il suffit de retourner le panneau de la *Nonne en prière* qui se trouvait dans la « petite garde-robe » de la propriété suédoise de Carl Gustaf Tessin pour voir qu'elle dévoile ses fesses au voyeur, ici la vieille religieuse au second plan à laquelle le regardeur est identifié⁷². Le dispositif le plus connu est néanmoins celui du rideau placé devant le tableau⁷³. Dans l'estampe *La Petite toilette*, gravée d'après Moreau le Jeune, le mur du cabinet situé derrière le jeune homme à sa toilette comprend deux petits tableaux horizontaux dissimulés par des rideaux⁷⁴. À gauche, la position allongée de la figure féminine ne laisse pas vraiment de doute sur la nature de la scène qu'on a voulu masquer : il s'agit d'une Danaé, d'une Vénus ou encore d'une posture sexuelle profane. La sculpture connaît également des dispositifs de dissimulation. Un sujet en ronde-bosse désigné dans plusieurs procès-verbaux sous le nom de « vinaigrier » en est peut-être un exemple. Le sujet n'est pas clairement identifié, mais il fait écho à un conte de La Fontaine qui relate comment un cuvier est fait cocu par sa femme pendant qu'il nettoie son tonneau⁷⁵. Le sujet renvoie peut-être aussi à des allégories moralisantes dans lesquelles la femme séductrice est cachée dans un tonneau⁷⁶. Abri d'une sexualité malhonnête, le fût du tonneau est également le refuge d'un couple adultère dans une estampe cocasse dans le goût de Léonard Gaultier⁷⁷. Il est donc possible que le « vinaigrier » désigne un groupe sculpté dont les ébats sont dissimulés par un tonneau escamotable.

De tels dispositifs étaient peut-être moins utiles pour les dessins car ceux-ci étaient conservés à l'abri des regards dans des portefeuilles. Ces dispositifs d'occultation/divulgateur cachaient l'obscénité aux yeux du public non averti, tout en renforçant le sentiment de jouissance du voyeur en présence de l'image dissimulée. Pour les mêmes raisons, l'image émoustillante est généralement de petit format, ce qui la rendait facile à dissimuler⁷⁸. De là vient aussi l'expression de « petit tableau » pour désigner une œuvre dont le sujet ne méritait pas l'attention des connaisseurs, en raison de sa faible qualité plastique ou de l'absence d'idée forte dans la représentation (par exemple, une posture sexuelle). Sous ces

72 Œuvre de Martin van Meytens, vers 1731, huile sur cuivre, 31 x 28 cm, Stockholm Nationalmuseum, NM 7036. Voir *Un Suédois à Paris au XVIII^e siècle. La collection Tessin*, éd. par Guillaume Faroult, Xavier Salmon et Juliette Trey, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 2016, p. 196-197.

73 Ebeling, 2012 (note 68), p. 106-107.

74 Pietro Antonio Martini (d'après Jean-Michel Moreau le Jeune), *La Petite toilette*, 1777, estampe, 460 x 355 mm, dans *Le Monument du costume*, Londres, British Museum, inv. 1925, 0114.28.

75 Jean de La Fontaine, « Le Cuvier », dans *Œuvres complètes*, Paris 1991, p. 875-877 ; David Adams, *Book Illustration, Taxes and Propaganda: the Fermiers-Généraux edition of La Fontaine's Contes et nouvelles en vers of 1762*, Oxford 2006.

76 *Le temps des libertinages*, éd. par Pierre Kurczewski, cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts de Rennes, Rennes 2014, p. 17-19 (Léna Widerkehr, François Coulon).

77 Je remercie Vanessa Selbach grâce à qui j'ai eu connaissance de cette *Facétie d'un qui pensant percer un mui de vin le trouva vide et sa femme dedans que le valet perçoit* (Paris, musée Louvre, Arts graphiques, collection Rothschild).

78 Wald Lasowski, 2015 (note 8), p. 154-157.

différents angles, la peinture obscène bénéficiait d'une place à part dans les arts visuels de l'Ancien Régime, une sorte de « mauvais genre » dont la transgressivité séduisait une partie des élites.

Le statut variable des représentations obscènes

En forme de conclusion, certaines représentations sexuelles étaient placées hors du rang des beaux-arts par des censures morales et juridiques en raison de leur caractère délibérément obscène. Concrètement, la caractérisation de l'image indécente variait en fonction du sujet de l'œuvre, de sa représentation (plus ou moins ouvertement érotique), du lieu d'exposition (Salon, bordel, petit cabinet...), de l'observateur (policier, journaliste, moraliste...) ou encore du détenteur (artiste, commanditaire...). Cette mobilité du statut de l'obscénité visuelle connaît néanmoins un point de fixation : elle était tolérée dès lors qu'elle restait hors de la vue du grand public. Pour cette raison, les objets d'art uniques (peintures, sculptures ou dessins) bénéficiaient d'une tolérance plus grande que les imprimés. Cette censure ambivalente contribue à construire une catégorie de la représentation à part, délimitée par l'interdit, avec des motifs et des implications morales propres. Les images témoignent d'un attrait du regardeur pour ce qui est secret (sexualité, en particulier celle des religieux ; intimité féminine), non seulement dans l'iconographie mais aussi dans l'objet lui-même, avec des dispositifs de dissimulation.

Comme l'a souligné Jean-Marie Pontévia au sujet de l'érotisme, l'obscénité du XVIII^e siècle incarnait aussi une fantasmagorie occidentale à prédominance hétérosexuelle, où la figure principale était féminine⁷⁹. L'iconographie cristallise en effet un intérêt pour la beauté, l'anatomie et les pratiques féminines. L'homme bénéficie d'un intérêt plastique similaire, mais il est moins souvent figuré, ou de façon accessoire. La relation à l'objet suppose d'ailleurs une figure féminine captive du regard d'un voyeur masculin. Dans une perspective transhistorique de la pornographie, la question d'une domination sexuelle et sociale se pose déjà dans cette iconographie : l'image semble principalement à l'usage d'une élite masculine.

La conversion des fantasmes en marché par le truchement de nouveaux médias a transformé au XIX^e siècle l'image pornographique élitaire en un phénomène de masse dont les propositions ne cessent de se diversifier aujourd'hui⁸⁰. Pour autant, une partie de cette culture visuelle se nourrit des représentations d'un XVIII^e siècle vivifié par le retour à l'antique. À la faveur de la mythologie,

79 Jean-Marie Pontévia, *La peinture, masque et miroir. Écrits sur l'art et pensées détachées*, Bordeaux 1984, p. 121-129. Voir aussi Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », dans *Oxford Journal* 16/3, automne 1975, p. 6-18.

80 Gert Martin Hald et Aleksandar Štulhofer, « What Types of Pornography Do People Use and Do They Cluster? Assessing Types and Categories of Pornography Consumption in a Large-Scale Online Sample », dans *The Journal of Sex Research* 56, 2016, p. 849-859.

le rapt (Perséphone, Ganymède...), la zoophilie (Léda et le Cygne, Égine et l'Aigle...) ou encore l'inceste faisaient déjà partie du corpus pornographique du XVIII^e siècle. Avant même les écrits de Sade, l'hagiographie des martyrs a aussi pu nourrir un imaginaire sexuel violent (Sébastien, Agathe, Catherine...) toujours présent (BDSM) et représenté.

II - Sortir de l'ombre

Images et célébrité

À propos des portraits en mode de Jeanne et Catherine Loison

Pascale Cugy

Les *portraits en mode* sont apparus à Paris dans le sillage des gravures de mode produites par des éditeurs comme Jean Dieu de Saint-Jean à partir de la fin des années 1670. Si leur définition s'avère particulièrement complexe, on peut considérer qu'il s'agit de planches d'un format et d'un aspect standardisés présentant, accompagné du nom d'une figure de la vie publique, un personnage ayant toutes les caractéristiques physiques et comportementales du mannequin anonyme employé dans la gravure de mode. Malgré l'extrême standardisation et le caractère impersonnel des visages et des corps, la mention « Tous les portraits de la Cour se vendent chez... » y accompagne régulièrement le nom de l'éditeur, soulignant le statut paradoxal de « portrait » revendiqué pour ces images. Leur production débuta dans les années 1680 et connut son apogée dans les années 1690-1710, qui virent une augmentation du rythme de la publication et un élargissement de la sociologie des modèles, d'abord uniquement puisés parmi les plus hautes sphères de la cour¹. C'est à partir de cette seconde période que leur formule hautement standardisée permit à certains éditeurs de donner des identités successives à un seul personnage *via* le changement d'état du cuivre – illustrant ainsi l'idée du masque interchangeable des courtisans. La fadeur souvent associée aux portraits en mode cache en fait de nombreux éléments ironiques voire légèrement subversifs. Maxime Préaud, auteur d'une des premières études à leur sujet dans les années 1990, a d'ailleurs suggéré

* Ce texte est issu de l'essai que nous avons rédigé durant notre année au DFK, intitulé *Modes et célébrités. Images d'habits, d'attitudes et de personnalités en Europe à la fin du XVII^e siècle*. Nous remercions tout le personnel du DFK, les responsables du programme de recherche sur l'Ancien Régime et les autres boursiers pour leurs nombreuses remarques et leur générosité.

- 1 Sur la gravure de mode et l'invention du portrait en mode, voir Maxime Préaud, « Les portraits en mode à la fin du règne de Louis XIV », dans *Cahiers Saint-Simon* 18, 1990, p. 31-35 ; Françoise Tétart-Vittu, « Costumes de cour sur papier : portraits gravés de la cour de France au XVII^e siècle », dans *Fastes de cour et cérémonies royales : le costume de cour en Europe, 1650-1800*, éd. par Pierre Arizzoli-Clémentel et Pascale Gorguet-Ballesteros, cat. exp. Versailles, Musée et domaine national de Versailles, Paris 2009, p. 212-215 ; Kathryn Norberg et Sandra Rosenbaum (éd.), *Fashion prints in the age of Louis XIV : interpreting the art of elegance*, Lubbock 2014 ; Pascale Cugy, *La Dynastie Bonnard : peintres, graveurs et marchands de modes à Paris sous l'Ancien Régime*, Rennes 2017.

de les lire parallèlement au *Journal* de Saint-Simon, donnant l'exemple de la comtesse du Roure, maîtresse du Dauphin, dont plusieurs portraits en mode furent publiés alors que le roi l'avait exilée en Normandie. Plus récemment, Kathleen Nicholson a pu souligner leur lien avec l'actualité des mariages².

De telles hypothèses contrastent avec l'habitude de considérer ces images demi-fines comme des créations purement mercantiles émanant de marchands pressés qui n'avaient qu'une connaissance très éloignée des personnages dont ils utilisaient les noms³. Elles sont appuyées par les recherches biographiques sur les modèles et les éditeurs, ainsi que par la considération du reste de la production de ces derniers, parmi laquelle figuraient en bonne place les almanachs royaux. L'étude de ces éléments fait émerger divers liens et possibilités de rencontres entre les acteurs de la cour et de l'image imprimée, suggérant l'existence de stratégies délibérées de communication, ou au moins de choix parfaitement renseignés de la part des éditeurs.

Les histoires de la cour, politiques, militaires ou érotiques, issues de livres, vers ou chansons, constituent un sous-texte important des portraits en mode. Le nombre relativement important parmi ces portraits de femmes réputées pour avoir été la maîtresse d'un grand seigneur invite assez naturellement à explorer le monde de la galanterie pour tenter d'envisager au mieux ces gravures, apparues alors que Louis XIV, qui « n'avoit plus la même vigueur [que lors de sa jeunesse] », avait été contraint de s'assagir et « était devenu sobre par nécessité, & ennemi du grand nombre⁴ ». Un tel angle permet par exemple de saisir le rôle joué au sein de cette production par des personnalités « marginales » vis-à-vis de la cour et l'importance qu'elles revêtaient, comme produits d'appel, pour les marchands d'estampes. Les choix éditoriaux de ces derniers conduisirent en effet à réintégrer visuellement dans les rangs des courtisans des personnalités plus ou moins sulfureuses qui pouvaient en avoir été exclues, tout en reconnaissant *de facto* le caractère primordial pour le commerce d'une réputation basée sur les rumeurs et les scandales, construite grâce aux bavardages tout autant qu'aux livres et aux images.

La construction des réputations – satiristes, nouvellistes et laquais

Le rôle du *Mercure Galant* dans le développement parallèle de l'intérêt envers la mode et les mondanités a déjà été souligné⁵ ; les gravures de mode produites

2 Kathleen Nicholson, « Fashioning Fashionability », dans Norberg/Rosenbaum (éd.), 2014 (note 1), p. 36.

3 Voir par exemple Yvonne Deslandres, *Le costume, image de l'homme*, Paris 1976, p. 29.

4 [s. n.], *Les galanteries de Monseigneur le Dauphin et de la comtesse du Roure*, Cologne 1696, p. 42.

5 Sur le *Mercure* et la mode, voir Monique Vincent, *Le « Mercure galant » : présentation de la première revue féminine d'information et de culture : 1672-1710*, Paris 2005 ; Susannah Carson, « L'Économie de la mode : Costume, Conformity, and Consumerism in *Le Mercure galant* », dans *Seventeenth-Century French Studies* 27, 2005, p. 133-146 ; Corinne Thépaut-Cabasset (éd.), *L'Esprit des modes au Grand Siècle*, Paris 2010.

sous le règne de Louis XIV peuvent dans une large mesure être considérées comme le pendant visuel du contenu du périodique, même si elles obéissent à leurs propres règles – qui sont d’abord celles du commerce de l’estampe. Si le *Mercure*, très apprécié par le beau monde et la bourgeoisie, a en effet sans doute été une source importante pour leurs éditeurs, il est loin d’avoir été la principale inspiration de ces gravures, réceptacles de multiples discours dont une part semble émaner de canaux officieux voire interdits. Sous les dehors d’une image anodine affichant généralement le « Privilège du Roi », les portraits en mode témoignent de savoirs issus de la fréquentation quotidienne des mondes de la scène et de la librairie, acteurs, marchands ambulants ou commerçants étrangers, et d’une très bonne connaissance de la cohorte des discours et publications non officiels sur la cour qui émaillèrent le règne de Louis XIV. Parmi ces derniers figurent, à côté de nombreux éloges plus ou moins imaginatifs, les petits livres imprimés sans nom d’éditeur ou chez l’éditeur fictif « Pierre Marteau », comme *Les galanteries de Monseigneur le Dauphin et de la Comtesse du Roure*⁶. L’auteur – encore sans identité – de cet ouvrage paru en 1696 dresse le tableau d’un univers où la débauche est générale en évoquant, outre les protagonistes cités dans le titre, des personnages comme Madame de Polignac, la Dauphine, la maréchale de la Ferté, le marquis de Créquy et le duc de Longueville, ainsi que des archevêques galants – autant de modèles habituels des portraits en mode. Il y revient largement sur la diffusion des rumeurs dans le monde et au-delà, insistant sur l’importance des nouvellistes et des satiristes ainsi que sur leur capacité à publier partout des faits réels ou imaginaires en citant de nombreux exemples de liaisons secrètes devenues des affaires publiques après avoir suscité l’attention des « Satiriques de la Cour » et de vers composés au sujet des puissants « par une troupe d’illustres débauchez⁷ ».

La publicité et le scandale des amours relatées dans cet ouvrage, également évoquées avec plus ou moins de détails par Bussy-Rabutin, Saint-Simon et quelques autres, expliquent sans doute en partie la parution, en 1694, de deux portraits en mode figurant la comtesse du Roure, l’un chez Antoine Trouvain, la présentant en habit de bal, et l’autre chez Henri II Bonnart. Cette date coïncide en effet avec la reprise de la liaison interrompue par le roi entre le Dauphin et la jeune femme, suivie d’une maternité à propos de laquelle l’auteur des *Galanteries* écrit que la comtesse « avoit passé par les mains de tant de gens, qu’il [était] difficile de dire au juste qui l’avoit engrossée ». Décrite comme une « fort

6 Sur la personnalité fictive de Pierre Marteau, voir Léonce Janmart de Brouillant, *Histoire de Pierre Du Marteau : imprimeur à Cologne (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Paris 1888 ; Karl Klaus Walthers, *Die Deutschsprachige Verlagsproduktion von Pierre Martin-Peter Hammer, Köln: zur Geschichte eines fingierten Impressums*, Leipzig 1983.

7 [s. n.], 1696 (note 4), p. 22 et p. 41.

enjoûée » et possédant un « secret tout particulier pour se bien mettre⁸ », celle-ci fut également figurée dans un portrait en mode publié par Jean Mariette sans doute peu après ses confrères ; comme eux, Mariette semble s’y attacher à souligner son caractère galant plus que l’importance de son rang. La comtesse est en effet représentée avec une robe au manteau échancré orné de pierreries et largement ouvert sur sa chemise, les bras nus à partir du coude, des brillants et une aigrette dans les cheveux. Son attitude dansante, la tête légèrement penchée et le bras droit levé, sa coiffure, son imposant collier de perles, ses mouches et les pierreries ornant sa tête comme ses vêtements rappellent d’ailleurs l’apparence habituellement donnée par les éditeurs aux femmes de l’Opéra dans les portraits en mode les représentant.

Les informations comme le retour en faveur de la comtesse du Roure auprès de Monseigneur faisaient partie de celles diffusées par les nouvellistes – personnages dont Furetière soulignait qu’ils se recrutaient de préférence, à l’instar des généalogistes, parmi « les Nobles ruinez & faineants⁹ ». Elles alimentaient les conversations qui se nouaient autour de ces derniers, habitués à livrer les nouvelles dans les lieux de Paris où « se [devait] rencontrer grand monde¹⁰ » – le Palais, la Comédie, le Pont-Neuf, l’Arsenal et surtout les jardins publics, au premier rang desquels figuraient les Tuileries où, en fin d’après-midi, ils avaient coutume de s’assembler pour récapituler les histoires du jour. Connaissant « les bruits communs, les historiettes de la ville » et « les secrets des familles¹¹ », les nouvellistes étaient certainement une source d’inspiration importante pour les éditeurs des portraits en mode, dont le succès commercial reposait sur leur inscription dans un réseau particulièrement dense de discours, chansons, harangues, conversations et palabres. Sans doute ces images, accompagnées d’un nom clairement énoncé, contribuaient-elles en retour à fixer et retenir la célébrité née du récit quotidien des nouvelles. Cette dernière pouvait être due à un bon mot ou à une anecdote particulièrement cocasse, voire à une mésaventure comme celle arrivée aux Tuileries à mademoiselle d’Armagnac

8 Ibid., p. 170 et p. 75.

9 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant generalement tous les mots françois tant vieux que modernes*, La Haye/Rotterdam 1690, t. 2, p. 748. Sur les nouvellistes, voir Sara Harvey, « “Qu’y a-t-il de nouveau aujourd’hui ?” : la présence des nouvellistes dans la première œuvre de Donneau de Visé », dans *Littératures classiques* 78, 2012, p. 49–64.

10 [Jean Donneau de Vizé], *Nouvelles nouvelles. Troisième partie*, t. 3, Paris 1663, p. 319. Cité par Marcel Poëte, *Au jardin des Tuileries. L’art du jardin. La promenade publique*, Paris 1924, p. 305. Sur les jardins publics à Paris sous l’Ancien Régime, voir aussi Iris Lauterbach, « Récréation et spectacle : les usages des jardins à Paris au XVIII^e siècle », dans Thomas W. Gaehtgens, Christian Michel, Daniel Rabreau et al. (éd.), *L’art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris 2001, p. 125–143 ; Cécile Pieau, « La mode, le vêtement et la beauté : pigments de la peinture sociale de la promenade dans les jardins publics parisiens. Des portraits de la cour en mode à la Galerie des modes 1686-1788 », dans Daniel Rabreau et Sandra Pascalis (éd.), *La Nature citadine au Siècle des Lumières*, Paris/Bordeaux 2005, p. 231–239.

11 Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou Les mœurs de ce siècle*, dans *Œuvres complètes*, éd. par Julien Benda, Paris 1951, p. 103. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 305.

et à la marquise de Villequier narrée dans les *Annales de la Cour et de Paris pour les années 1697 & 1698*. Les deux femmes y furent en effet victimes du pari d'un laquais qui s'était engagé, contre l'assurance d'une bouteille, à lever la jupe de la première dame qui sortirait du jardin¹². Une telle anecdote a le mérite de suggérer, outre la circulation des faits divers les plus absurdes, les multiples provenances des bruits du monde qui, sans passer par le filtre des nouvellistes, pouvaient aussi être directement recueillis auprès des « maîtres Laquais » patientant aux portes des Tuileries pendant que les dames de qualité qu'ils servaient s'y promenaient – des femmes dont ils observaient « tous les jours les frédaines [...] & [dont] ils n'[avaient] pas grand sujet [d']avoir bonne opinion ». L'auteur des *Annales*, Gatien Courtilz de Sandras, écrit en effet qu'« il n'y [avait] qu'à les en entendre discourir pour savoir l'Histoire de chacune¹³ ».

Jeanne et Catherine Loison

Un exemple particulièrement intéressant des liens entre la réputation d'une figure publique et la production de portraits en mode, ainsi que de leur capacité à canaliser sous une forme simple des histoires mouvantes, est celui des sœurs Loison, Jeanne et Catherine, personnalités dont les faits et gestes, réels ou supposés, furent inlassablement rapportés et commentés durant le règne de Louis XIV, et bien après. D'extraction bourgeoise, nées en 1669 et, semble-t-il, 1670, elles s'étaient installées avec leur mère à Paris après la mort de leur père – un garde du roi en la prévôté de l'Hôtel, décédé à Caen en 1690 – et y menèrent une existence de courtisanes, musiciennes et tenancières d'une salle de jeu. Attirant une compagnie nombreuse et brillante, composée de certains des plus hauts représentants de la noblesse européenne et des plus riches partis de France, mais aussi d'hommes de lettres comme Jean de La Fontaine, elles étaient connues et célébrées pour la longue liste de leurs amants – parmi lesquels figurent, outre le duc de Luynes, le prince de Maubuisson et le duc d'Albret, Monsieur le Duc, le prince de Soubise et les deux fils du roi de Pologne, Constantin et Alexandre Sobieski – ainsi que pour leurs habits et la façon qu'elles avaient de mettre les nouveautés à la mode¹⁴. De nombreuses anecdotes, chansons, images et récits les décrivent à l'œuvre, souveraines de Paris, tantôt régnant sur l'Opéra entourées de leurs soupirants, tantôt invectivant la femme

12 [Gatien Courtilz de Sandras], *Annales de la Cour et de Paris pour les années 1697 & 1698*, t. 2, Cologne 1701, p. 501. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 271-272.

13 [Courtilz de Sandras], 1701 (note 12), p. 501. Cité par Poëte, 1924 (note 10), p. 271-272.

14 La meilleure synthèse sur les sœurs Loison est toujours celle rédigée par Alexandre Calame dans sa thèse sur Regnard ; ses recherches aux Archives nationales ont notamment éclairci leur origine, longtemps restée mystérieuse et problématique. Alexandre Calame, *Regnard : sa vie et son œuvre*, Paris 1960, p. 86-90 et p. 130-138.

d'un conseiller aux bains de la Porte Saint-Bernard, tantôt chantant et jouant parfaitement du clavecin dans leur somptueuse demeure ; avec des tonalités différentes, ces témoignages livrent le portrait de deux femmes « également bien faites » et dépassant « les plus fines Coquettes », allant « à l'Opera pour faire des Amans / Le visage couvert de mouches, / Et du vermillon sur leurs bouches ; / Leurs habits tous brillans d'or et de diamans¹⁵ ». Connues par leurs surnoms, Doguine et Tontine – ce dernier évoquant les rentes viagères dans lesquelles l'argent était placé à fonds perdu¹⁶ –, elles étaient régulièrement présentées comme victimes d'une véritable « rage d'amour¹⁷ », maladie irrémédiable qui les aurait conduites à une complète prostitution. Leurs différentes activités leur permirent quoi qu'il en soit d'amasser une grande fortune, ainsi que le rappelle une chanson de 1713 :

Scavez vous à quoi les Loisons
 Ont tant gagné de Ducatons ?
 C'est à bien faire la besogne
 Qu'on fait au Bois de Boulogne¹⁸.

Parmi les images représentant les sœurs Loison figurent des portraits peints, notamment réalisés par François de Troy, dont on connaît plusieurs copies et interprétations gravées d'importantes dimensions¹⁹. L'une d'elle, réalisée en manière noire par André Bouys, représente la brune Catherine en musicienne accompagnée d'un Amour, affichant sa qualité de jeune veuve obtenue grâce à son mariage en mai 1700 avec Pierre Le Cornu, chevalier de La Boissière, La Queue, La Feuille et autres lieux, décédé peu après et dont le nom prédestiné occasionna de nombreuses chansons²⁰. Une autre planche, gravée par Simon de La Vallée et vendue chez Drevet, cette fois sans identité, figurerait selon Jean

15 BNF, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, 8 vol., feuillet 347.

16 Ibid.

17 Voir les vers conservés dans un recueil de pièces galantes publié en 1741 à propos de Tontine, qui aurait été trempée dans la mer pour guérir de la rage après une morsure de chien à quatorze ans ; le remède fonctionna, excepté au seul endroit qu'elle avait, par pudeur, caché, et qui demeura enragé. [s. n.], « La Rage d'Amour », *L'Abatteur de noisettes ou Recueil de pieces nouvelles des plus galliades*, La Haye 1741, p. 6-7.

18 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, vol. 30, feuillet 155.

19 L'inventaire des biens de Catherine dressé en 1705 comprenait notamment « un Grand Portrait representant ladite Dame [...] peint par De Troyes garny de sa bordure doré » et « un grand tableau representant la famille de ladite Dame [...] dans sa bordure dorée ». AN, MC, CXVII-198, 30 mars 1705. Cité par Calame, 1960 (note 14), p. 89.

20 Voir par exemple Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, vol. 28, feuillet 26 (« Tu fais en homme fort prudent ; / Ta politique est fine ; / Pour ne jamais manquer d'argent, / D'épouser la Tontine. / Pour éviter d'estre indigent, / Mon pauvre la Boissiere, / Tu ne pouvois plus galament / Achever ta carriere ») et feuillet 45 (« Christophe Cornu, ce dit on, / Veuf d'une femme sage, / Epousa la brave Loison, / A la fin de son âge. / Ah ! pauvre Christophe Cornu, / Tu nous fis bien connoitre, / Que qui n'a pas été cocu, / Tôt ou tard le doit être »).

Mariette la même Loison sous les traits de Vénus, accompagnée d'un amour et de vers de François Gacon (fig. 1). Si cette attribution nous semble problématique, l'estampe pourrait bien représenter Jeanne Loison, « charmante blonde / Qui de Venus a tous les traits²¹ ». Ces planches diffusaient quoi qu'il en soit l'image de deux beautés sûres d'elles, à la fois proches et complémentaires, l'une blonde, l'autre brune, selon un partage conforme aux multiples descriptions de leur duo. Ce dernier fut également mis en scène, au-delà des anecdotes rapportées, dans plusieurs romans et pièces de théâtre, comme *Les Sœurs rivales*²² ou le *Carnaval de Venise*, dans lequel Léandre, qui ne sait qui choisir entre Isabelle et Léonore, déclare :

Quand je vous vois ensemble,
L'Amour qui dans vos yeux, tous ses charmes rassemble,
Est également triomphant ;
Entre deux beaux objets, qui tous deux savent plaire
Le choix est difficile à faire,
Et l'un de l'autre me deffent²³.

Bien des noms de personnalités ayant inspiré les éditeurs de gravures de mode se retrouvent dans leur entourage et leurs fréquentations, comme François de Troy et le jeune Fontenelle, mais aussi François Gacon, l'acteur Raymond Poisson et Jean-François Regnard, auteur en 1699 du livret du *Carnaval de Venise* que les Loison accompagnèrent notamment à Grillon où il possédait un domaine. Ayant servi de prête-nom pour les dettes de hauts personnages auprès des jeunes femmes, ce dernier leur consacra plusieurs poèmes qui constituent autant d'hommages à leur succès et à leur beauté, mais aussi à leurs talents de musiciennes et à leur humeur ; il en fit les abbesses de l'abbaye consacrée à Bacchus qu'il avait fondée à Grillon²⁴. La petite société que fréquentaient les deux sœurs, influente dans de nombreux domaines, favorisa la diffusion d'une réputation qui en fit rapidement deux véritables figures du Siècle. Georges Touchard-Lafosse rapporte ainsi que Louis XIV lui-même se distraitait des aventures des Loison tout en les maintenant éloignées de la cour, dont il leur interdit apparemment l'accès à plusieurs reprises²⁵. Jeanne reçut en tout cas une lettre de cachet en juin 1711 qui la contraignit à s'exiler jusqu'à son décès, survenu semble-t-il en 1717. Sa sœur était quant à elle encore vivante en 1752, date à

21 En Allemagne, la planche passe pour un portrait d'Anna Constantia von Cosel, maîtresse d'Auguste le Fort. Voir Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, A 77011.

22 [s. n.], *Les Sœurs rivales : histoire galante*, Paris 1698.

23 Acte 1, scène 3. Cité par Calame, 1960 (note 14), p. 138.

24 Ibid, p. 82-91.

25 [Georges Touchard-Lafosse], *Chroniques pittoresques et critiques de l'Œil-de-Bœuf, des petits appartements de la cour et des salons de Paris*, t. 2, Paris 1832, p. 254-256.



1 Simon de La Vallée d'après François de Troy, *Portrait de Jeanne Loison*, c. 1709, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Pierre Drevet, 46 × 32,3 cm, Londres, British Museum

laquelle elle fit la publicité, dans le *Mercur de France*, « des gouttes de Madame la Générale la Motte » qui l'auraient guérie d'une « attaque d'apoplexie très-violente, avec perte entière de connoissance » à l'âge de 82 ans²⁶.

Bourgeoises influentes auprès de plusieurs membres de la cour et suscitant un grand intérêt, les Loison firent l'objet de portraits en mode dont le nombre peut être comparé à celui de personnalités illustres comme Louise-Françoise de Bourbon ou la duchesse du Maine ; tous les éditeurs semblent s'être attachés à fournir le leur au public et on en compte au moins huit publiés à Paris dans les années 1690. Ces derniers sont souvent situés précisément dans le jardin des Tuileries, dont Charles Le Maire disait en 1685 que « c'est dans ce Jardin Royal qu'on apprend les Modes, particulièrement pour les habits²⁷ ». Les Loison y étaient scrutées lors de leur parade quotidienne, à en croire des témoignages comme celui de Pierre-Jacques Brillon qui écrivait dans ses *Portraits sérieux, galands et critiques* :

Quand le soir vient, ces deux beautez superbement ornées, paroissent ensemble dans la grande allée ; on s'écarte, on s'arrête afin de leur ouvrir un libre passage. Leurs courtisans se rangent en haye, plusieurs les devancent, beaucoup les suivent. On entend un bruit confus de loüanges ; on voit une foule de gens curieux, les uns admirateurs de leur bon air, les autres surpris de la richesse de leurs habillemens [...]²⁸.

Dans un autre texte, Brillon évoquait « le tour d'allée » qui lui permettait d'apprendre « combien les sœurs rivales ont eu d'amans » ainsi que « la liste de ceux qui se sont ruinez auprès d'elles, & le nom des autres qui s'offrent à courir le même risque », avant de les croiser et de les saluer comme on saluerait des princesses, « trompé à leur abord²⁹ ». Réputées inséparables, Jeanne et Catherine étaient toujours représentées ensemble dans les portraits en mode, se tenant généralement l'une l'autre par le bras, étroitement imbriquées et arborant de nombreux accessoires – essentiellement des éventails et manchons. La présence d'une pomme, bien plus inhabituelle, chez Gaspard Deshayes et les Bonnard, paraît une référence mythologique à Vénus, distinguant les Loison des femmes de la cour parfois figurées en vertueuses Diane ou en Cérès, tout en soulignant le succès de leur beauté.

26 « Certificat », *Mercur de France*, t. 1, Paris, juin 1753, p. 213.

27 Charles Le Maire, *Paris ancien et nouveau. Ouvrage tres-curieux, ou l'on voit la Fondation, les Accroissemens, le nombre des Habitans, & des Maisons de cette grande Ville...*, t. 3, Paris 1685, p. 197.

28 [Pierre-Jacques Brillon], *Portraits sérieux, galands et critiques*, Paris 1696, p. 314. Cité par Jonathan Dunford et Corinne Vaast, « Jean Dieu de Saint-Jean (1654-1696). Dessinateur de gravures de mode et peintre d'un portrait de Marin Marais », dans *Iconographie musicale : enjeux, méthodes, résultats* 10, 2008, p. 172-181.

29 [Pierre-Jacques Brillon], *Le Théophraste moderne, ou nouveaux Caractères des mœurs. Nouvelle édition*, Paris/Bruxelles 1701, p. 223.

Jean Dieu de Saint-Jean fut semble-t-il le premier à faire paraître leur effigie ; gravée par Gérard-Jean-Baptiste Scotin, son estampe – l'unique portrait en mode qu'il réalisa – intitulée *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* est une image soigneusement mise en scène, datée de 1694 et publiée en deux états (fig. 2). Figurées dans leur environnement naturel, à l'avant du grand bassin et de la façade intérieure du palais, se détachant sur un ciel nuageux, elles se présentent debout, se donnant le bras et tenant chacune un éventail à la main. Coiffées d'un bonnet à la fontange et les cheveux en accroche-cœurs sur le front, elles arborent de nombreuses mouches et un imposant collier de perles. Doguine porte une robe dont la jupe, ornée de rangées de prétintailles, est fermée sur toute la longueur par des boutons tandis que celle de Tontine est garnie d'un falbala. Sur le premier état, le regard de Donguine est légèrement louche et disgracieux ; ce défaut est corrigé – ou peut-être plus exactement : cette critique est masquée – dans le second état, où le regard se fait complice et pénétrant. De nombreux éditeurs semblent avoir suivi cet exemple et produisirent des portraits en mode de *Mesdemoiselles Loison* dans lesquels l'univers des Tuileries est suggéré de façon plus ou moins claire, à l'instar de *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* de Nicolas Arnoult ou des planches intitulées *Mesdemoiselles Loison* publiées par François Guérard et Nicolas I^{er} Bonnard. L'évocation de cet espace de jonction et de mélange entre la Ville et la Cour, où avaient déjà été présentés de multiples mannequins anonymes, parfois à deux, comme les *Dames de qualité en conversation dans les Tuileries* de Nicolas Arnoult, d'autres fois seuls, comme la *Femme de qualité aux Tuileries* de Jean Dieu de Saint-Jean, devint ainsi une convention de représentation des Loison, à l'instar de celle les figurant ensemble, l'une clairement blonde, l'autre brune. Ce choix témoignait en même temps d'un statut particulier puisque, parmi les modèles des nombreux portraits en mode recensés, les Loison sont les seuls à stationner de façon précise dans cet espace où la bonne société avait l'habitude de se montrer. Leur association étroite à ce lieu d'exhibition calculée de soi témoigne de leur rôle d'arbitres des modes, ainsi que de l'accord des gravures avec les textes qui les dépeignent triomphantes, particulièrement admirées pour leurs tenues et leur apparence³⁰.

Les sœurs Loison ne furent cependant pas cantonnées aux lieux de Paris sur lesquels elles régnaient, comme le jardin des Tuileries ou le Palais Royal, dans lequel Gaspard Deshayes innova en les représentant arborant glands, steinkerque, manchons et falbalas. Plusieurs éditeurs les présentèrent en effet sur un fond blanc, sans mentionner aucun lieu. Chez Henri II Bonnard et Antoine Trouvain, qui publièrent en 1695 des planches très proches, elles étaient même accompagnées du fameux slogan signalant : « Tous les Portraits de la

30 À ce sujet, voir Joan DeJean, *How Paris became Paris : the invention of the modern city*, New York 2014, p. 203-207.



- 2 Gérard-Jean-Baptiste Scotin d'après Jean Dieu de Saint-Jean, *Mesdemoiselles Loison se promenant aux Tuileries* (état II/II), 1694, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Jean Dieu de Saint-Jean, 31,4 × 20,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

Cour et autres se vendent A Paris ». Ainsi, par la formule figurative employée et par l'inscription portée sur les images, elles étaient directement assimilées aux personnalités de la cour habituellement représentées dont rien ne les distinguait – pas même, contrairement à ce qui a parfois été suggéré, le nombre important de mouches sur leur visage, une mode qui suscitait l'irritation de personnages comme Madame, qui la jugeait particulièrement inconvenante, mais qui était relativement fréquente et s'observe par exemple dans le portrait en mode de *La Reine de Danemark* vendu par Henri II Bonnard³¹. De la même manière, elles portaient des vêtements très similaires à ceux des autres mannequins et leur corps, différent de celui des servantes et bourgeoises moquées dans certaines gravures de mode, apparaissait comme aristocratique. Ces conventions de représentation – distinctes de celles des actrices et danseuses habituellement figurées en costume de scène et sans slogan particulier – les intégraient par glissement au monde de Versailles dont elles ne faisaient pourtant pas partie. Il s'agissait en fait pour les éditeurs de portraiturer en mode des courtisanes, ce qui les conduisait à associer aux femmes appartenant à la cour les femmes aux mœurs légères que ce terme évoquait aussi (fig. 3).

De telles planches introduisaient un trouble dans les conditions en figurant des femmes parvenues à se hisser dans le beau monde, parmi ses membres comme parmi ses images ; elles les désignaient comme des personnages à la mode et même comme de véritables célébrités. Antoine Lilti écrit que « le propre de la célébrité [...] est de rendre équivalentes des notoriétés issues de sphères différentes³² ». Il est très probable que les portraits de mode participèrent à la naissance de ce phénomène, généralement située dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; en uniformisant les apparences, ils faisaient disparaître visuellement les frontières de rang entre les personnes et autorisaient tout un ensemble de comparaisons et mises en équivalences, voire de transgressions, selon des modalités courantes dans l'image satirique³³.

À bien les étudier, il semble en fait difficile de considérer autrement que comme des « célébrités » – soit des personnages dont la vie privée est « publique » et qui attisent la curiosité d'un large public³⁴ – des figures comme celles de Jeanne et Catherine Loison qui, par leurs multiples représentations *en mode*, atteignirent une visibilité quasi égale à celle des princesses du sang et maîtresses royales. Sans doute peut-on même considérer que les deux sœurs furent les premières célébrités dont l'image fût intimement liée à leur réputation de lanceuses de modes, et non pas seulement à celle de plumeuses de gentilshommes et de

31 Élisabeth-Charlotte de Bavière, *Lettres de Madame, duchesse d'Orléans, née princesse Palatine*, éd. par Olivier Amiel, Paris 1999, p. 481.

32 Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité 1750-1850*, Paris 2014, p. 293.

33 À ce sujet, voir Edward Sterrett, « Modes of Address: The Fashion Print as *Passe-Partout* », dans *Getty Research Journal* 9, 2017, p. 23-28.

34 Nous nous rapportons à la définition de la célébrité donnée par Lilti, 2014 (note 32).



- 3 Anonyme, *Mesdemoiselles Loison*, 1695, gravure sur cuivre à l'eau-forte et au burin publiée par Henri II Bonnard, 28 × 19,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

princes. Les témoignages contemporains au sujet des Loison réunissent en tout cas tous les éléments de la célébrité, comme l'indique la description de leur existence faite par Brillon qui évoque avec de riches détails leur mode de vie, les multiples privilèges dont elles jouissaient et les folies auxquelles étaient prêtes toutes sortes de personnes pour les approcher :

Ce n'est pas être du monde, que de n'avoir pas dissipé chez les aimables Sœurs deux ou trois mille pistoles. Qui ne peut se vanter de fournir à leurs plaisirs ou à leurs parures, n'aura ni le titre de joli homme, ni celui de petit-maître. La maison, je pourrais dire l'hôtel, & même le Palais de ces fameuses Bourgeoises, est en effet le lieu ordinaire où la plus illustre jeunesse de Paris, & l'élite des gens de Cour se trouve exactement. Là, on jouë, on fait des concerts, des bals dans la saison, des repas somptueux tous les jours, sans qu'il leur en coûte autre chose que la peine de choisir ces plaisirs différens, & le tems de les goûter. On s'estime encore trop honoré de la complaisance qu'elles ont d'agrèer les fêtes qu'on leur prépare, & les riches offres qu'on ose leur adresser ; il ne paroît pas qu'elles aient la cruauté d'en refuser aucune. Pour faire honneur aux amans liberaux qu'elles considerent, elles s'en parent une fois, si ce sont des bijoux & des hardes ; ou si ce sont des meubles, elles en ornent leurs alcoves pendant quelques heures. Ensuite ce pompeux appareil court les toilettes des Dames, qui s'estiment heureuses de pouvoir acheter le magnifique superflu de leurs rivales opulentes. Les sommes qu'elles en retirent sont destinées à l'amas d'un fond considerable, qui puisse les faire appeler riches, quand le tems d'être nommées belles sera passé. [...] Est-il une destinée aussi heureuse ? Quoi de plus souhaitable qu'une beauté qui est une mine d'or, un vrai Perou ? Se voir fournies de pierreries qui ne coûtent rien, être servies en Reines, avoir au premier ordre des carosses dont on est plus maîtresse que ceux à qui ils apartiennent, traverser dans un superbe char les quatre promenades de la Ville, triompher par tout où l'on paroît ; disposer de la bourse des Financiers & du cœur des premiers Nobles [...]. Elles doivent rire en elles-mêmes de la fole passion des hommes, qui negligent leur fortune pour avoir l'honneur de publier qu'ils ont voulu leur plaire³⁵.

La seule différence notable entre les portraits en mode des sœurs Loison et ceux des dames de la cour est finalement la formule iconographique du double portrait, dans laquelle l'un n'est plus simplement l'accessoire de l'autre – comme dans les représentations faisant intervenir un page – mais un véritable *alter ego*, un double qui est aussi un soutien sur la scène publique. Leur représentation

³⁵ [Brillon], 1701 (note 29), p. 225-228.

dans des jardins et lieux de promenade rappelle d'ailleurs fortement le passage des *Caractères* dans lequel La Bruyère décrit les femmes se promenant par deux aux Tuileries pour faire front aux critiques, se mettre en valeur et supporter les regards d'autrui³⁶. Peut-être aussi cette formule particulière était-elle un moyen de matérialiser le thème des deux beautés s'annulant l'une l'autre à force de captiver successivement leur observateur, exploité au sujet des Loison par plusieurs faiseurs de vers qui reprenaient ainsi un motif qu'Antoine de Rambouillet La Sablière avait déjà développé dans ses *Madrigaux* au sujet de Manon Vangangelt et sa sœur Charlotte.

La belle amitié à la mode : le père Lachaise, Françoise Moreau et Marie-Louise Desmatins

Si elle demeura très minoritaire dans la production des portraits en mode, la formule du double portrait associée aux Loison servit de modèle pour quelques autres compositions parmi lesquelles figurent des planches allégoriques comme celles parues en Hollande sous le titre *La Belle amitié à la mode*. Publiées par Pieter Schenck et Jacob Gole, ces estampes reprennent, l'une à l'eau-forte et au burin, l'autre en manière noire, les figures de Jean Dieu de Saint-Jean en les plaçant en contrepartie à l'avant d'un fond uni. Marquée par une grande subtilité, la gravure de Gole semble même traduire plus explicitement que son modèle la nature de la relation des deux sœurs – dont le nom n'est mentionné nulle part – et l'intérêt qu'elles pouvaient avoir à rester de la sorte attachées l'une à l'autre. Doguine et Tontine deviennent ainsi une allégorie de l'amitié féminine, sur un territoire où la référence aux Loison était probablement moins compréhensible (fig. 4).

D'une façon peut-être plus allusive et ambiguë, cette formule se retrouve également dans le portrait en mode du confesseur du roi, le révérend père François d'Aix de La Chaise, publié par Antoine Trouvain en 1695 – l'année où il fit paraître son effigie des sœurs Loison. Coiffé d'une calotte et vêtu d'un long manteau aux larges manches, tenant sa barrette devant lui de la main droite tandis que sa main gauche joue avec le rabat de dentelle de son surplis, La Chaise y est en effet figuré avec un accompagnateur légèrement plus grand que lui, tenant un livre et un chapeau de ville ; malheureusement anonyme, non cité sur la planche, cet homme est toutefois clairement élevé au rang d'individu. Il n'est pas interdit de penser que les sœurs Loison furent un référent assez évident pour Trouvain dans la conception de sa planche, mais aussi pour certains consommateurs d'estampes dans sa contemplation (fig. 5). Peut-être cette double présence faisait-elle en effet allusion aux rumeurs qui présentaient le père

³⁶ La Bruyère, 1951 (note 11), p. 202-203.



4 Jacob Gole, *La belle amitié à la mode*, c. 1694-1700, gravure sur cuivre en manière noire, 26 × 17, 8 cm, Londres, British Museum

La Chaise comme un homme vaniteux, particulièrement soucieux de s'entourer de jeunes abbés, et matérialisait-elle des bruits du monde presque aussi forts que ceux que suscitaient les sœurs Loison, avec lesquelles le confesseur aurait partagé le goût du succès et des garçons, à en croire une chanson contemporaine qui proclamait :

Les jeunes gens de vôtre cour,
De leurs Corps font folie,
Et se regalent tour a tour,
Des plaisirs d'Italie,
Autrefois pareille action,
Eut merité la braise ;
Mais ils ont un trop bon patron
Dans le pere de la Chaise³⁷.

Si le lien entre les portraits des Loison et celui du père La Chaise publié par Trouvain demeurerait très allusif, il était beaucoup plus explicite dans une estampe de petit format publiée par François Guérard, intitulée *Mesdemoiselles Moreau et Desmatins retournant des Tuileries à l'Opéra*. Les deux chanteuses y étaient figurées en train de traverser le jardin, enjouées et parées. Le choix de les représenter se tenant par le bras, portant chacune un collier de perles et un éventail, dans des habits rappelant les planches de Nicolas I^{er} Bonnard et Jean Dieu de Saint-Jean, témoigne de l'ascendant qu'exerçait l'image des deux sœurs, mais aussi de la concurrence à laquelle devaient se livrer les femmes à la mode dans les Tuileries. Comme les Loison, Françoise Moreau et Marie-Louise Desmatins étaient d'ailleurs également connues pour leurs succès amoureux auprès des personnalités de la cour – notamment Philippe de Vendôme, dont Françoise fut la maîtresse pendant de longues années. « Le goût des filles de théâtre » que permet de saisir ce type de portraits en mode passait d'ailleurs alors pour une mode particulièrement neuve et répandue, à en croire Madame du Noyer et quelques autres auteurs qui rapportaient par exemple que La Florence avait fait la conquête du duc de Chartres et la « petite Dufort » celle du duc de Valentinois³⁸. Les danseuses, actrices et chanteuses supplantaient régulièrement les dames de qualité dans les préoccupations des hommes – et

37 Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, ms. fr. 12620, Chansonnier de Maurepas, t. 5, feuillet 97. Si l'auteur des notes du recueil indique « Que la medisance qu'on pretend faire dans cette chanson du pere de la Chaise, n'est pas fondée », Didier Godard mentionne une lettre de Madame évoquant le prince Maximilien Wilhelm en ces termes : « Tant qu'il fait semblant de haïr les femmes et d'aimer les garçons, on lui permettra de faire ce qu'il veut, et il sera le meilleur ami du confesseur du roi, s'il le souhaite ». Voir Didier Godard, *Le Goût de Monsieur : L'homosexualité masculine au XVII^e siècle*, Montblanc 2002, p. 178.

38 Anne-Marguerite Du Noyer, *Lettres historiques et galantes de deux dames de condition, dont l'une était à Paris et l'autre en province*, éd. par Nancy O'Connor, Rennes 2012, p. 40.



*Le Reverend Père de la Chaise
Confesseur du Roy*

*Gravé par A. Trouvain avec privilège du Roy. 1695.
tous les portraits de la Cour se vendent à Paris chez A. Trouvain rue St. Jacques au grand Monarque*

- 5 Antoine Trouvain, *Le Révérend Père de La Chaise confesseur du roi*, 1695, gravure à l'eau-forte et au burin publiée par Antoine Trouvain, 29,5 × 20 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France

notamment la comtesse du Roure, à en croire un épisode de 1706 rapporté par Gatien de Courtilz de Sandras :

Monseigneur le Dauphin le [l'Electeur de Cologne] mena à Meudon, la Raisin Comédienne fut de la partie : Monseigneur a conçu tant d'estime pour cette Fille, que la Comtesse du Roure qui possédoit son cœur s'est vûë obligée de céder à cette Fille de Théâtre, tout l'ascendant qu'elle avoit sur les inclinations du premier Prince de France, revolution surprenante ; ce n'est rien moins que le merite qui charme aujourd'hui les Princes, la beauté d'une Fille n'est pas toujours ce qui touche leur cœur, une Scène de Comédie jouée avec agrément par une personne d'une médiocre beauté & d'une naissance obscure, fait plus d'impression sur leur esprit, & la Raisin n'est pas la première de son caractère qui a fait une haute fortune par cet endroit³⁹.

En créant à travers la formule du portrait en mode une équivalence quasi parfaite entre le corps de bourgeoises célèbres et celui des plus hautes dames de la cour, leurs éditeurs parvinrent en fait à matérialiser visuellement le statut de femme à la mode et les multiples avantages qu'il procurait, susceptibles à bien des égards, dans l'esprit d'une partie du public, de supplanter les privilèges attachés au nom et à la naissance. Aux conventions censées régir la représentation des rangs étaient ainsi clairement substituées des formules standardisées dans lesquelles pouvait être glissée toute personne à la mode. Immédiatement identifiables, les agréments visibles dans ces pseudo-portraits signalaient la reconnaissance publique tout en appelant à la fois l'adhésion instantanée des regards et le bruissement, plus ou moins confus, des rumeurs.

39 [Gatien Courtilz de Sandras], *La Guerre d'Espagne, de Bavière, et de Flandre, ou Memoires du Marquis D***. contenant Ce qui s'est passé de plus secret & de plus particulier depuis le commencement de cette Guerre, jusqu'à present. Avec les Plans des Batailles qui se sont données. Nouvelle edition, Corrigée & augmentée*, t. 1, Cologne 1708, p. 290.

Gathering Likenesses

Quentin de La Tour at the Salon of 1753

Mechthild Fend

In the summer of 1753, Maurice Quentin de La Tour presented 18 portraits in pastel at the Salon of the Académie royale de peinture et de sculpture in Paris. At first sight, there is nothing unusual about that. The Académie was the most established and prestigious art institution in France, and exhibitions of works by its members had taken place regularly in the Salon Carré of the Louvre beginning in 1737. That same year, La Tour had been admitted into the Académie as *agrée*, had been asked to produce two reception pieces—portraits in pastel of fellow painters and senior academicians Jean Restout (1746) and Jacques Dumont le Romain (1750)—and had made his debut at the Salon, attracting attention with his own laughing likeness (fig. 1).¹ He staged himself bareheaded without the attributes of his profession; solely his face and expression vouched for the artist. It is hard to resist the artist's whimsical smile, and the engaging quality of the pastel itself acts as proof of La Tour's painterly skills. Striking resemblances and the liveliness of pastels were exactly the qualities for which La Tour was celebrated whenever he exhibited at the Salon. He was among the artists taking advantage of this exhibition format, and unlike some of his slightly younger colleagues, such as Jean-Honoré Fragonard, he never turned his back on it.

In the following, however, I will argue that La Tour challenged the art system of the Ancien Régime from within the royal institution. While successful and popular, he nonetheless specialised in a genre—portraiture—that never gained the esteem enjoyed by history painting, and he worked in a medium—pastel—often described as fragile or compared to make-up and thus regarded as feminine by

1 See on the biography of La Tour *Le voleur d'âmes: Maurice Quentin de La Tour*, Xavier Salmon (ed.), exh. cat., Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, 2004, and Christine Debie and Xavier Salmon, *Maurice Quentin de La Tour, prince des pastellistes*, Paris, 2000. The most comprehensive recent monograph is Rena M. Hoisington's PhD dissertation: *Maurice Quentin de La Tour and the triumph of pastel painting in eighteenth-century France*, New York University. Proquest Dissertation Publishing, 2006. On the *morceaux de réception* Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham/Burlington, 2015, for those by La Tour, pp. 37, 96-97.



- 1 Maurice Quentin de La Tour, *Self-portrait with Index Finger*, 1737, pastel on blue paper, 59 × 49 cm, Paris, Musée du Louvre

association.² There is also a historiographic argument to be made: portraiture has not received the same attention as history painting in art historical accounts of the transformations in mid- to late-18th-century French art. This essay aims to test this approach by stressing the social and collective rather than the individualistic dimension of portraiture. Focussing on the 1753 exhibition, it demonstrates that this gathering of portraits is more than the sum of its parts and addresses interconnected issues of affectivity, touch, materiality, gender, sociability, and resemblance.

Resemblance was not always considered the principal yardstick for measuring the success of a portrait during the 18th century. A good decade after La Tour's 1753 Salon entrance, Fragonard produced a suite of portraits: the *Portraits de fantaisie*, well known today but never publicly displayed during the 18th century. It is worth considering Fragonard's constellation of portraits in relation to La Tour's to examine how they enact social bonds and establish connections. Here, it suffices to say that the key difference is that Fragonard foregrounded a lively

² See most recently Marianne Koos, "Malerei als Augentrug. Alexandre Roslins Selbstporträt mit Marie-Suzanne Giroust-Roslin an der Staffelei", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 83, 2020, pp. 506–533, here in particular p. 518.

brushstroke while caring little about the easy recognisability of the sitters.³ Denis Diderot even mocked resemblance in his *Salon de 1763*, arguing that the merit of likeness is fleeting, whereas the brushstroke inspires contemporaries and posterity alike.⁴ Moreover, the philosopher suggested that only “gens du monde” would be able to appreciate resemblance due to their privileged position of knowing the sitters. However, this is precisely the point with La Tour’s portraits and their display: the public appearance of the sitters in effigy—as I hope to demonstrate—goes hand in hand with the resemblance of the portraits and addresses, first and foremost, an audience of acquaintances. In this spirit, I will begin by introducing some of the portraits and their sitters.

If we are to follow the sequence in which the portraits are listed in the catalogue of entries to the Salon—the so-called *livret*—the likeness of Marguerite Le Comte commences the ceremony.⁵ The pastel, kept today at the Kunsthalle Karlsruhe, addresses its audience directly via the figure’s smile and open expression (fig. 2).⁶ Sheet music in the sitter’s hand is positioned right at the edge of the painting and seems to extend beyond the pictorial space. With these pictorial strategies, La Tour invites the viewer to encounter the likeness as if it were a real person. The sitter was a remarkable 18th-century woman, herself an *amatrice* by whom several etchings survive: landscapes, portraits, and natural history illustrations. She was the lover of the tax farmer and amateur Claude-Henri Watelet, who is—a little further along in the exhibition—also among the portrayed and who lived with her and her husband for many decades in an apparently harmonious ménage à trois. Watelet and Le Comte acted out much of their artistic interests and social activities at a retreat called Moulin Joli, situated on the shores of the Seine at Colombes near Paris. Jacques-Roger Le Comte,

3 The rich literature on Fragonard’s *Portraits de fantaisie* includes Mary Sheriff’s pathbreaking chapter in her book *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago/London, 1990, pp. 153–184; Carol Blumenfeld, *Une facétie de Fragonard: Les révélations d’un dessin retrouvé*, Montreuil, 2013; Mechthild Fend, *Fleshing out Surfaces. Skin in French Art and Medicine, 1650–1850*, Manchester, 2017, pp. 64–104; *Fragonard: The Fantasy Figures*, Yuriko Jackall (ed.), exh. cat., Washington, National Gallery of the Arts, London, 2017; Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter’s Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton/Oxford, 2018, pp. 212–223.

4 Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, Herbert Dieckmann et al. (eds), Paris, 1975–1990, vol. 13, pp. 352–354: “Le mérite de ressembler est passager; c’est celui du pinceau qui émerveille dans le moment, et qui éternise l’ouvrage”.

5 *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l’Académie royale*, Paris, 1753, pp. 19–21.

6 Jan Lauts, *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: Neuerwerbungen Alter Meister 1966–1972*, Karlsruhe, 1973, p. 66. My interest in the portrait was initially prompted by an invitation from the Kunsthalle Karlsruhe to contribute a short essay to a catalogue for an exhibition of their own remarkable collection of portraits: “Begegnung mit Fingerspitzengefühl: Maurice Quentin de La Tours Bildnis der Marguerite Le Comte”, in *Unter Vier Augen. Sprachen des Porträts*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (ed.), Bielefeld/Berlin, 2013, pp. 140–153, 389. I would like to thank the colleagues from the Kunsthalle—in particular Kirsten Voigt and Astrid Reuter—for this kind invitation and their continued help with research on the project. I discuss this portrait and the artistic activities of the sitter in more detail in my article “Marguerite Le Comte’s Smile: Portrait of an *Amatrice*”, forthcoming in Mechthild Fend and Melissa Hyde (eds.), *Thinking Women: Strategic Reinterpretations of Eighteenth-Century Art*.



2 Maurice Quentin de La Tour,
Portrait of Marguerite Le Comte,
1752-1753, pastel on paper,
64,8 × 52,5 cm, Staatliche
Kunsthalle Karlsruhe

Marguerite's husband, had purchased the property in various segments, which were joined and transformed into a landscape garden after Watelet's designs beginning in 1750.⁷

La Tour's pastels at the Salon also comprised the portrait of Jean Le Rond d'Alembert, a close friend of Watelet known as the co-editor of the *Encyclopédie*, the publication of which had just begun when La Tour painted the philosopher and mathematician (fig. 3). He is presented, despite his wig, in an informal manner with his body angled slightly to the left and face turned toward the viewer. The emphasis is on his lit forehead and distinctive features; his eyes trained on a point at an undefined distance, the sitter encounters the viewer with a gentle smile. D'Alembert is followed by philosopher and fellow-encyclopaedist Jean-Jacques Rousseau, mentioned in the livret simply as "citoyen de Genève". The suite is completed by the portrait of Pietro Manelli, who, at the time, was playing the role of impresario in the opera buffa *Le maitre de musique* at the Théâtre de l'Opéra. The singer sports his stage gown and a facial expression that fully lives up to the comic opera. One critic held it impossible to look at the

⁷ On their biography, see Françoise Arquière-Bruley, "Watelet, Marguerite Le Comte et le Moulin joli d'après les Archives Nationales", in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, pp. 131-157.

- 3 Maurice Quentin de La Tour, *Portrait of Jean le Rond d'Alembert*, 1753, pastel on grey paper, 55 × 45,8 cm. Paris, Musée du Louvre



“gay and animated” portrait without bursting into laughter,⁸ thus stressing the affective and interactive potential of the likenesses.

La Tour’s portraits distinguish themselves in the way they foreground the sitter’s face. They are all slightly smaller than life-size, ranging from 45 × 36 cm (Manelli) to 73.5 × 60 cm (Élisabeth Ferrand), and usually present the sitters in bust or half length. While elaborating on the sitters’ dress and, at times, accessories, such as a book or musical instrument, they predominately engage viewers via the sitter’s countenance. La Tour’s existing studies suggest that he built his portraits beginning with the face. This is also true for the imposing, large format pastel of Madame de Pompadour on public display at the Salon of 1755. While La Tour’s focussed work on the face can be explained by the sitter’s limited availability, especially in the case of a member of the court, it seems there was more to it—making a face emerge from the paper was a crucial part of his artistic process. The fact that several of these studies have been preserved suggests they were significant to the artist, not only because they demonstrate the almost mystical appearance of a face made of pastel but also because they signal the artist’s power to strip the marquise of her accoutrements and envisage her face to face. Be this as it may, looking at the finished portraits,

⁸ Jacques-Gabriel Huquier (le fils), *Lettre sur l’Exposition des tableaux au Louvre. Avec des notes historiques*, Paris, 1753, p. 31 : “Ce dernier [Manelli] est peint en riant, & sa figure est si animée & si gay, qu’il est impossible de l’envisager sans éclater de rire aussi”.



4 Maurice Quentin de La Tour, *Portrait of Louis de Silvestre*, 1753, pastel on paper, 63 × 51 cm, Saint Quentin, Musée Antoine Lécuyer

the ones presented at the Salon of 1753 belong to a larger group of more informal likenesses by the artist. Their facial expressions, poses, and clothing—while elegant, especially in the case of the women sitters—are rather casual. Many of the portrayed, including d’Alembert and Rousseau, do not bear any attributes hinting to their occupation or status. By looking at La Tour’s portrait of his colleague Louis de Silvestre, for example, it is impossible to tell that the artist had just been appointed director of the Académie (fig. 4). With a scarf covering his bare head, he turns his back to his canvas, addressing the viewer with a scrutinising look as if they were a potential sitter. In contrast, a slightly earlier oil portrait by Jean Valade underlines Silvestre’s rank and profession via his garment and tools: wearing a wig and an elegant robe, he holds a palette and brush but merely as attributes that do not suggest the artist is about to paint.

Their relatively modest proportions lend the portraits an intimate quality and invite viewers to approach them. The portrayed address their vis-à-vis directly, often with an affectionate look, and their mostly unbuttoned jackets make them appear even more accessible. The artist accentuates smiles in endless variations: often, the position of the lips is almost imperceptible, subtle yet legible as an expression of wit—a peculiar mixture of humour and intelligence highly valued during the 18th century and referred to as *esprit* in French. La Tour simulates encounters as if among friends, educating viewers in forms of sociability in which differences in rank are downplayed and personality is enhanced. Facial features become the persona; social skills are exercised through setting the face in motion and having its expression understood.

The portraits' interactive candour is enhanced by their medium: pastel. The powdery nature of the crayon produces a porous surface—a quality contemporaries described as velvety (*velouté* or *de velours*), bringing it in immediate correlation with the liveliness (*vivacité*) of the pastels.⁹ At the same time, they praised pastel's brilliant colours and lustre as well as its ability to mimic the properties of various materials, such as silk and lace, skin and hair. Furthermore, pastel was seen as highly evocative, as having the ability to stimulate the sense of touch via the eye in the interplay of lifelike imitation and powdery finish. La Tour was highly regarded for bringing the medium to its full potential. The lifelikeness of his portraits is heightened by their liveliness, a sense of animation in the way they address the viewers, which seems to give the sitters a soul.

The medium itself is sensitive, and its fragility has frequently been a topic of discussion. Due to the crumbly nature of the pigments pressed into crayons, which are then rubbed on paper, pastel possesses an ephemeral quality, which is both an asset and a problem. Prone to smudging and abrasion, works in pastel must be protected by fixatives or glass, and their conservation remains an issue today.¹⁰ In his art theoretical poem *L'Art du Peindre*—published in 1760 but written earlier and read at the Académie in a series of lectures between 1752 and 1755¹¹—Watelet intimates that the powdered crayons are able to generate the luminosity of flowers. Pastels, he elaborates, possess lustre and fragility and thus must be “defended” by glass.¹²

The delicacy attributed to the medium contributed to its coding as feminine. Beginning in the late 17th century, Roger de Piles had associated paint with make-up, thus underscoring the feminisation of colour and paint already implicit in Italian Renaissance art theory.¹³ Even more than paint, the powdery consistency of pastel was generally compared to make-up and at times was even made of the same material: rouge, for example, often consisted of the same

9 See, for example, Antoine-Joseph Pernety in the entry “Pastels” in his *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757, p. 445: “La Peinture au pastel a une grande vivacité & un velouté qui approche de plus près celui du naturel que dans les autres espèces de peinture”.

10 On the material pastel, its use in the 18th century, and questions of conservation, see Thea Burns, *The Invention of Pastel Painting*, London, 2007.

11 Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (eds.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, vol. 6, Paris, 2015, pp. 37–38. Chant 4 of the poem, which contains the passage on pastels, was read on 10 September 1755.

12 Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre, poëme avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, 1760, p. 52: “La, c'est un moyen prompt, dont le facile usage / Des traits de la beauté rend la fidelle image. / Les crayons mis en poudre imites ces couleurs, / Qui dans un teint parfait offrent l'éclat des fleurs. / Sans pinceau, le doigt seul place & fond chaque teinte; / Le duvet du papier en conserve l'empreinte; / Un crystal la defend. Ainsi, de la beauté / Le Pastel a l'éclat & la fragilité”.

13 Melissa Hyde, *Making Up the Rococo: François Boucher and His Critics*, Los Angeles, 2006, especially pp. 83–105; Patricia Reilly, “Writing out Gender in Renaissance Theory”, in *Genders* 12, 1991, pp. 77–99; Jacqueline Lichtenstein, *The Eloquence of Colour: Rhetoric and Painting in the French Classical Age*, Berkeley, 1993, in particular pp. 205–211.

pigments as red pastel crayon.¹⁴ These connotations aside, pastel was indeed a genre in which women excelled. Venetian artist Rosalba Carriera's work was held—in France and throughout Europe—as the benchmark of what could be achieved with pastel. Several French women followed in Carriera's footsteps, including Marie-Suzanne Giroust, also known as Madame Roslin after her marriage to Swedish artist Alexandre Roslin. Both Giroust, a student of La Tour, and later Adélaïde Labille-Guiard managed to tease out the medium's potential for meta-pictorial reflections on portraiture. Giroust emulated La Tour's mocking facial expression in her 1769/70 self-portrait, in which she presents herself copying the teacher's smirking portrait of himself. Labille-Guiard used the format of the *morceau de réception* and the medium of pastel to turn sculptor Augustin Pajou's likeness into a complex interplay of artistic genres and portraits within a portrait.¹⁵

Interesting, however, is that contemporary commentators compared La Tour to Carriera while distinguishing between their painterly manners. While they found the velvety quality of her pastels second to none, they saw La Tour as surpassing her with his drawing. If we consider the gendering of colour and drawing in 18th-century French art discourse, this sounds like an implicit attempt to claim pastel not only as a 'male' medium for La Tour but also as one that can be judged within a more traditional academic framework. Looking at the overall picture of the work produced by members of the Académie, pastel remained—throughout the 18th century—a marginal material with oil paint regarded as a superior and more durable medium that allegedly required more sophisticated painterly skills.¹⁶ Nevertheless, the medium was popular and officially recognized, and in 1746, La Tour was accepted into the Académie as *peintre en pastel*.¹⁷ He was, however, not the first artist to be granted this title: as early as 1663, pastellist Nicolas Dumonstier was admitted to the Académie, and

14 Ibid., pp. 67, 135; Burns, 2007 (note 10), pp. 82–84, 89–94; for a material history of makeup, see Catherine Lanoë, *La poudre et le fard: Une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, 2008.

See also Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität: Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard*, Munich, 2014, and in particular her chapter on painting and *le fard*, pp. 195–214, in which she argues that Liotard, committed to truth in art works, was equally reluctant to associate pastel and make-up in his portraits and downplayed make-up even when sitters, like Pompadour, wore it.

15 On Giroust-Roslin's self-portrait, see Koos, 2020 (note 2), pp. 524–531 and for Labille-Guiard's *morceau de réception*, a pastel portrait of the sculptor Augustin Pajou Laura Auricchio, "The Laws of *Bienséance* and the Gendering of Emulation in Eighteenth-Century French Art Education", in *Eighteenth-Century Studies* 36, 2003, pp. 231–40.

16 See for example La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés aux Louvres le mois d'Août 1746*, Paris, 1747, p. 104. On La Font and the hierarchy of history painting and portraiture, see Dorit Kluge, *Kritik als Spiegel der Kunst: Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar, 2009, pp. 155–162.

17 Albert Besnard and Georges Wildenstein, *La Tour: La vie et l'œuvre de l'artiste. Catalogue critique*, Paris, 1928, p. 37.

in 1698, Joseph Vivien was the first to be made a member as a painter of portraits in pastel.¹⁸

While the distinction commentators made between Carriera and La Tour might have had a mainly strategic function, they are not entirely wrong. La Tour complemented the blending of the powdery pastels with visible, unblended markings, especially in portraits of his friends and acquaintances among the Parisian *gens de lettres*. A generation younger than Carriera, La Tour was among the artists, including painters in both pastel and oil, who employed the visible ‘touch’ or ‘make’—referred to as *la touche* and *le faire* in French art literature—to animate his portraits. The visible traces of the hand, seen as immediate signs of the artist’s enthusiasm, were much discussed and largely appreciated in mid 18th-century France, especially among amateurs.¹⁹ Leaving discernible marks with his crayon, even on the faces of female sitters, La Tour did not emphasise the association between painting and make-up the way other artists did. Red colour on the cheeks is not to be understood as rouge: in the portrait of Jean-Anne Cassanea de Mondonville, née Boucon, for example, a few dots animate the face, while in Madame Le Comte’s likeness, short visible strokes highlight her cheeks. Departing from the general assumption that portraits of women should be about beauty and those of men about likeness, some contemporaries deplored this handling of women’s portraits. The Abbé Garrigue, for instance, reported that La Tour was reproached of having a “choppy touch”, a lack of caress, spoiling the grace in the portraits of women.²⁰

The women are, no less than the men, distinguished through individualised traits, the openness of their facial features, and their artistic and intellectual interests. Especially in the portrait of Marguerite Le Comte, the marks on her cheeks and her smile, unusually offering a glimpse of her teeth, refer to her status as an amatrice and printmaker. It aligns her likeness with de Silvestre’s, whose traits are produced by clearly visible crayon marks. Élisabeth Ferrand is shown pensive and with the hint of a shrewd smile (fig. 5). Presented in

18 Audrey Adamczak, “Présence du pastel au Salon: étude sur l’émergence d’un art”, in Isabelle Pichet (ed.), *Le Salon de l’Académie royale de peinture et de sculpture: Archéologie d’une institution*, Paris, 2014, pp. 173–193; Burns, 2007 (note 10), pp. 62–64.

19 This was initially discussed by Sheriff, 1990 (note 3), especially pp. 137–149; see further Fend, 2017 (note 3), pp. 39–42, 65–82; on notions of *le faire*, see also Christian Michel, *Charles-Nicholas Cochin et l’art des Lumières*, Rome, 1993, pp. 257–278, and more recently Lajer-Burcharth, 2018.

20 Abbé Garrigue, *Sentimens d’un amateur sur l’Exposition des tableaux du Louvre et la critique qui en a été faite*, 1753–1754, deuxième lettre, p. 20: “On lui reproche encore, & peut-être n’a-t-on pas tort, une touche trop heurtée, ou plutôt trop peu caressée dans ses portraits de femme; on ajoute que cette touche nuit au gracieux”.



- 5 Maurice Quentin de la Tour,
*Mademoiselle Ferrand meditating
over Newton*, 1752,
pastel on paper, 73,5 × 60 cm,
Munich, Alte Pinakothek

elegant *toilette de matin*, this woman of “fairly distinguished birth”²¹ and independent means was indeed known at the time as a *femme savante*, with a well-grounded knowledge of mathematics and philosophy.²² Addressing the viewer, she has turned away from the book she is “meditating” on, as suggested by the pastel’s title provided in the livret. The book’s legible running title (“de Newton”) signalled to the well-informed audience that they were looking at Voltaire’s 1738 *Éléments de la philosophie de Neuton*, a publication with which the philosopher made Newton’s scientific ideas accessible to a broader educated audience in France. Ferrand has been described as a modest and undogmatic follower of Newton, who, well beyond her acquaintance with Voltaire’s *Éléments*,

21 On the portrait Neil Jeffares, see “La Tour, *M^{lle} Ferrand méditant sur Newton*” (issued/updated 7 February 2021) on his *Pastels & pastellists*, URL: http://www.pastellists.com/Essays/LaTour_Ferrand.pdf [accessed: 25.02.2022]. The portrait was also the subject of Ulrike Boskamp’s MA dissertation *Mademoiselle Ferrand méditant sur Newton von Maurice-Quentin de la Tour: Zur Rezeption von Newtons Opticks in Frankreich vor 1760*, unpublished Master’s thesis, FU Berlin, 1994. I thank Ulrike Boskamp for generously sharing her insights into the portrait.

22 For a biography of Elisabeth Ferrand, see Nina Rattner Gelbart’s chapter “Mathematician and Philosopher: The ‘Celebrated Mlle Ferrand’ 1700–1752” in her book *Minerva’s French Sisters: Women of Science in Enlightenment France*, New Haven, 2021, pp. 16–61; as well as the foundational article by Laurence Bongie, “Diderot’s *femme savante*”, in *Studies on Voltaire and the eighteenth century* 166, 1977, pp. 5–235, here pp. 148–162.

had first-hand knowledge of his physical theories.²³ Voltaire's *Éléments* fostered the debate of Newton's ideas in France, not least his theories on colour and light, which were significant for the making and perception of art.²⁴ Several of La Tour's sitters were involved in these conversations, for example, the Abbé Jean-Antoine Nollet, who demonstrated experiments from Newton's optics in his prominent Parisian lectures and served as a physics teacher to the dauphin.²⁵ As a member of the Académie royale des sciences, he was granted lodgings at the Louvre, where he lived among artists and, in fact, next door to La Tour. The pastellist befriended Nollet and shared his interest in physics.²⁶ The debate on light and colour, shades and demi-shades, also entered the discourse on art and impacted, for example, Watelet's *L'Art du peindre* as well as his reflections on the topic in his entries to the *Encyclopédie* and later the *Dictionnaire des Arts*.²⁷ It also formed the sensibilities of the critics of the pastel at the Salon of 1753. The Abbé Le Blanc, in particular, praised La Tour's "science of light and intelligence of painting" in the portrait of Madame Le Comte,²⁸ indicating that pastels themselves could be considered a contribution to the exploration of light.

Ferrand was not only well acquainted with Newton's physics; she also furthered the dissemination and understanding of British Sensualism—a philosophy according to which sense perception is the basis of any human knowledge—in France. A careful and critical reader of John Locke,²⁹ she played a vital role in the development of Étienne Bonnot de Condillac's *Traité des sensations*, published in 1754, two years after her death. Condillac acknowledges Ferrand's role in the introduction to his treatise, presenting it as a result of the conversations they

23 Ibid., p. 160.

24 For a methodologically focused account of the reception of Locke and Newton in France and its influence on artistic practices, see Michael Baxandall, "Pictures and Ideas: Chardin's Lady Taking Tea", in id., *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/London, 1985, pp. 74–114.

25 Paola Bertucci, "Les leçons de physique expérimentale de l'abbé Nollet", in *Sciences et curiosités à la cour de Versailles*, Béatrix Saule and Catherine Arminjon (eds.), exh. cat. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Paris, 2010, pp. 188–191.

26 Jean Torlais, "L'Abbé Nollet (1700–1770) et la physique expérimentale au XVIII^e siècle", *Les conférences du Palais de la Découverte*, série D, no 60, 1959, p. 21.

27 Boskamp, 1994 (note 21). On Watelet, Newton and the racial connotations of definitions of light and darkness, see Anne Lafont, "How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race", in *Eighteenth-Century Studies* 51, 2017, pp. 89–113, here in particular pp. 89–90.

28 Jean-Bernard (Abbé) Le Blanc, *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture, exposés au Salon du Louvre, en l'Année de 1753*, 1753, p. 35: "[...] c'est qu'en effet il y a dans ce Portrait [Mme Le Comte] une science de Peinture & une intelligence de lumière qui surprend les Maîtres de l'Art. Jamais on a traité les ombres & les reflets avec plus de force et de vérité: la main qui tient le papier de Musique sort entièrement du Tableau. Il y a dans ce bras une harmonie de clair-obscur et de couleurs dont on ne voit que peu d'exemples dans les Ouvrages des meilleurs Maîtres".

The critical comments on La Tour's work are also reprinted in Besnard and Wildenstein, 1928; on the Salon 1753, see pp. 52–58.

29 Bongie, 1977 (note 22), p. 149.

had and admitting that “his clearest and finest insights are due to the precision of her mind and liveliness of her imagination”.³⁰

Moreover, the interest in art, optics, and sense perception shared by at least Ferrand, Nollet, and Watelet as well as by the artist, made these sitters and their social circles the ideal audience for La Tour’s colourful pastels, praised for their intelligent work with light and shade. La Tour’s sitters had esprit, and they knew how to converse about the senses, savour a multisensory experience, appreciate the visual and tactile qualities of the portraits, and make their musical themes resonate. In the portraits, the women—no less than the men—are portrayed and addressed as *gens d’esprit*.

One of the critics of the Salon of 1753, Étienne La Font de Saint-Yenne, explicitly points out the equal treatment of male and female sitters. Initially rehearsing the prejudice that women are rarely happy with their portraits and more interested in beauty than in resemblance, he concedes that there are exceptions, among which he counts La Tour’s portrait of Madame de Geli.³¹ In a letter written to thank the artist, the sitter speaks more casually about her judgment of her likeness:

You have elevated my portrait to the height of perfection. It is the admiration and pleasure of all of Paris; the echoes resound even here on my mountain. I will leave it one of these days to go to the Louvre and show my face to the public, to join my acclamation to theirs, to reassure them [...] that they have never been so right in their lives.³²

The letter suggests that Geli liked boasting about her portrait, identified with the applause it elicited, and cheerfully anticipated offering proof of its resemblance by showing herself next to it. Going to see one’s portrait—and being seen with it—was an event. We can safely assume that the other sitters and their acquaintances enjoyed their visits to the Salon in a similar way. The group of persons La Tour portrayed belonged to the same circles that formed the audience of the

30 Étienne Bonnot Abbé de Condillac, *Traité des Sensations, à Madame la Comtesse la Vassé*, London, 1754, p. 5: “Les vues les plus exactes & les plus fines qu’il [his treatise] renferme, sont dûes à la justesse de son esprit & la vivacité de son imagination”.

31 Étienne La Font de Saint-Yenne, *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure. Écrit à un particulier en Province*, 1754, pp. 161–162. See also the recent commented edition by Étienne Jollet (ed.), *La Font de Saint-Yenne. Œuvre critique*, Paris, 2001. The portrait of Madame de Geli is listed among the portraits La Tour showed at the Salon of 1753, but its whereabouts are unknown today.

32 Letter by M^{me} de Barbaut-Gelly to Quentin de la Tour, quoted from Charles Desmaze, *Le Reliquaire de Maurice Quentin de la Tour*, Paris 1874, p. 22, “Vous avez élevés mon portrait au comble de la perfection, c’est l’admiration et le plaisir de tout Paris ; le bruit en a retantit jusque sur ma montagne, ausy vai-je la quitter des ces jours, pour aller au Louvre montrer ma figure, au public, joindre mes acclamation au leurs, les assurer, et les convaincre, que de leur vie, ils n’ont jamais eut tant de raison”. On the significance of this letter, see also Marlen Schneider, “‘Vous avait fait de moi un chef-d’œuvre’: le portrait et sa présentation publique aux Salons de l’Académie royale”, in Pichet, 2014 (note 18), pp. 153–172, especially p. 161.

art exhibition. The livret—in which all of the sitters’ names are listed along with, in most cases, their occupations, positions, or membership in academies of art and science—is evidence that the who’s who mattered. We learn, for example, that the Marquis de Voyer not only occupied a high military rank but was also an associate member of the Académie royale de peinture et de sculpture, an affiliation he shared with Watelet.³³ Four of the sitters were members of the Académie royale des sciences, and several contributed to the *Encyclopédie*. Besides Rousseau and Watelet, this includes Charles-Marie de la Condamine,³⁴ who wrote articles about South America based on his extensive travels to the continent. Introduced in the livret as “chevalier de Saint-Lazare, de l’Académie royale des sciences, de la Société royale de Londres et de l’Académie de Berlin”, he is portrayed by La Tour in informal, but elegant clothing, bearing the cross of his order and a slightly whimsical smile. Several of the sitters were involved in the *querelle des bouffons*, a controversy about the respective merits of the French and Italian operas that took place around the time La Tour painted the portraits in question. Rousseau defended Italian opera, represented in the suite of pastels by Manelli. On the contrary, d’Alembert and Madame de Mondonville, along with her husband, composer Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, whose portrait by La Tour was displayed at the Salon of 1747, belonged to the faction that championed French opera.³⁵ Many of the sitters were thus part of the same conversation, which was likely more important than being of the same opinion. Through this circle of friends and acquaintances and attending philosophical and literary salons—including the more intimate circle that congregated at Mademoiselle Ferrand’s to the Monday dinners at which Madame Geoffrin hosted artists and amateurs³⁶—the artist and his sitters also encountered the critics. Anne Claude de Caylus was not the only critic in the group of those represented and was thus in a position to understand the portraits’ significance:

This year, resemblance joined with other important aspects of art, has fulfilled everything the public had the right to expect from the beautiful pastels of M. Delatour: this artist, citizen, and philosopher has given the

33 Watelet had been made *associé-libre* of the Académie royale de peinture et de sculpture in 1747 and became an *amateur honoraire* in 1766. See Charlotte Guichard, *Les amateurs d’art à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2008, p. 9.

34 Frank E. Kafner and Serena E. Kafner, *The Encyclopedists as Individuals: A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopédie*, Oxford, 1988, pp. 184–188.

35 Salmon, 2004 (note 1), pp. 48–49 and 175–176.

36 Paula Rea Radisich, *Hubert Robert: Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge, 1998, see in particular her chapter “Making Conversation: Hubert Robert in the Salon of Madame Geoffrin”, pp. 15–53; on La Tour’s eagerness to be part of the intellectual elite and to attend salons such as the one of M^{me} Geoffrin see Hoisington (note 1), pp. 184–188; more generally on the Monday dinners at which Geoffrin hosted artists, amateurs, and *gens de lettres* and the mundane, financial dimension of these social networks, see Antoine Lilti, *Le monde des salons: sociabilité et mondanté à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, 2005, especially, pp. 170–173; on the amateurs and Madame Geoffrin, see also Guichard, 2008 (note 33), p. 268.

whole of Europe a spectacle by which it seems to me we have not been sufficiently struck. He prefers the consolation of making portraits of illustrious men to the advantage of making those of opulent people.³⁷

Highlighting the sitters' illustriousness rather than their wealth (even though some of them were very well-to-do), Caylus stresses the idealistic aspect of portraiture and the fact that artists and sitters liked to see each other as friends. Still, most of the portraits (except the portrait of de Silvestre, which La Tour kept in his studio, and a copy of the portrait of Rousseau, which the artist gifted to the philosopher) were not primarily tokens of friendship but merchandise, paid for by the sitters or their friends and family.

Claudia Denk has drawn attention to the significance of Caylus's comment in her book *Artiste, Citoyen et Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der Aufklärung*. With his portrait of himself as a laughing Democritus, La Tour would have targeted an audience that identified with the ancient philosopher's mocking world view: France's enlightened elite, a group with which the artist became acquainted via portrait commissions.³⁸ With the likenesses on display at the Salon of 1753, La Tour assembled exactly the kind of people Denk discusses. It is thus not surprising that Caylus recognised the quality of the individual likenesses and the import of their constellation. This constellation was more than simply the result of the artist's shrewd selection; it was a manifestation of social practices: these illustrious people liked to see their portraits recognised at the Salon, and the fact that the artist was on amicable terms with them helped secure the works' inclusion in the exhibition. This configuration enabled La Tour to paint himself with—as it was put at the time—all the “intelligence of his art” into the enlightened circle he had convened. At the same time, he was creating a stage on which they could present and see each other as intellectuals, scholars, amateurs, and amatrices.³⁹ The latter were defined not least by their acquaintance with artists and their own artistic practices. Etching and, to a lesser degree, engraving played a vital role in the activities and sociability of amateurs and amatrices. In this regard, Le Comte and Watelet are a case in point: their love for each other was seen as complementary to their love for the

37 Caylus, “Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, faite dans une sale du Louvre le 25 Août 1753”, in *Mercure de France*, Paris, October 1753, pp. 158–165, here p. 162: “La ressemblance jointe aux autres grandes parties de l'Art, a rempli complètement cette année tout ce que le public étoit en droit d'attendre des beaux pastels de M. Delatour: cet Artiste, Citoyen, Philosophe, donne à l'Europe entière un spectacle, dont il nous paroît qu'on n'est pas assez frappé ; il préfère la consolation de faire le portrait des hommes illustres, à l'avantage de faire celui des gens opulens”.

38 Claudia Denk, *Artiste, Citoyen & Philosophe: Der Künstler und sein Bildnis im Zeitalter der französischen Aufklärung*, Munich, 1998, in particular pp. 21–22; on La Tour's self-portraits, see pp. 41–64. On this quote and the notoriety of the sitters, see also Salmon, 2004 (note 1), pp. 121–123.

39 According to Martin Schieder, La Tour satisfied this particular group's desire to show their faces publicly: Martin Schieder, “‘Les portraits sont devenus un spectacle nécessaire à chaque Français’. Le discours esthétique sur le portrait au milieu du XVIII^e siècle”, in Christian Michel (ed.), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, 2013, pp. 41–58, p. 45.

arts, they were both active printmakers, and they exchanged their etchings with friends such as Caylus, himself an ardent etcher and collector of prints.⁴⁰ The circulation of pastel portraits can be seen in a similar light: some were gifted between friends, particularly in the case of copies of the initial portraits and engravings made after them.

La Tour's gathering of pastels at the Salon of 1753 was practised sociability. The artist assembled portraits like guests in a salon, opening the circle to the viewers, most prominently those who composed written commentaries on the exhibition. The particular way this set of portraits came together invites new ways of thinking about the relation between likenesses and social constellations. Similarly, Hannah Williams has argued that the portraits painted or sculpted as *morceaux de reception* for admission to the Académie royale de peinture et de sculpture, which typically represented more senior artists who were already members, negotiated the complex institutional hierarchies and served as a powerful performance of the collective body when hung in the Académie's meeting room.⁴¹ While, in the case of the display at the Salon of 1753, the gathering was temporary, the portraits more informal, and the grouping of people less institutional, La Tour's pastels were no less social actors.

In this constellation, lifelikeness has a social dimension: not only is it a demonstration of the artist's skill or a personal affair, but it is also essential to the ability of the portraits to work in the ways described. Visitors to the Salon had to recognise the sitters to greet them as friends or acknowledge their illustriousness. Whether they were displayed as a group at the Salon is not entirely certain, though likely.⁴² They were listed jointly in the livret and discussed as a group by the critics or, to use Le Blanc's words, a "suite nombreuse de Portraits".⁴³ According to the 18th-century editions of the *Dictionnaire de l'Académie Française*, this term suggests a sequence—"one after the other, uninterrupted"⁴⁴—and could be applied to both humans and things. Since smaller-format paintings like portraits were typically hung lower than larger history paintings,⁴⁵ La Tour's

40 Guichard, 2008 (note 33), pp. 281–286, and Charlotte Guichard, "Amateurs and the Culture of Etching", in *Artists and Amateurs: Etchings in 18th-Century France*, Perrin Stein (ed.), exh. cat., New York, Metropolitan Museum of Art, New York/New Haven, 2013.

41 Williams, 2015 (note 1).

42 Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789). Expographie, critique et opinion*, Paris, 2012, pp. 71–78. Pichet has reconstructed the hanging of works at the Salon exhibitions, but existing sources have not allowed her to establish the exact display of all the works at the 1753 exhibition. However, she quotes (p. 71) one commentator who observed that the portraits by Nattier hang above those of La Tour. A commentator of one of La Tour's previous displays at the Salon of 1748, the abbé Gougenot, even complained that the portraits were "placé à la file l'un de l'autre", which he felt was boring. See Schieder, 2013 (note 39), p. 43.

43 Le Blanc, 1753 (note 28), p. 37.

44 *Le Dictionnaire de l'Académie Française*, vol. 2, 1694, and vol. 2, 1762: "De suite: l'Un après l'autre, sans interruption", quoted from Artfl project: <https://artfl-project.uchicago.edu/content/dictionnaires-dautresfois> [accessed: 25.02.2022].

45 Pichet, 2012 (note 42), p. 139.

portraits were probably seen more or less at eye level by visitors to the Salon. The amateur audience would have appreciated the porous, open quality of the pastels along with the markings, which brought them in touch with the artist's hand. Their sense of touch sensitised, they were able to connect with both the artist and the portrayed—all the more so as the latter addressed them with their smiles, gestures, and becoming facial features.⁴⁶

Looking at La Tour's likenesses from this perspective is also a way of reconsidering the role and significance of the medium and the portrait as a genre in Ancien Régime France. As Marlen Schneider has already pointed out, La Tour turned his display of pastels at the 1753 Salon into something comparable to a *galerie de grands hommes*.⁴⁷ Such a role for ensembles of portraits of illustrious people was already foreseen in contemporary discussions concerning the Salon. Caylus, for example, mentions another suite of portraits at the end of the same *Explications* in which he applauds La Tour and his pastels. He is speaking of likenesses that draughtsman and engraver Charles-Nicolas Cochin—well connected with writers and amateurs, not least through his work as an illustrator⁴⁸—had “drawn from nature with his habitual taste and ease”. As Caylus details,

this charming artist drew and exhibited a great number of portraits of artists and art lovers in profile that are all of the same size and striking resemblance. One cannot help but wish very much these drawings be engraved and made into a suite: [...] this enterprise promises to be all the more agreeable, as it would form a kind of tableau through which one could know without fault those [...] who lived in the same century. One would desire that this idea would have been put into practice in previous centuries—one would have been more easily transported into past societies, the imagination would draw from it, and the best works would have been embellished by it.⁴⁹

⁴⁶ On the notion of “contact” as a literal “touching together” and a form of intersubjectivity mobilised by the interaction of sight and touch, see Fend, 2017 (note 3), p. 95. See also Natalie Binczek: *Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen, 2007, in particular pp. 250–251.

⁴⁷ Schneider 2014 (note 32), pp. 162–163.

⁴⁸ On Cochin, see Michel, 1993 (note 19), here p. 51. Despite Caylus's friendly comments, the artist and the amateur had actually considerable disagreements, see *ibid.*, pp. 112–115.

⁴⁹ Caylus, 1753 (note 37), p. 164, “Ce charmant Artiste [M. Cochin, le fils] a donc dessiné & exposé un très-grand nombre de profils des Artistes & des Amateurs des Arts, qui sont de la même grandeur & dont la ressemblance est frappante. On ne peut s'empêcher de souhaiter vivement qu'ils soient gravés & qu'ils forment une suite: [...] cette entreprise [...] sera d'autant plus agréable, que c'est une espèce de tableau, par lequel on pourroit connoître sans erreur ceux qui donnant dans le même goût ont vécu dans le même siècle; il seroit à désirer que cette idée eût été mise en pratique dans les siècles antérieurs, on se trouveroit plus aisément transporté dans les sociétés passées, l'imagination en tireroit des secours, & les meilleurs ouvrages en seroient embellis”.

Caylus thus envisages the suite of prints as a collective portrait and sees Cochin's project as leading to a *tableau* in which contemporary history is commemorated via a society's most illustrious people. Such an enterprise was of course not unprecedented: in 1697, Charles Perrault had assembled *Les Hommes illustres* (indeed without a single woman among them), a book with short biographies and engraved "portraits au naturel" of, among others, eminent politicians, military leaders, poets, and historians representing the period of Louis XIV.⁵⁰ This idea was revived during the 18th century in the form of literary portraits and engraved, painted, and sculpted effigies of *grands hommes*—an undertaking very much encouraged by philosophers including Voltaire.⁵¹

While other critics might not have praised the prints with quite this level of enthusiasm, they agreed about the value of the drawings. Le Blanc finds them to bear a "most striking resemblance" and of no lesser quality than painted portraits. He stresses the intelligence with which they were drawn and their ability to express "life and soul", similar to La Tour's pastels. He specifies that they represent "*gens de lettres*, painters, sculptors and art lovers"⁵²—in other words, a group very similar to the one La Tour gathered at the same Salon, which, as far as I can see, even included some of the same personalities. Caylus's desire that these portraits might one day be turned into prints was, as was to be expected, realised. Once again, the act of printmaking was a performance of friendship among amateurs: the portrait of d'Alembert, for example, was one of several drawn by Cochin and etched by Watelet (fig. 6), a mutual friend of the philosopher and the draughtsman.⁵³

Cochin's suite of drawings and La Tour's assemblage of portraits differed, of course, in terms of their medium, their size, and the rationale under which they were brought together. It is more than likely that Cochin collected these likenesses of illustrious people with the prospect of engraving them, while La Tour assembled a selection of pastel portraits he happened to have painted, mainly on commission, in the months leading up to the Salon of 1753. Still, the grouping that resulted from the occasion was far from accidental, given the commonalities and relations between La Tour's models. Cochin's and La Tour's

50 Charles Perrault, *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, Paris, 2 vol., 1696–1700.

51 Thomas W. Gaehtgens and Gregor Wedekind, "Le culte des grands hommes—du Panthéon au Walhalla", in *ibid.* (eds.), *Le culte des grands hommes 1750–1850*, Paris, 2009, pp. 1–12. In the same volume, see Thomas W. Gaehtgens "Du Parnasse au Panthéon: la représentation des hommes illustres et des grands hommes dans la France du XVIII^e siècle", pp. 135–171. The article includes a discussion of La Tour (pp. 145–150) as a portraitist of illustrious men.

52 Le Blanc, 1753 (note 28), p. 46–47, "Les Gens de Lettres, les Peintres, les Sculpteurs & les Amateurs des Arts que M. Cochin à dessinés [...] sont de la ressemblance la plus frappante. [...] Il n'en est aucun [among Cochin's drawings] où l'on ne trouve le caractere particulier à celui qui y est représenté: d'où il résulte que les couleurs ne sont pas necessaire pour exprimer ce qui est essentiel à la nature, l'ame & la vie".

53 Michel, 1993 (note 19), p. 115.

suites of portraits were described in similar terms in respect to not only the ways in which they achieved lifelikeness but also their historical and national significance. These merits were stressed by another commentator on the Salon of 1753, La Font de Saint-Yenne; his comments are particularly interesting because the critic is much better known for his plea in favour of history painting and his dismissal of portraiture. In both his discussions of the Salon of 1746 and his momentous *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1747), he deplores the decline of history painting in France, calling for a morally responsible art that would advance the common good of the nation. Putting all his hopes for a renewal of French art into history painting, he had little positive to say about portraiture.⁵⁴ He was not the only critic who saw it as a product of *amour propre* and vanity, which had become far too prevalent, with artists taking recourse to it for financial reasons. He speaks of the “rapid opulence” of the portrait painters and particularly the pastellists.⁵⁵ Moreover, La Font alleges that portraiture, including allegorical portraiture, is a genre especially popular with women, who tend to seek in it embellishment rather than resemblance. This opinion had already been voiced by de Piles, who generally held portraiture in higher esteem but who also pointed to women who preferred beauty to resemblance.⁵⁶

La Font's politicised view of the arts granted him an important position in the art historical narratives of the 18th century. Especially historians of art emphasising the role of art criticism in the formation of an enlightened public sphere stressed the significance of La Font and tended to pair with the critic in their privileging of history painting.⁵⁷ In turn, feminist art historians have pointed out the gendered nature of La Font's critique of portraiture and the work of artists such as Boucher as morally depraved products of female narcissism or women's patronage.⁵⁸

However, with this critique and its feminist interpretation in mind, it is worth taking another look at La Font. He did spare a few portrait painters—and, as we have seen, some women sitters—from his negative evaluation. In his *Réflexions* from 1746, he showed appreciation for some portraitists, among them his friend Louis Tocqué. Tocqué voiced views on portraiture similar to La Font's in his

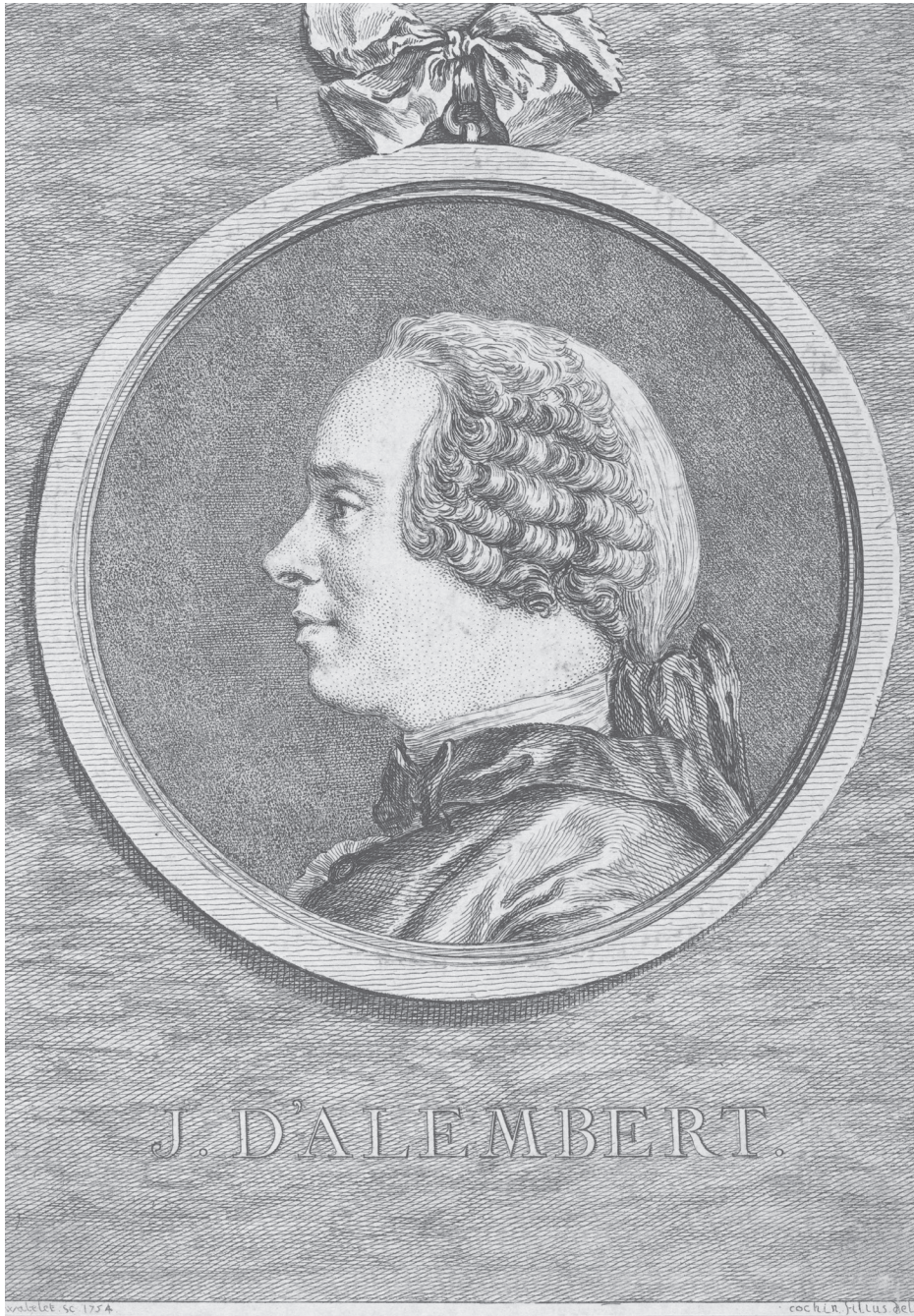
54 La Font, 1747 (note 16). On La Font, see Kluge, 2009 (note 16); Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, 1993.

55 Ibid., pp. 22–23; and on the critique of portraiture in 18th-century France, see Schneider, 2014, pp. 151–154 and Amy Freund, *Portraiture and Politics in Revolutionary France*, University Park, PA, 2014, pp. 5–6.

56 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, pp. 268–269, and more generally on this discourse, see Kathleen Nicholson, “The Ideology of Feminine Virtue: The Vestal Virgin in French Eighteenth-Century Allegorical Portraiture”, in Joanna Woodall (ed.), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester/New York, 1997, pp. 52–72, here p. 54.

57 Tom Crow's *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London, 1985, is but one prominent example.

58 See, in particular, Hyde, 2006 (note 13), especially, pp. 46–47, 64–67.



6 Claude-Henri Watelet after Charles-Nicolas Cochin, *Portrait of D'Alembert*, 1754, etching on laid paper, 17,3 × 12,5 cm, Washington, National Gallery of Art

lecture on the topic at the Académie in 1750.⁵⁹ La Font's comments about La Tour, whose portrait of Restout he discusses in detail, are also comparatively positive. Already more inclined towards portraiture and pastels in the revised version of the *Réflexions* (1752), in his *Sentimens*, in which he responds to the Salon of 1753, he is full of praise for La Tour's pastels, including portraits of women.⁶⁰ As discussed, he considers the portrait of Madame de Geli one of the artist's most beautiful pastels and applauds the sitter for her "esprit and fair reasoning", which enabled her to feel that the "expression of truth in the traits" are preferable to any false embellishment as long as they "paint a beautiful character".⁶¹ This assessment of a single portrait aligns with La Font's general esteem for the suite of pastels, the value of which is increased by their grouping. It is as an ensemble that the portraits aroused in La Font a patriotic attitude otherwise reserved for history painting. Together, the portraits become *a tableau*, a term typically used for the more highly ranked genre in La Font's critiques.⁶² That they seem to enliven the sitters and give them a soul—as almost every commentator emphasised—also elevates the portraits. It is, as La Font writes, La Tour's "love and zeal for the honour of the nation that makes him add to the immortality of the writings of our illustrious authors that of their portraits, which will transmit to posterity the wit of their physiognomies and the life of their traits engraved after his renderings at the front of their works".⁶³ The combination of the artist's commitment to the nation and the sitters' eminence lends the suite of portraits a significance comparable to that of history painting. La Tour must have been pleased with this account given that he frequently complained about the lower esteem for and remuneration of portraitists compared with history painters.⁶⁴

59 Reprinted in Louis Tocqué, "Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait" [1750], in Arnauld Doria (ed.), *Le Discours de Tocqué sur le genre de portrait*, Paris, 1930 ; on Tocqué and La Font, see Kluge, 2009 (note 16), p. 104.

60 Ibid., p. 300; and Dorit Kluge, "La Nouvelle édition des *Réflexions* (1752) et sa version originale (1747)", in *Diderot Studies* 36, 2016, pp. 101–114, here p. 101; Schneider, 2014 (note 32), pp. 156–157; Schieder, 2013 (note 39), pp. 45–48.

61 La Font, 1754 (note 31), p. 162, "Comme elle a beaucoup d'esprit & de justesse dans le raisonnement, elle a senti combien l'expression du vrai dans les traits, quels qu'ils soient, quand ils peignent un beau caractere, est préférable à tous ces agréments faux et empruntés que n'embellissent jamais".

62 Wrigley, 1993 (note 54), p. 301.

63 La Font, 1754 (note 31), p. 160, "C'est son amour & son zèle pour l'honneur de la nation, qui lui fait ajouter à l'immortalité des écrits de nos auteurs illustres, celle de leurs Portraits, qui transmettront à la postérité l'esprit de leurs phisonomies & la vie de leurs traits gravés d'après lui à la tête de leurs ouvrages".

64 La Tour expresses the difficulties of painting in pastel in a letter to Marigny, written 1 August 1763. The main agenda of the letter is to ask for higher esteem for the medium and for better remuneration for his portraits. See "Correspondance inédite de Quentin de La Tour", in Jules-Joseph Guiffrey (ed.), *Gazette des Beaux-Arts*, 2. Per., 31, 1885, pp. 201–216, 309–321; on La Tour's concern with the status of portraiture in relation to history painting, see also Thomas Kirchner, *L'expression des passions: Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, 1991, p. 249.

Of course, there is an instance of displacement here, as La Font moves seamlessly from the pastels to prints made after them, engravings which indeed (by that time and in subsequent years) ornamented books by authors such as Rousseau. Not surprisingly, only a few pages further in his *Sentimens*, La Font also discusses the drawings by Cochin and praises them in nearly the same terms as he had La Tour's pastels. For the critic, Cochin's portrait medallion should be considered "public proof of the esteem in which he held not only illustrious men but also the lovers of fine art". Like Caylus, La Font hoped they would soon be turned into prints to "immortalise artist and sitters and delight all those who love to see the true physiognomy of the men whose works they admire".⁶⁵ In the eyes of the contemporaries, these likenesses thus increased in significance when brought together. La Tour's pastels and Cochin's drawings were seen as representing a similar circle of "illustrious" people displayed at a moment when this particular group could indeed be seen as representative of the nation in a tableau of their time.

When La Font swiftly moves from a discussion of La Tour's pastels to their reproduction in print, he is not only addressing an issue of dissemination but also implicitly assessing the different qualities of the two media. In line with the new discourse on physiognomy developing at the time, La Font, like Le Blanc, seemed to feel that colour was rather arbitrary or even obstructive in bringing out a person's character. Their hope that portraits of illustrious people could serve a moral purpose, with the portrayed as exemplars, was based on the assumption that a portrait could convey character by giving an accurate visual account of a subject's physiognomy.⁶⁶ Stressing how accurately Cochin's drawings bring out the traits that characterise a person—just as they expected the potential prints made after La Tour would—La Font and Le Blanc blend the language of facial features with that of line drawing or engraving.

65 La Font, 1754 (note 31), p. 176, "Cochin [...] nous a donné avec ses crayons exposés au salon une preuve publique non-seulement de son estime singulière pour tous les hommes illustres, mais encore pour les amateurs des beaux arts dans quarante-six petits portraits en médaillons dessinés au premier trait. Je souhaite de tout mon cœur, [...] qu'il puisse dérober quelques heures pour exécuter incessamment un projet qui immortalisera le peintre & les originaux, & qui fera les délices de tous ceux qui aiment à voir l'esprit & la vraie phisionomie des hommes dont ils admirent les ouvrages".

66 See Jacques Perneti, *Lettres philosophiques sur les physionomies*, La Haie, 1746, in particular pp. 9–15, and on colour with regard to the face, p. 188. The publication was the first major treatise on physiognomy in Enlightenment France and, characteristic of the 18th century discourse on physiognomy, Perneti drew connections between aesthetics and physiognomy, arguing in support of the similarities between the judgement of faces and that of paintings or art objects. His nephew Jean-Jacques Pernet was the author of the *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757), in which he stresses that it is the essence of a portrait to express the temperament, character, and physiognomy of a person (entry "Portrait", pp. 475–476) and also went on to publish on physiognomy while at the court of Frederick the Great. On Pernet and the physiognomic interpretation of art works, see Martial Guéron, *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomique des œuvres d'art*, Paris, 2001; on the "physiognomisation publique", see Willibald Sauerländer, *Essai sur les visages de Houdon*, Paris, 2005.

Thus, from today's perspective, it is crucial to consider the materiality of pastel—a medium not so easily aligned with the potentially oppressive and prejudicial discourse of physiognomy. The comparison of La Tour's portraits with Cochin's drawings and with potential suites of prints demonstrates that it was fully in keeping with 18th-century views to consider the pastels both individually and as a group and envisage their potential to gain the status of a historical *tableau*. Taking up a proposition Marcia Pointon made long ago regarding 18th-century Britain, considering the display and spatial arrangement of the portraits along with issues of resemblance and modes of address allows us to more generally appreciate "portraiture's role in the formation of a sense, not only of history, but also of modern [...] subjectivity".⁶⁷ In the case of La Tour, pastel is crucial to how the likenesses tease out specific sensibilities at the heart of Enlightenment subjectivity and to their standing as an intrinsic part of social practices. This sensitive medium stimulates viewers' sensibilities while the portrayed engage them with their open expressions and varying smiles and gestures, testing the social skills involved in polite and witty conversation. The likenesses draw viewers into the circle of *gens illustres*—of which many were already a part—and allude to their shared conversations about music; sensualism; Newton's theories, and with them issues of colour and light; as well as the merits of *le faire*. Perceiving the visible marks the artist used to enliven the pastels, they could enjoy themselves in their status as amateurs and amatrices, which included getting in touch with the artist. La Tour's suite of pastels includes significant portraits of women—Marguerite Le Comte, a printmaker and amatrice; Élisabeth Ferrand, a mathematician and philosopher; and Jean-Anne de Mondonville, a musician—who were vital to the sociability and intellectual debates of their time. Challenging established hierarchies of gender and genre, La Tour's gathering of portraits at the Salon of 1753 allows us to see a historical tableau of mid-18th-century Paris in which *femmes d'esprit* play significant roles.

⁶⁷ Marcia Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven/London, 1993, p. 4.

„... le plaisir que je prens à
nourrir ma curiosité“

Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711), die Künstlerin als Sammlerin

Ulrike Keuper

1706 erschien unter dem Titel *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael* eine Folge von 36 Stichen nach Zeichnungen von Köpfen sowie einigen Händen und Füßen aus Kompositionen Raffaels (Abb. 1). Hinter dem von einem Vorwort begleiteten Kompendium von Zeichenvorlagen verbirgt sich eine der prominentesten Künstlerinnen des Grand Siècle, Elisabeth-Sophie Chéron (1648–1711). Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung konnte Chéron auf eine Karriere als Porträtmalerin zurückblicken, der 1673 als einer der wenigen Frauen die Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture gelang, unter anderem mit einem Selbstporträt, das als „fort rare, exédant mesme la force ordinaire du sexe“ befunden wurde (Abb. 2).¹ Nicht nur als Kupferstecherin und Malerin machte sie sich einen Namen, sie war auch eine geachtete Schriftstellerin und Übersetzerin, die 1699 mit der Aufnahme in die Accademia dei Ricovrati in Padua geehrt wurde. Zudem galt sie als begabte Musikerin und veranstaltete Salons, zu denen sich Persönlichkeiten wie Roger de Piles, Antoinette Deshoulières, Madeleine de Scudéry und Anne Dacier einfanden.²

Das *Livre à dessiner* ist zunächst einmal schlicht als Veröffentlichung einer Künstlerin bemerkenswert. Nach Catherine Perrots Handbuch zur Miniaturmalerei

1 Anatole de Montaignon (Hg.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1875–1883, Bd. 1, Paris 1875, S. 388 (11. Juni 1672).

2 Für einen Überblick über Chérons Leben, Schaffen und Rezeption einschließlich Werkkatalog: Véronique Meyer, „Elisabeth-Sophie Chéron“, in: *SIEFAR Dictionnaire des Femmes de l'ancienne France*, URL: http://siefar.org/dictionnaire/fr/Elisabeth-Sophie_Chéron [2004/19.03.2013], [letzter Zugriff: 23.08.2019]; für eine ausführlichere Bibliografie vgl. Ulrike Bolte, „Elisabeth-Sophie Chéron“, in: Delia Gaze (Hg.): *Dictionary of Women Artists*, 2 Bde., Bd. 1: Introductory surveys, artists A-I, London 1997, S. 384–387; Andrea Weisbrod, „Elisabeth Sophie Chéron (1648–1711)“, in: Margarete Zimmermann und Roswitha Böhm (Hg.), *Bedeutende Frauen. Französische Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen des 16. und 17. Jahrhunderts*, München 2008, S. 245–258. Zu ihrem schriftstellerischen Schaffen vgl. vor allem René Démoris (Hg.), *Hommage à Elizabeth Sophie Chéron. Texte et peinture à l'âge classique*, Paris 1992.



- 1 Elisabeth-Sophie Chéron, *Engelskopf nach Raffael*, in: *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël*, Paris 1706, Paris, Bibliothèque nationale de France

war es die zweite Publikation eines weiblichen Mitglieds der 1648 gegründeten Akademie,³ einer Institution, die Frauen allein ehrenhalber aufnahm und sowohl von der Ausbildung als auch von der Lehre ausschloss. Mit dem *Livre* stellte nun eine *Académicienne* jungem Künstlernachwuchs Studienmaterial zur Verfügung und verbreitete damit zumindest Ansätze eines Lehrprogramms, das zum Historienbild, der angesehensten Malereigattung, hinführen sollte. Mindestens ebenso bemerkenswert wie der pädagogische Eifer ist jedoch der Besitzerstolz, der im Vorwort gleich in den ersten Sätzen zum Ausdruck kommt:

3 Catherine Perrot, *Les Leçons royales, ou la Manière de peindre en miniature au naturel les fleurs et les oyseaux [...]*, Paris 1686; neu aufgelegt als: *Traité de la miniature. Leçons royales contenant La pratique universelle de la peinture en miniature [...]*, Paris 1693. Zu Perrot vgl. Élisabeth Lavezzi, „Catherine Perrot. Peintre savant en miniature. Les leçons royales de 1686 et de 1693“, in: Colette Nativel (Hg.), *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Genf 1999, S. 229–245.

- 2 Elisabeth-Sophie Chéron,
Selbstporträt, 1672, Öl auf
Leinwand, 88 × 73 cm, Paris,
Musée du Louvre



L'amour que j'ay pour ma profession, & le plaisir que je prens à nourrir ma curiosité, me font regarder souvent quantité de Desseins qui sont entre mes mains, & qui ont esté faits avec une exacte fidelité sur les plus beaux ouvrages de Raphaël. Parmi ces Desseins je conserve un Recueil d'un grand nombre de Testes d'après le mesme Auteur ; & en les considerant avec attention, j'ay pensé souvent, que si ces belles choses si correctes, si variées, si expressives, & si élégantes, estoient en lumiere, elles rappelleroient avec plaisir les idées que les Savans ont conceuës des Originaux, & formeroient le goust des Jeunes Estudians en leur servant de guide.⁴

⁴ Elisabeth-Sophie Chéron, *Livre à dessiner, composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphael [...]*, Paris 1706, o.S. („Au lecteur“).

An das Vorwort schließt der Hinweis an: „Toutes les Testes qui composent la suite de cet Ouvrage, comme aussi les Pieds & les Mains d’après Raphaël, & les autres Ouvrages gravez se trouveront chez l’Auteur.“⁵ Durch die Betonung ihres unmittelbaren Zugangs zu und vertrauten Umgangs mit Zeichnungen, die wiederum besonders getreu nach den Originalen angefertigt wurden, legitimiert Chéron zunächst die Qualität der von ihr angefertigten Stiche und damit deren Eignung zum Studium Raffaels. Die Künstlerin inszeniert sich darüber hinaus aber auch als intime Raffael-Kennerin, die an ihrem liebevoll gehüteten und ausgiebig studierten Vorrat an Zeichnungen nun auch die Öffentlichkeit – neben Zeichenschülern werden ganz allgemein Kunstinteressierte adressiert – teilhaben lässt. So, wie sie es selbst schildert, blättert Chéron nicht nur mit dem professionellen Interesse einer Künstlerin in der Mappe, sondern auch aus Liebhaberei – aus „curiosité“.

Nun waren die namenlosen Zeichenkopien nach Raffael, aus denen Chéron mit dem *Livre* eine Auswahl veröffentlichte (und die sie, größtenteils stillschweigend, mit Zeichnungen aus anderen Sammlungen ergänzte)⁶ nicht die einzigen „belles choses“ in ihrem Besitz. Vielmehr kannte man Chérons Kabinett als „composé d’excellens tableaux originaux anciens & modernes, & de plusieurs bonnes copies d’après les plus grands maîtres“, dessen „tableaux modernes“ in der Mehrzahl von der Künstlerin selbst stammten, darunter „plusieurs portraits historiez des plus belles personnes de son temps.“⁷ Tatsächlich hinterließ die Autorin des *Livre* bei ihrem Tod 1711 hunderte – eigene und gesammelte – Gemälde, Zeichnungen und Stiche sowie zwei Plastiken des sizilianischen Wachsbildhauers Gaetano Zumbo, die bei ihrer Ankunft in Frankreich einiges Aufsehen erregt und Begehrlichkeiten bei Kunstliebhabern geweckt hatten. Zudem stand sie in engem Kontakt mit bekannten Connaisseurs ihrer Zeit wie Claude Bourdaloue und kannte über ihre Tätigkeit als Reproduktionsstecherin die antiken Gemmen und Kameen in deren Besitz aus nächster Anschauung.⁸

5 Vgl. ebd.

6 Eine Ausnahme nennt das Inhaltsverzeichnis explizit: Die zwei Engelsköpfe aus der Stanza di Eliodoro (Blätter 5 und 6) seien nach Originalzeichnungen Raffaels aus der Sammlung Bourdaloue gestochen. Weitere Zeichnungen stammen Mariette zufolge aus der Sammlung de Piles, vgl. Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, hg. von Charles-Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Bd. 1: A-Col., Paris 1851/52, S. 367.

7 Germain Brice, *Description [nouvelle] de la ville de Paris*, Paris 1684 ff; Ausgabe 1713, Bd. 3, S. 120–121; Ausgabe 1717, Bd. 3, S. 152–153.

8 Vgl. *Pierres antiques gravées, tirées des Principaux Cabinets de France*, gegen 1709–10. Mit ihrem Stich des sogenannten *Cachet de Michel Ange* aus der königlichen Sammlung löste Chéron eine Kontroverse über die legitime Abbildung antiker Bildfindungen im Stich aus. Vgl. Véronique Meyer, „Élisabeth Chéron et le cachet de Michel-Ange“, in: Thérèse Kleindienst (Hg.), *Le livre et l’art*, Paris 2000, S. 399–415, und Nicola Iodice, „Le recueil des ‘Pierres antiques gravées’ d’Élisabeth-Sophie Chéron (1648–1711)“, in: Cordélia Hattori, Estelle Leutrat und Véronique Meyer (Hg.), *À l’origine du livre d’art. les recueils d’estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI–XVIII^e siècles)*, Cinisello Balsamo 2010, S. 95–105.

Von Chérons Ambitionen als Kunstkennerin und -sammlerin ist bislang wenig bekannt. Dabei spielen die Objekte und Bilder ihrer Sammlung, so lässt sich aus der Untersuchung ihres Kabinetts schließen, eine bislang kaum gewürdigte Rolle in ihrer künstlerischen Selbstdarstellung.

Anders als andere Sammler bespiegeln bildende Künstler und Kunsthandwerker in ihren Sammlungen geradezu zwangsläufig auch ihr eigenes Schaffen. Im alltäglichen Studium von Vorbildern, genauso wie nach außen in der Inszenierung von Affiliationen, Netzwerken und Genealogien im Arrangement der Sammlungsobjekte liegen vielfältige Anknüpfungspunkte für die Herausbildung und Pflege einer künstlerischen Persona. Das Grand Siècle hat zahlreiche bemerkenswerte Künstlersammlungen hervorgebracht, darunter so berühmte wie jene von André Le Nôtre, François Girardon oder André-Charles Boulle; Künstlersammlungen in weiblicher Hand hingegen sind fast vollständig in Vergessenheit geraten. Allerdings dürften sammelnde Künstlerinnen in der Frühen Neuzeit, zumal solche von internationaler Bedeutung wie Rosalba Carriera, die in ihrem venezianischen Domizil offenbar eine *Galleria* unterhielt,⁹ oder Anna Maria von Schürmann mit ihrer Utrechter Kunstkammer auch absolute Ausnahmeerscheinungen gewesen sein.¹⁰ Im Paris des 17. Jahrhunderts konnte sich neben Chéron wohl nur eine weitere Künstlerin eines eigenen Kunstkabinetts rühmen: die Kupferstecherin Claudine Bouzonnet Stella (1636–1697). Ihre im Louvre untergebrachte, für ihre Poussins weithin bekannte Sammlung hatte Bouzonnet Stella allerdings größtenteils von ihrem Onkel, dem Maler Jacques Stella, geerbt und nur geringfügig erweitert, sich aber ansonsten um deren genaue Inventarisierung verdient gemacht.¹¹ Anders als bei Bouzonnet Stella steht eine Rekonstruktion von Chérons Sammlung noch aus. An ihrem Beispiel soll untersucht werden, unter welchen Vorzeichen eine Künstlerin ein eigenes Kabinett anlegte und mit welchen Strategien sie es für ihre eigene künstlerische Reputation nutzbar machte.

-
- 9 In dieser zeigte sie Grand Tour-Reisenden Kopien ihrer wichtigsten Werke zusammen mit ihrer Gemäldesammlung. Vgl. Heiner Krellig, „Rosalba Carriera. Neue Quellen und Erkenntnisse zu den Lebensumständen der ‚ersten Malerin Europas‘“, in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke u.a. (Hg.), *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 89–110, hier S. 101.
- 10 De Baar erwähnt Schürmanns Kunstkammer in ihrem Lexikoneintrag zur Künstlerin: „Mirjam de Baar, Anna Maria van Schurman“, in: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, URL: <http://resources.huuygens.knaw.nl/vrouwenlexicon/lemmata/en> [13.01.2014], [letzter Zugriff: 23.8.2019].
- 11 Zur Sammlung Stella vgl. Jules Guiffrey, „Testament et Inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux, etc. de Claudine Bouzonnet Stella. Rédigés et écrits par elle-même. 1693–1697“, in: *Nouvelles archives de l'art français*, 1877, S. 1–117; Isabelle Dubois und Mickaël Szanto, „Le cabinet d'un ‚peintre parfait‘. À propos des ‚belles choses‘ de Jacques Stella“, in: Sylvain Laveissière und Isabelle Dubois (Hg.), *Jacques Stella (1596–1657)*, Paris 2006, S. 18–24; Mickaël Szanto, „Le peintre et l'excellence du savoir. Regard sur le cabinet de Jacques Stella, où le profane côtoie le sacré, où dessins et gravures voisinent avec tableaux et traités illustrés“, in: *Le Cabinet de Jacques Stella*, Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Lyon 2006, S. 1–8.

Malerei, Muscheln, Münzen

Dass Chéron im Vorwort ihres *Livre* angibt, beim Betrachten der Raffael-Zeichnungen ihrer „curiosité“ zu folgen, erscheint ungewöhnlich. Mit der „curiosité“, einem Begriff, der gleichermaßen Wissbegierde und Besitzstreben umfasste, beansprucht Chéron eine Eigenschaft für sich, die als urwüchsige, ambivalente Kraft immer wieder beargwöhnt wurde – ganz besonders, wenn man sie Frauen zuschrieb.¹² Vor dem Hintergrund eines über Jahrhunderte geführten Diskurses, der das Subjekt des Sammelns als männlich, dessen Gegenstand als weiblich festschrieb und dieses Verhältnis in Metaphorik sexuellen Begehrens kleidete, erscheint die Frau als Kennerin und Liebhaberin schöner und seltener Objekte als problematische Figur. Kaum zufällig ist es im satirischen Gedicht *Le banquet des curieux* (1676), einer Ansammlung verschiedener Sammlertypen bis -karikaturen, die einzige Frauenfigur, die vollends aus der Reihe fällt: Über die Frage nach der Vorrangstellung von Poussin oder Rubens rasend geworden, sprengt Madame Lescot alias „Irene“ als randalierende Furie den Abend.¹³ „Le curieux, c’est le pacha, celui qui collectionne les femmes“, bemerkte Edmond Bonnaffé, ein Historiograf der Sammelkultur des Grand Siècle, im späten 19. Jahrhundert zur *Physiologie du curieux* und spitzte so das bei Kunstbesitz lang gültige geschlechtlich kodierte Vorstellungsregime zu.¹⁴

Sorgten rechtlich-soziale Hemmnisse dafür, dass im Frankreich jener Zeit wohl tatsächlich die wenigsten Frauen des Bürgertums ein eigenes Kabinett anlegten, so dürfte der Diskurs über das Sammeln dafür gesorgt haben, dass die wenigen, die es dennoch taten, in Vergessenheit gerieten. In Bonnaffés umfassendem *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle* (1884), das jede Person aufnimmt, bei der in den Quellen der kleinste Hinweis auf Kunst- oder Kuriositätenbesitz nachzuweisen ist, findet sich nur eine Handvoll Einträge zu Sammlerinnen, darunter nicht einmal ein halbes Dutzend Bürgerliche.¹⁵ Chéron ist ein anschauliches Beispiel für die Marginalisierung weiblichen Kunstbesitzes. Während sie selbst sich mit dem *Livre à dessiner* selbstbewusst als „curieuse“ inszenierte,

12 Für eine Überblicksdarstellung zum vielgesichtigen Begriff der Curiosité vgl. Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford u.a. 2004, zur geschlechtlichen Codierung des Begriffs hier insbesondere S. 307–395. Mit „Célinte“ steuerte Chérons Freundin Madeleine de Scudéry ein Stück zur Curiosité bei, das laut Kenny in seiner programmatischen Unabgeschlossenheit „perhaps the complete early modern text on curiosity“ ist, ebd. S. 375.

13 Anonym, „Le Banquet des curieux (1676)“, hg. von Paul Lacroix, in: *Revue universelle des arts* 4, 1856. Ein Begleitschreiben zum unveröffentlichten Gedichtmanuskript schlüsselt auf, dass sich hinter der Figur „Irene“ Madame Lescot, die Witwe des Juweliers Lescot, verbirgt. Als stumme Entourage ihres Bruders Antoine sind zudem Claudine Bouzonnet Stella und ihre Schwestern anwesend.

14 Edmond Bonnaffé, *Physiologie du curieux*, Paris 1881, S. 9.

15 Ders., *Dictionnaire des amateurs français au XVII^e siècle*, Paris 1884. Claudine Bouzonnet Stella wird dort unter dem Eintrag zu den Stella, die „alle mehr oder weniger Sammler waren“ subsumiert, S. 297; Chéron hat dort keinen eigenen Eintrag.

verblasste ihr Ruhm als Kunstkennerin und Sammlerin nach ihrem Tod quasi augenblicklich. Bereits in der *Éloge funèbre* (1712) ihres engen Vertrauten Jean-Baptiste Fermel’huis,¹⁶ der ersten akademischen Lobschrift auf eine Künstlerin in Frankreich,¹⁷ findet ihr Kabinett keine Erwähnung, ebenso wenig in der 1909 erschienenen Biografie der Künstlerin von Léon Gréder.¹⁸ In den Paris-Führer von Germain Brice wird die Sammlung erst mit den Ausgaben 1713 und 1717, also nach Chérons Tod, aufgenommen, und zwar als „cabinet de Jacques Le Hay, commencé & fort enrichi par les soins d’Elisabeth-Sophie Cheron son épouse“.¹⁹ Obwohl die Sammlung im Wesentlichen auf Chéron zurückgeht, ist bezeichnenderweise auch nicht sie es, die Bonnaffé schließlich in sein *Dictionnaire* aufnimmt, sondern ihr Ehemann Le Hay.²⁰ Selbst mit der „curiosité“ kokettierend, wurde Chéron niemals mit Kategorien leidenschaftlichen Sammelns beschrieben. Es lässt sich im Gegenteil eher eine Umdeutung beobachten. So schildert Fermel’huis den Ankauf der Wachsplastiken Zumbos – Chérons größten Coup – nicht als Ausdruck von „curiosité“, sondern von „charité“: Sie habe dem erkrankten und in finanzielle Not geratenen Künstler die Stücke abgekauft, um ihm auf die Beine zu helfen.²¹ Anders hätte sich die Ausgabe größerer Summen für Kunst wohl nicht erklären lassen. Der Künstlerin ein – eben männlich codiertes – Begehren schöner und seltener Dinge zuzugestehen, hätte Fermel’huis’ Lobgesang auf ihre Bescheidenheit und Mildtätigkeit, die als typisch weibliche Tugenden seine Ausführungen leitmotivisch durchziehen, wohl konterkariert.

Was lässt sich also über das Kabinett der Chéron sagen, das so oft ihrem Ehemann zugerechnet wurde und kaum Spuren in ihrem Nachruhm hinterlassen hat? Neben einzelnen Berichten von Besuchern bleibt als Hauptquelle das bis dato unveröffentlichte Nachlassinventar der Künstlerin, das am 11. September 1711 mit Charles Hérault als Sachverständigem für den Gemäldebesitz im Appartement der Künstlerin in der Rue de Grenelle angefertigt wurde.²² Die ersten zwei Nummern des Gemäldeinventars beschreiben indes nicht Bilder, sondern die bedeutendsten Stücke in Chérons Besitz, die bereits erwähnten, aus farbigem Wachs gefertigten, mehrfigurigen Plastiken „par le feu Sieur Gaetano Julio Zumbo“, eine *Anbetung der Hirten* und eine *Kreuzabnahme*. Die

16 Jean Baptiste Fermel’huis, *Éloge funèbre de madame Le Hay, connuë sous le nom de Mademoiselle Cheron, de l’Academie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1712.

17 Vgl. Anne Perrin Khelissa, „L’hommage de Fermel’huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712). Le premier éloge académique dédié à une femme artiste en France: un événement historiographique resté sans suite?“, in: *Revue de l’art* 204/2, 2019, S. 4-49.

18 Léon Gréder, *Élisabeth-Sophie Chéron de l’Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris 1909.

19 Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 120.

20 Vgl. Bonnaffé 1884 (Anm. 15), S. 176.

21 Vgl. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 24.

22 Nachlassinventar Elisabeth-Sophie Chéron, 11. September 1711, Paris Archives Nationales, MC/ET/XLIV/201.

Stücke sind jeweils auf beachtliche 1000 livres taxiert, was in etwa dem Wert eines Originalgemäldes von Poussin oder Raffael entsprach. Die restlichen Gegenstände erreichen selten ein Viertel dieses Werts. Der Großteil der 230 Gemälde ist zudem anonym, gerade einmal bei acht Bildern nennt das Inventar einen Namen: Fünf dieser Werke stammen von Chérons Bruder Louis (1660–1725), diese waren wohl vornehmlich als Schenkungen in den Besitz der Schwester übergegangen;²³ zwei Bilder werden dem Stilllebenmaler Pierre van Boucle, ein Heiliger Matthäus sogar Rembrandt zugeschrieben.²⁴ Im Inventar der Zeichen- und Stichmappen finden sich die Namen Raffael, Carracci, Tizian, Rubens, van Dyck sowie Leclerc, Silvestre, Coypel und Poussin. Die eher niedrigen Schätzwerte lassen jedoch kaum Raritäten erwarten, vielmehr handelt es sich wohl zuvorderst um Studien- und Arbeitsmaterial. Ungeachtet ihres Werts als Sammlung lassen die Zeichnungen und Stiche erahnen, wofür Chéron Interesse hegte, welche Quellen ihr zur Verfügung standen – ein recht konventioneller Querschnitt der Meister, die zu jener Zeit gemeinhin geschätzt wurden. Der Besitz von Gemälden mit den Konterfeis von Jacopo Bassano, Zumbo und van Dyck legt weitere künstlerische Affiliationen nahe. Als Bewunderin von van Dyck, dessen Porträtkunst in Paris allgemein hoch im Kurs stand, weisen Chéron nicht nur zwei Bildnisse des Künstlers aus, sondern auch mehrere Mappen mit Stichen seiner Porträts und anderer Werke.²⁵

Leider sind die Angaben des Inventars bis auf ganz wenige Ausnahmen zu summarisch, um die Gemälde identifizieren und so ein konkretes Bild von den im Kabinett vertretenen künstlerischen Stilen und Bildthemen gewinnen zu können – oder gar von der „Qualität“ der Sammlung. Abgesehen von den grundsätzlichen Interpretationsproblemen, die sich mit Nachlassinventaren von Künstlern typischerweise verbinden – bei denen namenlose Kunstwerke im Übrigen eher die Regel sind –,²⁶ ergeben sich im Fall von Chéron zusätzliche Unschärfen aus dem Umstand, dass ihr Nachlassinventar den gemeinsamen Besitz mit ihrem Ehemann erfasst. 1692 heiratete Chéron in zweiter Ehe den *ingénieur du Roy* Jacques Le Hay:²⁷ „Ce mariage philosophique n’avoit d’autre

23 Neben den ausdrücklich Louis zugeschriebenen Werken (Nr. 2, 3, 20, 50, 61) – listet das Inventar auch die vier Gemälde mit *Angélique et Médor* auf, mit denen Louis den Salon seiner Schwester ausgeschmückt hatte (5–8).

24 Nr. 54: „Un autre grand tableau [...] peint par le Sr. Vanboucle representant des legumes“ (100 livres), Nr. 97: „des chiens de Vanboucle“ (25 livres), Nr. 108: ein Hl. Matthäus von „Rimbran“ (150 livres).

25 „Un autre carton remply destampes de Rubens, Vandec et Jordanez“ (6), „Un autre carton remply destampes des portraits des Vandec“ (9).

26 Zu methodischen Problemen, die Nachlassinventare bei der Untersuchung von Künstlersammlungen aufwerfen, vgl. Antoine Schnapper, „Collections d’artistes en France au XVII^e siècle. Questions de méthode“, in: Olivier Bonfait und Michel Hochmann (Hg.), *Geografia del collezionismo*, Rom 2001, S. 345–356.

27 Laut Ehevertrag zwischen Chéron und Le Hay vom 15. November 1692 war Chéron Witwe eines Albert Godefroy, „greffier en chef de la terre et pairie Davemes“. AN, MC/ET/1/176.

but que d'avantager son mari qu'elle estimoit depuis long-temps.“²⁸ Chéron ging diese Ehe finanziell und sozial unabhängig ein. Schon früh musste Chéron mit Porträt- und Kupferstichaufträgen ihre Familie ernähren, nachdem ihr Vater und schließlich auch ihr Bruder Louis, der einzige männliche Nachfolger, aufgrund religiöser Verfolgung die Familie verließen.²⁹ Auch nach ihren – kinderlos gebliebenen – Ehen führte Chéron ihren Mädchennamen, der laut Charlotte Guichard „devint son nom d'artiste et il lui servit à imposer sa notorité dans la durée.“³⁰ Leider erschwerte der Umstand, dass das Nachlassinventar des zehn Jahre nach Chéron verstorbenen Le Hay nicht auffindbar ist, die Abschätzung, ob und in welchem Umfang er, der 1720 mit der Pflege der königlichen Grafiksammlung betraut wurde,³¹ das Kabinett mitformte.

Sicher ist, dass Le Hay die 618 „medailles antiques de grand moyen a petit bronzes Padouan“, die das Inventar aufführt,³² in die Sammlung einbrachte: 1708 erwarb er die Münzsammlung von Jean-Foy Vaillant aus dessen Nachlass, Stücke derselben Sammlung hatte Chéron zuvor gezeichnet.³³ War auch Le Hay es, der die Armillarsphären und den Globus anschaffte –³⁴ oder vielmehr Chéron, der das Porträt einer jungen Frau „en allégorie de la Géographie“ mit Zirkel und Globus zugeschrieben wird?³⁵ Die vielen Musikinstrumente im Nachlassinventar – unter anderem ein Cembalo, Lauten, Theorben, Spinette – verweisen auf Chérons Liebe zur Musik. Die Bibliothek reflektiert die Interessen beider Ehepartner. Sie war mit stolzen 1088 Einzelbänden ausgestattet. Bei der Familie Stella waren es, zum Vergleich, 220 Bände, was bereits beachtlich für jene Zeit ist, zumal für einen Künstlerhaushalt. Viele der Schriften dürften im

28 Abbé Louis-Abel de Fontenay, *Dictionnaire des artistes, ou Notice historique et raisonnée des Architectes, Peintres, Graveurs, Sculpteurs*, 2 Bde., Bd. 1: ACA-KUS, Paris 1776, S. 368.

29 Vgl. Fernel'huis 1712 (Anm. 16), S. 18–19. Während die restliche Familie katholisch blieb, bekannten sich Henri und Louis Chéron zum Calvinismus.

30 Charlotte Guichard, *La griffe du peintre. La valeur de l'art (1730–1820)*, Paris 2018, S. 191. Als Autorin des *Livre à dessiner* erscheint sie hingegen als „Madame Le Hay“.

31 1720 wurde Le Hay vom „bibliothécaire du roi“ Jean-Paul Bignon zum ersten „garde des estampes“ ernannt und mit der Inventarisierung und Bewahrung der vernachlässigten Grafiksammlung betraut. Ende 1721 verstarb Le Hay. Über sein Leben ist kaum etwas bekannt. Vgl. Simone Balayé, *La Bibliothèque nationale, des origines à 1800*, Genf 1988, S. 166, und *Inventaires du fonds français, graveurs du XVIII^e siècle*, hg. von Roger-Armand Weigert, Bd. 14, Paris 1977, S. 35.

32 Vgl. f. 52. Die Münzsammlung wird auf 50 livres geschätzt.

33 Vgl. Michel de La Roche, *Memoirs of Literature*, Bd. 1, London 1722, S. 31. Brice berichtet von „des suites très rares de médaillons des rois de Macédoine et de Syrie, des Ptolémées, des Arsacides, avec quelques rois de Judée, de Pont, de Cappadoce, de Bythinie et de plusieurs rois inconnus, auxquels on a ajouté une suite des médaillons des villes grecques, aquis en 1708 le cabinet du fameux antiquaire Jean Vaillant“, Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 120.

34 Vgl. f. 52: „une sphere [sic] posée sur son pied de Copernique une autre de Peteloméé [sic] sur son pied et un globe dans sa boiste“; in der Bibliothek befand sich *La Sphère Du Monde* des Abbé de Vallemont (Paris 1707), in dem das astronomische Modell von Kopernikus mit dem ptolemäischen verglichen wird (f. 25).

35 Vgl. Katalog Corinne Chauvet (Hg.), *XXI^e Biennale des antiquaires*, Paris 2002, Kat.-Nr. 7.

Zusammenhang mit Chérons Tätigkeit als Schriftstellerin und Übersetzerin stehen – sie beherrschte Hebräisch, Griechisch und Latein; „typische“ Literatur eines gehobenen Künstlerhaushaltes, wie man sie etwa bei der Familie Stella vorfindet, fehlt hingegen.³⁶ Bei Chéron und Le Hay fanden sich allgemeine Nachschlagewerke (das *Dictionnaire de Trévoux*), Zeitschriften (das *Journal des scavans*), Hebräischliteratur (Johann Buxtorf, *Hebraicum*), Geschichtsbücher (über England, die Geschichte Frankreichs von Mézeray, *La connaissance du monde* von Chévremont, eine *Histoire des Juifs*), religionsgeschichtliche Literatur (Heiligenviten, Bibelgeschichte), die Werke antiker (Plutarch, Platon) und neuzeitlicher (Machiavelli, Racine) Autoren. Laut der Ausgabe des Paris-Führers von Brice aus dem Jahr 1713 waren im Kabinett in der Rue de Grenelle zudem „des coquillages, & autres productions de la nature, qui par leur singularité contenteront les curieux“ zu bewundern.³⁷ Im Nachlassinventar finden sich von solchen Sammelgütern keine Spuren, möglicherweise kamen Naturalien also erst nach Chérons Tod hinzu.

Die Kunstwerke hingegen fallen zweifellos in Chérons Expertise. Wie bei vielen Nachlassinventaren von Künstlern stellt sich auch bei ihr die Frage, welche der vielen namenlosen Gemälde von eigener Hand stammten und welche als Sammelgut zu bewerten sind. Dies zu rekonstruieren ist in Chérons Fall besonders schwierig, ist doch ihr Œuvre, so wie bei den meisten Künstlerinnen ihrer Zeit, größtenteils verloren. Von ihren Gemälden hat sich ein halbes Dutzend erhalten,³⁸ aus Berichten lässt sich ein weiterer Teil ihres Œuvres rekonstruieren.³⁹ Vieles von dem, was sich im Nachlassinventar wiederfindet, spiegelt indes Chérons Schaffen wider: zahlreiche Porträts in allen Stufen der Fertigstellung, darunter *Portraits historiques*,⁴⁰ ihre Paradegattung, Gemälde mit biblischen und mythologischen Sujets sowie Genreszenen. Daneben tauchen auffällig viele Landschaften und Stillleben im Inventar auf – zusammen machen sie rund ein Drittel des Gemäldebesitzes aus. Ihrem Freund Fermel’huis zufolge betätigte sich Chéron auch als Landschaftsmalerin, die sich vorzüglich auf die Luftperspektive verstehe.⁴¹ Diese Seite ihres Schaffens ist heute jedoch gänzlich unbekannt. Sie lässt sich allenfalls in ihrem Gemälde der *Heiligen Agnes*

36 Zur Bibliothek Stellas vgl. Yves Jocteur Montrozier, „Bibliotheca docet. Les livres conservés par sa nièce Claudine Bouzonnet-Stella, conservatrice de sa mémoire, sont le reflet de la bibliothèque de Jacques Stella“, in: *Le Cabinet de Jacques Stella*, Ausst.-Kat. Lyon, Musée des Beaux-Arts, Lyon 2006, S. 9–14.

37 Brice 1713 (Anm. 7), Bd. 3, S. 121. In der nachfolgenden Ausgabe von 1717 verschwindet dieser Hinweis.

38 Als authentische Werke gelten: *Selbstporträt*, Musée du Louvre, Paris; *Heilige Agnes*, Musée Condé, Chantilly; *Tod der Virginia*, Städelmuseum, Frankfurt; *Porträt einer Frau als Sappho*, Musée des Beaux-Arts, Rouen; *Porträt der Jeanne-Marie Bouvier de la Mothe Guyon*, Puschkkin-Museum, Moskau.

39 Für den umfassendsten Werkkatalog Meyer 2004 (Anm. 2).

40 Zum Bildtypus des *Portrait historié* vgl. Marlen Schneider, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das „portrait historié“ zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin/München 2019.

41 Vgl. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 33.

- 3 Elisabeth-Sophie Chéron, *Heilige Agnes (Porträt der Antoinette Deshoulières?)*, Öl auf Leinwand, 44,5 × 40 cm, Chantilly, Musée Condé



(Abb. 3) erahnen, das wahlweise als Selbstporträt oder als Porträt der Antoinette Deshoulières gilt und eines von zwei *Portraits historiés* ist, die sich erhalten haben.⁴² Es erscheint aber unwahrscheinlich, dass eigenständige Landschaftsgemälde einen nennenswerten Teil ihres Schaffens darstellten, sonst wäre dies auch anderweitig kommentiert worden. Die fast 50 Landschaftsgemälde in ihrem Nachlassinventar lassen also vermuten, dass Chéron eine Vorliebe für Landschaftsmalerei hegte, genauso wie sie offenbar Küchen- und Blumensstillleben schätzte: Neben zahlreichen anonymen Stillleben listet das Inventar zwei Werke Pierre van Boucles auf, dessen Früchte- und Tierstillleben in Paris gefragt waren, darunter ein auf 100 livres geschätztes Gemüsestillleben.⁴³

⁴² Neben der *Heiligen Agnes* existiert noch ein *Portrait de femme en Sappho* (Musée des Beaux-Arts, Rouen).

⁴³ Nr. 54: „Un autre grand tableau [...] peint par le Sr. Vanboucle representant des legumes“ (100 livres), Nr. 97: „des chiens de Vanboucle“ (25 livres).

Nicht nur die genaue Zusammensetzung der Sammlung, auch ihre Organisation und Präsentation lassen sich allenfalls partiell rekonstruieren. Die Ausstattung des Salons ist Dank Dezallier d'Argenville bekannt: Um sich für Chérons jahrelange finanzielle Unterstützung erkenntlich zu zeigen, malte ihr Bruder Louis die Decke mit einer Herkulesapothose aus, die Wände schmückten jeweils Darstellungen von Medor und Angelika aus dem *Orlando furioso*. Zudem hingen sich zwei „figures d'après l'antique“ in Helldunkelmalerei gegenüber. Über dem Kamin war ein Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt, angebracht.⁴⁴ Wie auch immer die restliche Sammlung dargeboten wurde, das Arrangement machte offenbar Eindruck auf Roger de Piles, der nach seiner Spanienreise 1705 bei Chéron und Le Hay Herberge fand und im Anschluss in die Nachbarschaft zog. Er habe, so Dezallier über de Piles, „souvent admiré l'assemblage de si rares qualités, il s'étoit retiré exprès dans sa maison pour s'entretenir avec elle [Chéron] du bel art de la peinture.“⁴⁵

Die in der Rue de Grenelle aufbewahrten Werke hatten also offenkundig auch die Funktion, Diskussionen über die Kunst zu stimulieren. Schließlich war Chérons Apartment, und damit wohl auch Teile ihrer Sammlung, Schauplatz illustrierter Salons, an die sich Dezallier folgendermaßen erinnert: „J'ai souvent entendu dans ce Salon le frère [Louis], la sœur [Elisabeth-Sophie], l'illustre de Piles, & plusieurs Sçavans du premier ordre discourir sur les parties les plus intéressantes de la Peinture des beaux Arts. La Musique succédoit à ces excellentes dissertations; elle occupoit cette sœur & ses deux nièces [Ursule und Anne Delacroix], qui quittant la palette sur le déclin du jour, donnoient de nouvelles preuves de leur habileté par l'accord mélodieux de différens instrumens.“ Chéron war bestens vernetzt, „tous les gens de lettres étoient ses amis, & se rassembloient chez elle“.⁴⁶ Die Salongespräche, die Chéron mit den Werken ihrer Sammlung und ihres eigenen Schaffens im Rücken souverän angeführt haben dürfte, fanden nach der Heimkehr der Gäste gewissermaßen eine Fortsetzung; „elle peignoit les portraits de ses amis“, berichtet Dezallier, „ou pour leur faire présent, ou pour les placer dans son cabinet: j'ai, disoit-elle, en leur absence le plaisir de m'entretenir avec eux.“⁴⁷ Während das Inventar ein paar der porträtierten Männer namentlich identifiziert,⁴⁸ bleiben sämtliche Modelle der Frauenbildnisse anonym. Möglicherweise verbergen sich dahinter auch Porträts von Besucherinnen ihres Salons wie der Schriftstellerinnen Madeleine de Scudéry oder Antoinette Deshoulières, die

44 Vgl. Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, *Abregé de la vie des plus fameux peintres [...]*, 3 Bde., Paris 1745–1752, Bd. 3, S. 255.

45 Ebd., Bd. 2, S. 370–371.

46 Ebd., S. 371.

47 Ebd., Bd. 3, S. 255 und S. 370–371.

48 „Un portrait du père Sébastien“ (18), „Le prieur de Cordemoy“ (77), „Le Portrait de van Dyck“ (84), „M. Zumbo“ (88), „La tête du comte d'Arundel“ (89), „M. l'Abbé Bouty“ (91), „Un portrait du père de la Bruière“ (94), „Van Dyck“ (95), „Le père Bourdaloue“ (98).

sich in Reproduktionsstichen erhalten haben,⁴⁹ ein Bildnis der Anne Dacier, das Chéron in der Ausstellung der Akademie von 1699 zeigte⁵⁰ oder Porträts ihrer Schülerinnen Anne und Ursule Delacroix.⁵¹ Chérons Kabinett, das zu einem Gutteil wohl aus einer (selbst geschaffenen) Porträtsammlung bestand, zeigte sich also als Abbild ihres Netzwerks aus illustren Persönlichkeiten.

Offenbar verblieben Porträts aus verschiedenen Phasen ihres Schaffens in ihrem Besitz – darunter auch Bildnisse, die sich mit ihrer Werkpräsentation auf der Ausstellung der Akademie von 1704 in Verbindung bringen lassen.⁵² In ihrem privaten Wohnsitz dürften sie ihre Gäste daran erinnert haben, dass Chéron Mitglied der elitärsten Künstlervereinigung ihrer Zeit war. Chéron nutzte ihre Sammlung also wohl als eine Möglichkeit, ihr eigenes Werk zur Geltung zu bringen. Wie genau die Künstlerin nun Werke aus eigener Hand und Sammlungsstücke zueinander arrangierte und damit schlussendlich ihr eigenes Schaffen kontextualisierte, lässt sich kaum noch feststellen. Dabei ist dies eine der ergiebigsten Fragen in der Beschäftigung mit Künstlersammlungen jenseits einer Perspektive auf die Sammlung als reinen Studienort und Motivreservoir. Eine solche Praxis des „Kuratierens“ des eigenen Werks mithilfe einer Sammlung zeigt sich par excellence bei dem Bildhauer François Girardon, der die schönsten Stücke seiner Skulpturensammlung stechen und in einer Serie von Galerieansichten kunstvoll arrangieren ließ – mit Hauptwerken seines eigenen Schaffens an prominenten Stellen.⁵³ Damit leistete er einer Fortuna critica Vorschub, die sein künstlerisches Schaffen mit seinen Sammelaktivitäten in Verbindung setzte und dieses dadurch nobilitierte – so wie es schon Zeitgenossen wie der Parisreisende Martin Lister taten: „It cannot be otherwise, that a Man Educated in that Noble Art of Sculpture, who shall daily study so great a variety

49 Madeleine de Scudéry, Stich von Johann Georg Wille nach Chéron; Antoinette Deshoulières, Stich von Georg Friedrich Schmidt nach Chéron, beide Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Deshoulières nahm das Porträt, das Chéron von ihr angefertigt hatte, zum Anlass ihrer „Réflexions morales sur l'envie immodérée de faire passer son Nom à la postérité“ (in: *Mercure galant*, November 1693).

50 Vgl. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Galerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1699*, Paris 1699, S. 20.

51 Vgl. Werkliste in Meyer 2004 (Anm. 2).

52 Vgl. *Liste des tableaux et des ouvrages de sculpture, exposez dans la grande Galerie du Louvre, par Messieurs les Peintres, & Sculpteurs de l'Académie Royale, en la presente année 1704*, Paris 1704, S. 19. Von den Sujets der zwölf Gemälde, mit denen Chéron in der Ausstellung 1704 vertreten war, finden sich im Inventar wieder: „Une Descente de croix“ (Nr. 181), „Le Portrait du Père Sebastien“ (18), „M. Le Prieur de Cordemoy“ (77), „Une Grecque“ (85).

53 Vgl. hierzu: François Souchal, „La collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 82, 1973, S. 1–98; Françoise de La Moureyre, „François Girardon Collectionneur“, in: Alexandre Maral, *François Girardon (1628–1715). Le sculpteur de Louis XIV*, Paris 2015, S. 415–461; Ulrike Keuper, „Die „Galerie“ des Bildhauers François Girardon. Ein Sammlungskatalog als Medium der Selbstmusealisierung“, in: Léa Kuhn, Matthias Krüger und Ulrich Pfisterer (Hg.), *Pro domo: Kunstgeschichte in eigener Sache*, Leiden 2021, S. 53–87.

of Originals of the best Masters, but must far excel the rest of Mankind, who practise without good Example, and by fancy mostly.“⁵⁴

Auch die Sammlung von Chéron war, obschon mit ungleich bescheideneren Mitteln und viel weniger wirkmächtig, auf das eigene Werk und die eigene Person bezogen, stellte sie dort doch ihre Zugehörigkeit zur Akademie und zu erlesenen Gelehrtenkreisen aus – und damit das geistige Klima, in dem sie ihre Werke schuf. Claudine Bouzonnet Stella, die andere Künstlersammlerin neben Chéron, erkannte wohl ebenfalls die Bedeutung der von ihr gehüteten Sammlung für die Rezeption des eigenen Werks. Schließlich bewahrte sie mithilfe ihres selbst verfassten Inventars (1693–1697), für das sie hunderte Sammlungsstücke vermaß, kategorisierte, taxierte und beschrieb, das Vermächtnis der Sammlung, in der auch einige Werke von Familienmitgliedern einschließlich ihrer eigenen Platz fanden.⁵⁵ Während das Sammeln weitgehend folgenlos für Chérons Nachruhm blieb, erfuhr das Werk von Bouzonnet Stella, die sich hauptsächlich als Reproduktionsstecherin einen Namen machte, in der Rezeption durch den alltäglichen Kontakt mit den Werken der Sammlung, allen voran den Poussins, eine Aufwertung. So lobte Pierre-Jean Mariette den Poussinismus ihrer eigenständigen Bildfindungen und befand: „Le goût sage et solide de ce grand peintre [Poussin] étoit devenu le sien; en l’étudiant avec autant de réflexion qu’elle avoit fait, elle se l’étoit rendu familier, et l’on peut ajouter qu’il n’y a eu personne à qui il ait appartenu plus légitimement qu’à cette sçavante fille.“⁵⁶ Guiffrey resümiert, „elle s’était tellement nourrie de ses [Poussins] exemples et de son style“.⁵⁷ In seiner Geschichte der Frauen an der Akademie von 1885, der ersten dieser Art, bedauert Octave Fidière, dass sich Bouzonnet Stella als eine herausragende Künstlerin ihrer Zeit nie um eine Aufnahme in die Institution bemüht habe. „On ne peut qu’admirer sa manière large et simple, d’une allure toute virile, qui d’ailleurs s’était formée aux meilleurs maîtres, car Claudine possédait une admirable collection d’estampes du Parmesan, de Marc-Antoine, d’Albert Durer, de Michel-Ange et autres artistes célèbres.“⁵⁸ Fidière attestiert Claudine also einen „männlichen“ Stil, was freilich in erster Linie ein topisches Kompliment an Künstlerinnen war, das auch

54 Martin Lister, *A Journey to Paris in the year 1698*, London 1699, S. 45.

55 Das Inventar wurde zuerst veröffentlicht durch Guiffrey 1877 (Anm. 11), wiederabgedruckt und kommentiert durch Mickaël Szanto, „Annexe: Inventaire de Claudine Bouzonnet Stella (1693). Tableaux, dessins, estampes et livres“, in: Sylvain Laveissière und Isabelle Dubois (Hg.), *Jacques Stella (1596–1657)*, Paris 2006, S. 246–258.

56 Pierre-Jean Mariette, *Abecedario*, hg. von Charles-Philippe de Chennevières-Pointel und Anatole de Montaiglon, 6 Bde., Bd. 5: Robusti-Van Oye, Paris 1858, S. 255. Mariette bezieht sich v.a. auf Claudines Illustrationen nach eigener Erfindung für Joseph de Voisins Übersetzung des *Missale Romanum* (1660), vgl. ebd. S. 268.

57 Guiffrey 1877 (Anm. 11), S. 6.

58 Octave Fidière, *Les femmes artistes à l’Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1885, S. 13.

Chéron immer wieder zuteilwurde.⁵⁹ Es hatte in diesem Fall aber wohl auch damit zu tun, dass die Vorbilder, die Bouzonnet Stella über die Sammlung in sich aufnehmen konnte und an denen sie sich messen lassen musste, ausnahmslos männlich waren.

Figurenstudium

Unter der Nummer 181 listet Chérons Nachlassinventar „un autre [tableau] dans sa bordure de bois dorre [...] peint sur toile representant une dessente de croix“, das mit 200 livres Schätzwert zu den wertvolleren Stücken des Nachlasses gehört. Es erscheint naheliegend, dass sich dahinter jene *Kreuzabnahme* verbirgt, die Chéron selbst schuf und die sie in der Ausstellung der Akademie von 1704 präsentierte. Damit wäre ein Werk in ihrem Besitz verblieben, das für ihre Reputation als Künstlerin – und zugleich als Kunstliebhaberin – von zentraler Bedeutung war. Chéron malte die Komposition nach einem der Wachsreliefs von Zumbo, also einem der wichtigsten Stücke ihres Kabinetts. Stets als *Kreuzabnahme* titulierte, stellt sie eher eine Beweinung dar. Zumbo hatte das Relief gemeinsam mit einer *Anbetung der Hirten* in Genua angefertigt; 1701 brachte er beide Stücke mit nach Paris, wo er sie an Chéron verkaufte, bevor er völlig verarmt verstarb.⁶⁰ Die etwa zwei pieds (ca. 65 cm) hohen, in verzierten Holzkisten verwahrten Reliefs haben sich ebenso wenig erhalten⁶¹ wie die Gemäldefassungen, die Chéron von beiden Stücken anfertigte.⁶² Die Komposition der *Kreuzabnahme* hat jedoch in einem Stich überlebt, den Chéron 1710 nach ihrem eigenen Gemälde anfertigte (Abb. 4). Offenbar stach sie die *Anbetung der Hirten* ebenfalls,⁶³ allerdings haben sich weder Platte noch Abzüge erhalten.⁶⁴

59 So lobt Dezallier d'Argenville beispielsweise, „que la nature s'étoit méprise dans Mlle. Chéron, ainsi que dans Me. Dacier; on voyoit, pour ainsi dire, dans ces deux illustres femmes les traits de deux grands hommes.“ Dezallier d'Argenville 1745–1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 371.

60 Zum Aufenthalt Zumbos in Paris und seinen Beziehungen zu Chéron vgl. Elena Taddia, „Une teste de cire anatomique“, in: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, URL: <http://journals.openedition.org/crcv/13864> [09.09.2016], [letzter Zugriff: 23.08.2019].

61 Ihre Spuren verlaufen sich 1814, als die Wachsplastiken im Palais Royal ausgestellt wurden, vgl. Bonnaffé 1884 (Anm. 15), S. 176.

62 Hinter Nr. 9 („Adoration des bergers“) im Nachlassinventar verbirgt sich möglicherweise das Pendant zur *Kreuzabnahme*.

63 Die Kisten mit den Wachsreliefs sind gemeinsam mit beiden dazu gehörigen Kupferplatten im Nachlass Anne Delacroix', einer Nichte Le Hays und Schülerin Chérons, dokumentiert. Nachlassinventar Anne Delacroix, 27. September 1751, Archives Nationales, MC/ET/LXXIII/767.

64 Hielten Alter und Krankheit Chéron von der Vollendung des Stichs ab? Der Stich der *Kreuzabnahme* ist das späteste datierbare Werk Chérons, das dokumentiert ist. Am 10. Mai 1710 verfasste sie ihr Testament; am 28. August 1711, sechs Tage vor ihrem Tod, verfasste sie noch einen Testamentsnachtrag, der mit zittriger Hand geschrieben ist. AN, MC/ET/XLIV/201.



4 Elisabeth-Sophie Chéron, *Kreuzabnahme* (nach Gaetano Zumbo), 1710, Kupferstich, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

Die Inschrift des Kupferstichs verweist auf die originale Bildfindung: „Gaetan. Jul. Zumbo invenit et figuris cereis Ectypis et ad vivum coloratis expressit / Elizabeth Cheron Le Hay pinxit delineavit et sculpsit.“ Dagegen geht aus dem Livret der Salonausstellung, auf der das Bild erstmals zu sehen war, nicht hervor, dass die *Kreuzabnahme* auf einer Vorlage beruht – dort ist nur die Rede von „une descente de croix“. ⁶⁵ Die Ausstellungsbesucher waren also dem ersten Augenschein nach mit einem Historiengemälde von der Hand einer Frau konfrontiert – ein einmaliges Ereignis in der Geschichte der Salons. Allerdings hatten die erst drei Jahre zuvor in die Stadt gelangten Wachstgruppen einige Furore gemacht, sodass viele von ihnen gehört haben dürften. Auf Antoine Coypels begeisterten Bericht hin suchte der Duc d’Orléans Zumbo

⁶⁵ Vgl. *Liste des tableaux 1704* (Anm. 52), S. 19.

samt „grosse cour“ in dessen Atelier auf.⁶⁶ Der *Mercure galant* schwärmte, in den Wachsfiguren „on voit briller les Correges, les Carraches, les Raphael, & les Michel-Ange“.⁶⁷ Später rühmte de Piles, der als Chérons Hausgast ausgiebig Gelegenheit hatte, die Stücke zu studieren, diese in seinem *Cours de peinture* für ihre Farbgestaltung und ihre nuancierte Darstellung verschiedener Affekte.⁶⁸ Chérons Gemälde der *Kreuzabnahme* profitierte sicher vom Ruhm der Wachsplastiken. Zusammen mit dem Kupferstich bescherte es ihnen aber auch neues Publikum und dürfte zugleich Kunstkenner in ihr Kabinett gelockt haben. Mit dem Stich der *Kreuzabnahme*, genauso wie mit dem *Livre à dessiner* wirkte Chéron an der Bekanntheit ihrer Sammlung selbst mit, ähnlich wie Bouzonnet Stella, die zahlreiche Stiche nach Werken der Sammlung anfertigte – teils mit der Herkunftsangabe „ex Musaeo Anth. Stella parisijs“, als ihr Bruder Antoine formal noch dem Atelier vorstand.⁶⁹

Ließen bereits Chérons *Portraits historiés* mit ihrer narrativen Ausstaffierung der Modelle einen Anspruch erkennen, der über das reine Porträtieren hinausgeht, so empfahl sie sich nun mit der *Kreuzabnahme* der Öffentlichkeit als vollwertige Historienmalerin, als die sie auch de Piles, Fermel’huis und Dezallier d’Argenville rühmten,⁷⁰ als die sie heute jedoch vergessen ist. Dezallier berichtet neben der *Kreuzabnahme* von einer Darstellung der *Flucht nach Ägypten*, einer *Cassandra interrogeant un génie sur la destinée de la ville de Troye* und einer *Verkündigung*.⁷¹ Eine Temperaminiatur des *Tods der Virginia* ist indes alles, was sich von Chérons Tätigkeit als Historienmalerin erhalten hat –,⁷² dabei sah Dezallier in ihrem Werk Porträt und Historienmalerei gleichermaßen vertreten: „Mlle Chéron pegnoit également l’histoire et le portrait, & même ce dernier étoit toujours traité allégoriquement.“⁷³

Die *Kreuzabnahme* ist nicht nur das einzige Historiensujet, das Chéron auf einer Akademieausstellung zeigte, sondern das einzige Gemälde dieser Gattung, das bis dato von einer Frau in diesem Kontext zu sehen war – zudem eines, das mit dem hingebungsvoll betrauten Leichnam Christi einen erotisierten männlichen Akt ins Zentrum stellt. Damit hob sich Chéron, die offiziell

66 *Mercure galant*, September 1701, S. 408. Zumbo wurde aufgrund des Eindrucks, den die beiden Stücke in Marseille machten, nach Paris beordert.

67 Ebd., S. 405-406.

68 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, S. 473-480.

69 Dieser Hinweis findet sich in den Inschriften des *Grand Calvaire* (1674) und *Moise fait jaillir l’eau du rocher* (1687) nach Poussin. Zudem stach sie *La Sainte Famille à l’escalier* (1667), *Moise abandonné* (kurz nach 1672) nach Poussins aus der eigenen Sammlung. Vgl. *Inventaires du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, hg. von Roger-Armand Weigert, Bd. 2, Paris 1951, S. 78-92.

70 Roger de Piles, *Abrégé de la vie des Peintres [...]*, Paris 1715, S. 533. Fermel’huis 1712 (Anm. 16), S. 32-37. Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 370-72.

71 Vgl. Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 372. Diese Sujets finden sich auch im Nachlassinventar wieder.

72 Elisabeth-Sophie Chéron, *Tod der Virginia*, 30,3 x 25,5 cm, Tempera auf Pergament, Frankfurt, Städelmuseum.

73 Dezallier d’Argenville 1745-1752 (Anm. 44), Bd. 2, S. 370.

als Porträtmalerin in die Akademie aufgenommen worden war, von ihren Kolleginnen ab, die sich in „niederen“ Gattungen wie dem Stillleben, der Miniatur und dem Porträt betätigten. Von der Historienmalerei, der gemäß der Gattungshierarchie André Félibiens edelsten aller Gattungen, wurden Frauen systematisch ferngehalten. Da es ihnen aus Schicklichkeitsgründen verboten war, am Aktzeichnen teilzunehmen, waren sie auch der wichtigsten Säule der akademischen Kunstausbildung beraubt, die auf das ambitionierte, mehrfigurige Historiengemälde vorbereitete.⁷⁴ Um ein glaubwürdiges Figurenensemble mit einem prominent ins Bild gesetzten männlichen Akt zu schaffen, war Chéron auf die Wachsfiguren von Zumbo als Vorlage angewiesen.⁷⁵ Chérons Weg zur Historienmalerei führte, so ließe sich also zuspitzen, nicht über das Aktstudium, sondern über die Bilder, Objekte und Bücher in ihrem Besitz. Trotz ihrer Vorstöße in die Historienmalerei zeigen sich auch in ihrem Werk, so wie es sich rekonstruieren lässt, die sozialen Schranken, die ihr aufgrund ihres Geschlechts auferlegt waren: Das Porträt ist die dominierende Gattung, Frauen das dominierende Bildsujet – wenn Chéron nicht ihre vornehmlich weibliche Auftraggeberschaft porträtierte, fand sie ihre Modelle in ihrem direkten Umfeld, in ihren Schwestern, Schülerinnen, Freundinnen oder in ihrer Dienerin. Der Stich der *Kreuzabnahme* indes erscheint, als letztes datierbares Werk, wie ein zweifaches Vermächtnis: ihrer Kennerschaft und ihres Vermögens als Sammlerin und, als Reproduktion ihres eigenen Gemäldes, ihres Strebens nach Anerkennung als ebenbürtiges Mitglied der Akademie.

Eine eigene Sammlung machte Künstler unabhängig vom Zugang zu anderen Kabinetten und sicherte ihnen das Vorrecht auf eine intensive Beschäftigung mit einem Originalwerk. In aller Ruhe und Intimität ließen sich Werke anderer Künstler studieren und abzeichnen, konnte man sich in ihre Techniken und Bildfindungen vertiefen. Eine Sammlung fungierte somit auch als private „Ikonothek“, aus der man für die eigene künstlerische Arbeit schöpfen konnte. Im Fall von Künstlerinnen konnte eine eigene Sammlung zudem wohl ein Stück weit auch institutionelle Benachteiligungen aufgrund ihres Geschlechts kompensieren, vor allem den fehlenden Zugang zu Aktstudium und Anatomielektionen. Zumindest finden sich in den Inventaren von Chérons und Bouzonnet Stellas Kabinetten einige Substitute für den Akt: Etwa in Stichen

74 Zu den Frauen an der Akademie: Katharine Baetjer, „Les femmes à l'Académie royale“, in: Joseph Baillio und Xavier Salmon (Hg.), *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais; New York, The Metropolitan Museum of Art; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, Paris 2015, S. 53–58; Valentine von Fellenberg, „Die Künstlerinnen an der Académie royale de peinture et de sculpture 1648–1793. Eine Analyse im Lichte verschiedener Formen der Kunsttradierung“, in: Birgit Ulrike Münch, Andreas Tacke u.a. (Hg.), *Künstlerinnen. Neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg 2017, S. 111–132.

75 Neben der Christusfigur der *Kreuzabnahme* stach Chéron mit dem gekreuzigten Haman aus der Sixtinischen Kapelle nach Michelangelo einen weiteren männlichen Akt. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes, Da-52 (Euvres de Chéron), f. 21.

nach antiken Statuen (beide besaßen François Perriers Stiche nach antiken Bildwerken, Claudine zudem die *Galleria Giustiniana*), sowie in den Abbildungen der *Ignudi* der Galleria Farnese (Chéron besaß diese als Gemäldekopie und Stiche, Bouzonnet Stella die Stiche von Carlo Cesio) oder der Figuren der Galerie des Odysseus von Primaticcio in Fontainebleau (Bouzonnet Stella besaß die Stichserie von van Thulden). Nicht zuletzt befanden sich im Besitz beider Künstlerinnen zahlreiche *Académies*, Zeichnungen aus den Aktklassen. Claudine verfügte zudem über anatomische Illustrationen und Lehrbücher, etwa von Andreas Vesalius.⁷⁶ Chéron hatte über de Piles, Zumbo und Fermel’huis, der auch ihr Arzt war, besten Zugang zu anatomischem Wissen. Vielleicht spekulierte sie mit der Protektion Zumbos gar auf eines seiner vielfach gerühmten anatomischen Modelle?

Ein derartiges Studenumfeld dürfte nicht nur den Künstlerinnen selbst, sondern auch ihren Schülerinnen zugutegekommen sein. Sowohl bei Chéron als auch bei Bouzonnet Stella waren dies ausschließlich Frauen aus der eigenen Familie.⁷⁷ Chéron, die ihr Handwerk selbst bei ihrem Vater Henri Chéron, einem auf Porträtminiaturen spezialisierten Emailmaler aus Meaux, erlernt hatte, unterrichtete wiederum ihre jüngere Schwester Anne (1664–1718). Nur ihrem Bruder Louis stand es offen, an der Akademie zu studieren und dank eines zweimaligen Gewinns des *Prix de Rome* – und der finanziellen Unterstützung Elisabeth-Sophies – von einem ausgedehnten Italienaufenthalt zu profitieren. Anne Chéron spezialisierte sich schließlich als Porträtminiaturistin, eine Tätigkeit, die sie auch nach ihrer Heirat mit dem Porträtmaler Alexis-Simon Belle weiterverfolgte.⁷⁸ Elisabeth-Sophie unterwies zudem die beiden Nichten ihres Mannes, Anne und Ursule Delacroix, in der Malerei und im Kupferstich. Sie arbeiteten mit Chéron zusammen an Kupferstichen und fertigten Stiche nach ihren Bildfindungen an. Chéron vererbte ihnen jeweils eine höhere Summe, „pour servir aussy pour son Etablissement,“⁷⁹ ebenso wie „tous les tableaux

76 Inventar Bouzonnet Stella vgl. Szanto 2006 (Anm. 55): Vesalius: Nr. 273, 277; Galleria Farnese: Nr. 278; Galleria Giustiniana: Nr. 268; Perrier: 292, 293; van Thulden: 300. Nachlassinventar Chéron: Galleria Farnese, Gemäldekopien: 115–119, Stiche: Nr. 19, Académies: 31, 32. Perrier: 18.

77 Da es unschicklich gewesen wäre, sie in die Obhut eines anderen Künstlers zu geben, hatten fast ausschließlich Frauen aus Künstlerfamilien eine Chance auf eine künstlerische Ausbildung. Der Unterricht an der Académie Royale war männlichen Schülern vorbehalten. In seltenen Fällen standen auch Ateliers von Künstlerinnen weiblichen Lehrlingen offen, so zum Beispiel das von Madeleine Boullogne (vgl. Hinweise auf sieben Schülerinnen in *Testament et codicille Madeleine Boullogne*, 30. Januar 1710, AN, MC/ET/LXI/317). Frauenklöster waren weitere Ausbildungsstätten, vgl. hierzu Philippe Bonnet, „La pratique des arts dans les couvents de femmes au XVII^e siècle“, in: *Bibliothèque de l’École des chartes* 147, 1989, S. 433–472. Insgesamt ist die Ausbildung von Künstlerinnen jenseits des Familienateliers im 17. Jahrhundert jedoch nur äußerst fragmentarisch zu greifen.

78 Zu Anne Chéron: Fabienne Camus, „Alexis-Simon Belle portraitiste de cour (1674–1734)“, in: *Bulletin de la Société de l’Histoire de l’Art Français*, 1990, S. 27–70, hier v.a. S. 49–50.

79 Testament vom 10. Mai 1710, AN, MC/ET/XLIV/201, f. 82 und 83; die Nichten bekommen jeweils 2000 livres zugesprochen, ihre Neffen dagegen jeweils 500 livres.

coppies de la main des nièces de mon mary qui sont dans ma maison“.⁸⁰ Zudem gelangten die *Kreuzabnahme* und die *Anbetung der Könige* von Zumbo in den Besitz von Anne Delacroix,⁸¹ Gréder zufolge Chérons Lieblingsschülerin und „la vraie continuatrice de son œuvre.“⁸² Claudine Bouzonnet Stella profitierte während ihrer Ausbildung bei ihrem Onkel Jacques Stella von dessen reicher Kunstsammlung, deren Objekte sie – neben den Entwürfen Stellas – kopierte. Als eine der wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit leitete sie schließlich, während ihr Bruder in Rom lebte sowie nach dessen Tod, ihr eigenes Atelier, in dem ihre jüngeren Schwestern Antoinette und Françoise lernten und mitarbeiteten.⁸³

Gegenüber anderen Ateliers zeichnete die Ausbildung bei Chéron und Bouzonnet Stella der Kontakt mit Originalzeichnungen und -gemälden aus, wobei die Schülerinnen bei Letzterer mit den Gemälden Poussins, Raffaels und der Carracci sogar Originale jener Künstler vor sich hatten, die im Lehrverständnis der Akademie größte Autorität innehatten. Obwohl die Sammlungen reichlich Material zur Historienmalerei bargen, verlegten sich die Schülerinnen von Chéron und Bouzonnet Stella auf die Reproduktion von Bildfindungen anderer im Stich, Anne Chéron auf die Porträtminiatur. Beides waren vergleichsweise einfache Möglichkeiten, sich als Künstlerin einen Lebensunterhalt zu verdienen – nicht zuletzt, weil es konform mit der Vorstellung der Zeit war, künstlerisches Talent beschränke sich bei Frauen auf das Reproduzieren, sei es von Bildkompositionen im Stich, sei es von der Natur in Stillleben und Porträts. Waren die Möglichkeiten für Chéron, durch ihren Atelierbetrieb mit eigener Sammlung eine Nachfolgerinnenschaft aufzubauen und zu prägen, relativ beschränkt, so dürfte sie sich mit ihrem *Livre à dessiner* deutlich größeren Einfluss auf die künstlerische Ausbildung erhofft haben. Ähnlich wie zuvor schon ihr Freund de Piles (aus dessen Sammlung ein Paar der Vorlagen wohl stammten), schreibt Chéron den ersten Modellen, mit denen die noch sehr formbaren Kunstschüler in Kontakt kommen, eine irreversibel prägende Kraft zu und begründet so die eminente Bedeutung der Auswahl des Studienmaterials;⁸⁴ sie vergleicht junge Schüler mit neuen Gefäßen, die dauerhaft den Geschmack der ersten Flüssigkeit annähmen, die in sie gegossen werde.⁸⁵ Mit einer solchen Prämisse erhöht sie indirekt auch ihre eigene Bedeutung, zum einen als Connaisseurin, welche die besten Kompositionen zu erkennen und auszuwählen weiß, und zum anderen

80 Testamentszusatz vom 25. August 1711, AN, MC/ET/XLIV/201, f. 82.

81 Vgl. Nachlassinventar Anne Delacroix, 27. September 1751, AN, MC/ET/LXXIII/767, f. 707r. Marie Chéron, die letzte hinterbliebene Schwester Chérons, tritt mit Anne Delacroix um das Erbe, vgl. *Procuration donnée par Marie Chéron à Alexis Simon Belle*, 24. Mai 1731, AN, MC/ET/XCI/733.

82 Gréder 1909 (Anm. 18), S. 160.

83 Vgl. Sylvain Kespern, „Mariette et les Bouzonnet Stella. Notes sur un atelier et sur un peintre graveur, Claudine Bouzonnet Stella“, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993, S. 31–41, hier S. 32.

84 Vgl. Roger de Piles, *Les Premiers Elements de la Peinture pratique, enrichis de figures de proportions mesurées sur l'antique [...]*, Paris 1684, S. 16.

85 Chéron 1706 (Anm. 4) („Au lecteur“).

als Kupferstecherin, deren Fähigkeiten gewährleisten, dass die mustergültigen Zeichnungen auch in idealer Weise vermittelt werden.

Chérons Kompendium, das verschiedene Gefühlsregungen in exemplarischen Kopf-, Hand- und Fußstudien versammelt, fällt in die Zeit einer erneuten Diskussion von Charles Lebruns *Expressions des Passions* an der Akademie.⁸⁶ Im Zuge dieser Diskussion propagierte de Piles die herausragende Bedeutung des Kopfes beim Ausdruck der Leidenschaften und der dabei dienenden Hände und Füße.⁸⁷ Chérons Zeichenbuch stand offenbar in engem Zusammenhang mit den Einlassungen de Piles', der in jener Zeit ihr Hausgast und vertrauter Gesprächspartner war. Als Frau war sie von den Versammlungen und *conférences* der Akademie ausgeschlossen; ihr *Livre*, das unter anderem bei der Akademie erschien, war wohl eine Gelegenheit für sie, dennoch im Diskurs um die Ausdrucksqualitäten des menschlichen Kopfes präsent zu sein. Das *Livre* ermöglicht das Erlernen des Zeichnens durch das Kopieren, analog zum Akademiecurriculum, in dem das Abzeichnen mustergültiger Bildfindungen – vor allem Raffaels – am Beginn der Ausbildung zum Historienmaler stand. Immer wieder wurde spekuliert, ob Chéron als exponiertestes weibliches Mitglied der Akademie mehr oder weniger indirekt mit der Wende in der Aufnahmepolitik der Institution zu tun hatte, die 1706 – nur wenige Monate nach Erscheinen des *Livre à dessiner* – Frauen gänzlich aus ihren Reihen verbannte.⁸⁸ Hatte Chéron unter Umständen schon mit der öffentlichen Präsentation ihrer *Kreuzabnahme* Anstoß erregt, so wurde möglicherweise auch das *Livre* als Provokation empfunden: Schließlich verkündete Chéron, der als Frau Lehramter an der Akademie verwehrt waren, öffentlich ihre Ansichten zur Lehre.⁸⁹ Dies wäre zumindest eine mögliche Erklärung dafür, dass von den ursprünglich geplanten und von der Akademie abgesegneten etwa hundert Blättern lediglich 36 erschienen.⁹⁰ Während Chérons Kabinett ein Ort weiblicher Homosozialität war, ein Ort, der die künstlerische Ausbildung von und durch Frauen hinter den Mauern eines privaten Wohnsitzes verschlossen hielt, richtet sich die Künstlerin mit dem *Livre à dessiner* an eine breite Schülerschaft – die auch Frauen einschließen konnte.

86 Le Bruns *Conférence du Traité des passions*, die berühmteste der *Conférences*, wurde am 6. November und 4. Dezember 1706 an der Akademie erneut verlesen, vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, Paris 1881, S. 35–36. Charles Le Brun, „L'expression particulière (6. Oktober und 10. November 1668)“, in: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, hg. von Jean-Gérald Castex und Jacqueline Lichtenstein, 9 Bde., Bd. 1: Les conférences au temps d'Henry Testelin 1648–1681, Paris 2006, S. 260–283.

87 Roger de Piles, „Du dessin (7. August 1706)“, in: *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, hg. von Jean-Gérald Castex und Jacqueline Lichtenstein, 9 Bde., Bd. 3: Les conférences au temps du Jules Hardouin-Mansart 1699–1711, Paris 2009, S. 156–171, vgl. v.a. S. 168.

88 Vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, S. 33–34 (25. September 1706). Bekanntermaßen fanden im späteren 18. Jahrhundert wieder einzelne Künstlerinnen Aufnahme.

89 Auch Koenig und Lanoë weisen auf die zeitliche Nähe zwischen Veröffentlichung und Verbannung der Frauen hin, vgl. Stéphanie Koenig und Frédérique Lanoë, *L'Autoportrait d'Élisabeth-Sophie Chéron. Hommage à une académicienne aux multiples talents à l'occasion du tricentenaire de sa mort*, Broschüre, Musée du Louvre, Département des Peintures, Paris 2011, o.S.

90 Vgl. Montaiglon 1875–1883 (Anm. 1), Bd. 4, S. 93–94 (26. Oktober 1709).

Beiden Objektgruppen – den Zeichenkopien nach Raffael und den Wachsplastiken Zumbos – kommt eine wichtige Rolle im öffentlichen Selbstentwurf der Chéron als Künstlerin zu, die sich nicht mit der ihrem Geschlecht zugestandenen Porträtmalerei zufriedengab, sondern auch Anerkennung als versierte Historienmalerin suchte. Zugleich legen ihre Veröffentlichungen dieser Sammlungssobjekte im Stich bis heute auch Zeugnis von ihren Ambitionen als Sammlerin ab. Strebte Chéron nun tatsächlich danach, im Rahmen der ihr gebotenen Möglichkeiten, seltene und schöne Objekte zu einem schlüssigen Arrangement zusammenzutragen? Oder ragten die Wachsfingerguppen Zumbos monolithisch aus einer ansonsten allenfalls mittelmäßigen, größtenteils kontingent entstandenen Sammlung hervor? Das wahre Ausmaß der „Sammelleidenschaft“ der Künstlerin lässt sich heute wohl nicht mehr ermessen, genauso wenig wie weitere Wechselwirkungen zwischen künstlerischem Schaffen und den Objekten der Sammlung. Was bleibt, ist das Selbstverständnis der Künstlerin, das im Vorwort zum *Livre à dessiner*, aber auch im Stich der *Kreuzabnahme* zum Ausdruck kommt: das Selbstverständnis einer *curieuse*, die in aller Öffentlichkeit ihren Kunstgeschmack zelebriert.

Les mondes de l'art au quotidien

Usages, pratiques et circulations artistiques dans la France des Lumières à travers la presse d'annonces

Sophie Raux

Quoiqu'elles [les gazettes] soient souvent remplies de fausses nouvelles, elles peuvent cependant fournir de bons matériaux pour l'histoire (...). Une espèce de gazette très utile dans une grande ville, & dont Londres a donné des exemples, est celle dans laquelle on annonce aux citoyens tout ce qui doit se faire dans la semaine pour leur intérêt ou pour leur amusement ; les spectacles, les ouvrages nouveaux en tout genre ; tout ce que les particuliers veulent vendre ou acheter ; le prix des effets commercables, celui des denrées ; en un mot tout ce qui peut contribuer aux commodités de la vie. Paris a imité en partie cet exemple depuis quelques années¹.

Lorsqu'en 1757 Voltaire publiait ces lignes dans l'*Encyclopédie*, la presse d'annonces, qui existait depuis plus d'un siècle à Paris, connaissait un essor fulgurant. Parallèlement, sous le titre d'*Affiches*, elle voyait son décollage en province où elle s'implanta progressivement dans une quarantaine de villes, avec un succès plus ou moins durable. Strasbourg (vers 1731), Lyon (1750), Colmar (1751), Nantes (1757), Bordeaux (1758) et Marseille (1760) comptèrent parmi les plus précoces et les plus constantes². Le réseau de ces *Affiches*, couvrant l'ensemble du territoire, inaugura un nouveau système de communication fondé sur la circulation d'une information régionale, utilitaire et concrète, particulièrement dynamique dans les villes de grands négociants. Matériau pour l'histoire, comme le soulignait déjà Voltaire, exploitée en tant que source ou étudiée en tant qu'objet, la presse d'annonces qui représente la part la plus grande de la

1 Voltaire, « Gazette », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, Paris 1757, p. 534-535.

2 Gilles Feyel, *L'Annonce et la nouvelle. La presse d'information en France sous l'Ancien Régime (1630-1788)*, Oxford 2000.

presse provinciale de l’Ancien Régime offre un intérêt indéniable pour qui s’intéresse à l’histoire de la diffusion de l’information, de la publicité, de la consommation, du commerce, des services, de la circulation des idées, des biens et de personnes. Mine d’informations s’il en est, elle est restée pourtant relativement peu exploitée par la recherche en histoire de l’art. Si elle a été mobilisée, de façon fragmentée, pour des travaux touchant à certains aspects des mondes de l’art parisien³, elle est demeurée largement négligée pour la province, sans être pour autant ignorée⁴. L’intérêt qu’on lui a trouvé s’est le plus souvent limité aux informations concernant les figures artistiques dominantes à l’échelle d’une ville ainsi que les institutions artistiques locales, écoles de dessins, académies et salons. En revanche, les annonces d’acteurs aujourd’hui inconnus ou peu documentés, pourtant les plus abondantes, n’ont guère retenu l’attention, alors que paradoxalement la vocation des *Affiches* était de leur offrir de la visibilité. L’objectif de cet article est donc, à partir d’une sélection d’annonces publiées dans plusieurs foyers provinciaux, de mettre en relief quelques traits saillants des échanges et des circulations artistiques ignorés ou méconnus, en opérant un triple déplacement : partir d’une source populaire et non savante, s’intéresser à la province et non à la capitale, prendre en compte des pratiques et des usages peu considérés dans la hiérarchie des beaux-arts établie par l’historiographie. Loin d’être exhaustif, ce panorama repose sur les premiers résultats d’une étude en cours, qui devra être étendue dans l’avenir. À terme, cette histoire croisée contribuera à offrir une vision plus riche et plus dynamique des échanges artistiques et des circulations des hommes et des objets à différentes échelles locales, transrégionales et transnationales.

Ces premières observations reposent sur le dépouillement des *Affiches*, *Feuilles* et *Journaux* de Bordeaux, Lille, Lyon, Rouen et Tours. Elles portent sur les quarante dernières années de l’Ancien Régime qui voient le décollage des *Affiches* en province dans le courant des années 1750, puis leur disparition provisoire ou leur refonte vers 1790⁵. Le choix de ces centres provinciaux

-
- 3 Voir notamment Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991, p. 199 ; Benjamin Peronnet, « La presse et le marché de l’art, de la Révolution à la Restauration », dans Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (éd.), *Collections et marché de l’art en France, 1789-1848*, Rennes 2005, p. 97-110 ; Roxana Fialcofschi, *Le “Journal de Paris” et les arts visuels, 1777-1788*, thèse inédite, Université Lyon 2, 2009 ; Noémie Etienne, « Le restaurateur et l’espace public. Stratégies publicitaires et visibilité des restaurations à Paris entre 1775 et 1815 », dans Noémie Etienne et Léonie Hénaut (éd.), *L’histoire à l’atelier. Restaurer les œuvres d’art (XVIII^e-XXI^e siècles)* Lyon 2012, p. 303-327.
- 4 Il s’agit le plus souvent de travaux universitaires, peu diffusés. Par exemple, Pascale André-Pons, « Les Annonces, affiches, avis divers et le Journal de la Généralité de Montpellier, reflet du goût des Montpelliérains à la fin de l’Ancien Régime », *Etudes héraultaises* 33-34, 2002-2003, p. 113-122 ; Ilaria Fagone, *La vie artistique à Lyon à partir des deux journaux de la fin du XVIII^e siècle, les “Affiches de Lyon” et le “Journal de Lyon” (1765-1786)*, mémoire de master 2, Université Lyon 2, 2018.
- 5 Jean Sgard (éd.), *Dictionnaire des journaux (1600-1789), édition électronique revue, corrigée et augmentée de l’édition de 1991*, Oxford 2015-2019, URL : <http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/edition-electronique-revue-corrigee-et-augmentee-du-dictionnaire-des-journaux-1600-1789> [dernier accès : 11.12.2021].

permet de mettre en perspective des villes portuaires ouvertes au grand commerce maritime (Bordeaux, Rouen) et des villes marchandes à forte activité manufacturière (Lille, Lyon, Tours) ; toutes furent également de grands axes de communication. Les *Affiches* publiées dans ces villes ont pu connaître des interruptions dans leur parution et des disparités dans leur périodicité. Quant aux séries qui nous sont parvenues, elles peuvent présenter des lacunes⁶. Si la discontinuité relative de la source ne permet pas d'atteindre une vision parfaitement synchronique de l'objet d'étude, elle n'empêche pas pour autant de réunir une matière suffisante pour dégager quelques traits singuliers et saillants.

Les *Affiches* présentent une structure rédactionnelle comparable d'une ville à l'autre qui permet facilement de repérer les annonces recherchées (fig. 1). Celles qui nous intéressent se trouvent dans les rubriques « Effets à vendre », « Demandes particulières » et « Avis divers ». C'est là, au milieu d'une quantité d'annonces de cabriolets à céder, d'arrivages de cervelas, ou de remède contre les cors aux pieds... que se rencontre la possibilité d'acquérir un tableau de Titien chez un particulier, d'acheter des estampes chez un marchand spécialisé, de faire restaurer ses tableaux, de commander son portrait, de prendre des cours de dessin, ou encore d'acquérir des œuvres dans une vente aux enchères. Plus de 800 annonces intéressant l'art et la curiosité ont ainsi été relevées. Dans le cadre limité de cet essai, l'accent sera porté sur les offres de services en matière de production artistique et de restauration d'œuvres d'art. L'étude du marché de l'art et de la curiosité, qui peut tirer un riche parti des annonces dans la presse, constitue un objet trop vaste pour être traité dans ces lignes et donnera lieu à une publication spécifique ultérieure⁷.

Miniatures, portraits en cheveux et silhouettes

Les *Affiches* ont constitué un espace privilégié d'autopromotion et d'autoreprésentation pour une foule d'artistes et d'artisans cherchant à viser le public le plus large. La plupart sont des individus itinérants désirant informer le « Public » de leur séjour en ville. Les artistes locaux, souhaitant se rappeler à l'attention de leurs concitoyens, ont parfois également passé des annonces, probablement pour répondre à la concurrence des artistes de passage. Pour l'essentiel, ces annonceurs proposent des prestations diverses allant de la production artistique

6 *Annonces et affiches pour les provinces de Flandres et d'Artois* (1761-1763), *Feuilles de Flandres* (1781-1793) ; *Affiches de Lyon* (1750, 1759-1772), *Journal de Lyon* (1784-1792) ; *Affiches de Bordeaux* (1758-1784), *Journal de Guyenne* (1784-1792) ; *Affiches de Touraine* (1768-1797, aucune collection complète ne nous est parvenue. Les années 1778 à 1785 ont été traitées à partir du manuscrit 1023 de l'INHA) ; *Affiches de Normandie* (1762-1784), *Journal de Normandie* (1785-1792).

7 Sophie Raux, « Marchés artistiques dans la France des Lumières à partir de la presse d'annonces : Lille vs Lyon », à paraître, 2022.

FEUILLES DE FLANDRES.

LILLE, le Mardi 2 Mars 1790. De la Lune le 17.

Observations Météorologiques.

JOURS.	THERMOMÈTRE.		HYGROMÈTRE.		BAROMÈTRE.	
	Matin.	Après-midi.	Matin.	Après-midi.	Matin.	Après-midi.
Sam. 27 Quatre-Temps.	4, 8 deg.	7, 8 deg.	7, 6 deg.	24, 5 deg.	28 p. 5, 4.	28 p. 6, 0.
Dim. 28 Ste. Honorine.	4, 6	7, 4	8, 6	21, 5	28 - 5, 5	28 - 5, 0
Lund 1 s. Aubin.	5, 0	6, 6	8, 7	24, 5	28 - 6, 1	28 - 6, 1
	lev. du Soleil.	cou. du Sol.	lev. de la L.	cou. de la L.	Une Pendule doit marquer.	
Mard 2 s. Simplic.	6 h. 34 m.	5 h. 27 m.	7 h. 24 m.	6 h. 37 m.	à midi 12 12	
Merc. 3 Ste. Cunégonde	6 h. 32 m.	5 h. 29 m.	9 h. 3 m.	7 h. 8 m.	Soleil. 12 12 9	

Les échant. vus des Poissans.

A VENDRE.

§. 1. UNE Chaise de Poste. Prix 5 louis d'or. S'ad. à notre Bureau.

§. 2. Une Jument de 7 ans, poil noir, à courte queue, bien dressée à la monture, & sans défauts. S'ad. au maître Tailleur du Regiment Royal-des-Vaisseaux, au Pavillon du Quartier des Buisses.

AVIS DIVERS.

§. 1. On donne avis à ceux qui prétendront droit à la succession paternelle du Sr. Joseph-Michel le Beau, Conseiller-pensionnaire de la Cour de Cassel, décédé en ladite Ville le 7 Septembre 1789, & à celle, entière, de Marie-Jeanne Laubou, fille majeure, décédée à Bailloul en 1788, sont assignés à comparoître pardevant NN. SS. les Présidens, Trésoriers de France, Généraux des Finances, Juges des Domaines & Grands Voyers de la Généralité de Lille, en leur audience qui se tiendra en leur Hôtel, rue Esquermoise, le 4 Mars prochain, à 10 h. du matin, pour justifier de leurs droits auxdites successions vacantes, ou autrement les voir adjuger au Roi à titre de déséréction.

§. 2. Le Sr. Maffez, Peintre, offre ses talens aux personnes qui désireront se faire peindre, soit en grand, soit en miniature. Son pinceau habitude à représenter la plus parfaite ressemblance, il se flatte qu'elles seront satisfaites de son travail. Il ne prend que 24 liv. pour un buste de grandeur ordinaire, fait chez lui & 2 louis allant chez les particuliers. Son adresse est chez le Sr. Deroulers, Cafetier, rue de Tenremonde.

§. 3. Le Sr. Clement, Doreur & Argenteur, donne avis qu'il dore en or moulu & argente en argent haché sur tous métaux & tout ce qui est relatif aux ameublemens, harnois, voitures, &c. & il remet en couleur d'or tous objets ternis par le tems, & par le moyen d'un vernis anglais, il les rend aussi beaux que s'ils sortoient des mains de l'ouvrier. Son adresse est chez la Vve. Merché, rue de la Clef.

§. 4. Demain 3, à 2 h. de l'ap. m., à l'auberge de Sainghin, rue des Jésuites, on vendra 5 cens 66 verges & 2 tiers d'une verge de labour, dont une partie est plantée d'arbres parvenus. 3 cens sont

Terre IX.

situés à Martinart & le reste à Carvin-à-Bacqueux.

§. 5. Le 15 suivant, à 3 h., même auberge, on vendra une Maison de Rentier, bien distribuée, située rue du Sec-Arembaux, n° 1337. Me. Doyen, N. R. rue du Nouveau-Siècle, est chargé des Ventes de ces 2 paragraphes.

§. 6. Le 8 précéd., 2 h. de l'ap. m. & jours suivants, à Douay, en la maison mortuaire de M. Cl. Dubois, Marchand, on procédera à une vente considérable de toiles, toilettes, batiste, linon, mouffelines, & autres marchandises très-fraîches & bien conditionnées.

§. 7. Le 10, vers 2 h. de l'ap. m. en l'étude de Me. Becquart, N. R. Place du Lion d'or, on vendra la Ferme, Fief & Seigneurie de Lassus, situés à Emmerin, contenant en manoir, jardins, prés, bois & labour, 13 bonniers 3 cens 32 verges, le tout occ. au rendement annuel de 1300 liv. de fr. les 20mes. royaux, &c. à la charge de l'occupateur.

§. 8. Le 18, on a vendu une Maison à 3 étages, bien distribuée, avec cour & jardin, située rue d'Angleterre, n° 861. La m. à p. est de 10,000 fl. ench. de 9 ench. de 40 fl. ch. S'ad. pour surenchérir sur cette Vente à Me. Lefèvre, N. R. vis-à-vis l'Abreuvoir des Jésuites, en l'étude duquel elle sera adjugée le 8 Mars proch. à 2 h. Les clefs reposent chez M. Riquet, Receveur du Chapitre de St. Pierre, rue Marais, n° 890.

§. 9. Le 8 proch., 3 h. de l'ap. m., en l'étude de Me. Duriez, Avocat & N. R., rue des bonnes Filles, on procédera à la location du Château de la Haute-Anglée, situé à Esquermes. Il est entouré de fossés & sa distribution est très-agréable. Il y a cour, remises, écuries, logement pour le Jardinier, jardin, verger, avenue, promenades, &c. &c.

§. 10. A louer, une Maison de Campagne, meublée très-proprement, située à Hem. Sa distribution consiste en 2 salons, une salle à manger, salle de bain, cuisine avec sa batterie, cave, 6 chambres de maîtres, cabinets, mansardes, grenier, 2 pigeonniers, 2 remises pour 3 voitures, écuries pour 12 chevaux, un logement pour le Jardinier, four, &c. Le domaine consiste en 2 bonniers 8 cens, distribués en potager avec 2 terres, parterres.

X xxx

à l'offre d'enseignement ou à la restauration d'œuvres d'art. Plus de la moitié d'entre eux sont inconnus de l'historiographie tandis que quelques-uns sont des figures plus ou moins bien documentées. Si quelques tapissiers, sculpteurs ou graveurs recourent aux *Affiches*, plus des trois-quarts des annonces sont passées par des peintres. À quelques rares exceptions près, ceux-ci sont avant tout des portraitistes exerçant dans le registre en plein essor de la miniature. Si le genre n'est pas nouveau en soi, il fera l'objet d'innovations marquantes, et verra ses usages se multiplier avec la montée des valeurs liées à l'intime et au sentiment à partir des années 1760. Tandis que le portrait en miniature remportait un succès croissant aux Salons, en particulier depuis la forte impulsion donnée par Pierre Adolphe Hall en 1769, la même année paraissait une nouvelle édition du traité de Claude Boutet, *L'École de la miniature ou l'art d'apprendre à peindre sans maître*, qui n'avait pas connu de réédition depuis 1711. Cette publication, qui donne l'impression que l'art de la miniature peut s'apprendre en autodidacte, a dû contribuer à encourager bien des vocations chez des praticiens désireux de s'insérer dans ce marché en pleine expansion. Enfin, une telle activité se prêtait bien aux peintres ambulants, travaillant en « chambre », avec un matériel peu encombrant, facilement transportable. Pour les mêmes raisons pratiques, beaucoup travaillaient au pastel, technique d'exécution rapide et peu salissante. Généralement inconnu du milieu local, de passage pour un laps de temps plus ou moins long – de quelques semaines à quelques mois –, l'artiste itinérant recourt aux *Affiches* pour construire sa réputation et assurer la communication indispensable à sa visibilité. La concision des annonces permet de saisir les critères essentiels qui vont permettre en quelques lignes à un artiste « étranger » de se présenter et de mettre en valeur les points forts de son offre de service.

En premier lieu, le peintre indique son nom, sa profession, et tâche de mettre en avant une origine géographique quand celle-ci paraît symboliquement avantageuse. Deux provenances se distinguent nettement comme des lieux identifiés à l'excellence en matière de production de miniatures, Paris⁸ et l'Italie⁹. La vogue en France de la miniature italienne, inaugurée au début du siècle par le séjour de Rosalba Carriera à Paris, avait conduit de nombreux miniaturistes transalpins à quitter la péninsule pour partir à l'assaut du marché français¹⁰. Un autre gage de qualité est l'affichage d'une référence évocatrice d'exigence en

8 Parmi les miniaturistes d'origine parisienne, les *Affiches* annoncent le séjour de Pimbault à Lyon (29.04.1771), Blozzi à Rouen (26.08.1774), Chenevier à Bordeaux (10.10.1784), Saint-Marc à Bordeaux (17.11.1784), Defremeaux à Lille (11.11.1785), Trignart à Lille (21.04.1791).

9 Se présentent comme « italiens », notamment Borgnis à Lyon (20.01.1768), Toppino à Lyon (16.06.1768) puis à Bordeaux (16.09.1779), Léandre à Tours (20.02.1779), Pirut à Bordeaux (18.03.1779), Bassi à Rouen (23.11.1781), Dubras à Lille (15.11.1782), Foselli à Lille (07.07.1789).

10 Cette vogue a conduit certains artistes français à italianiser leur nom. Voir Nathalie Lemoine-Bouchard, « Peintres en miniatures : De la Rosalba à Faija, coup d'œil sur quelques peintres en miniatures italiens venus en France », dans *La Lettre de la miniature* 40, mars avril 2017, p. 2-10.

matière de compétences artistiques. À quelques exceptions près¹¹, ces références ne sont jamais antérieures à 1777. Leur développement à partir de cette date est lié au tournant juridique fondamental qui a débouché sur la suppression des corporations artistiques et la libéralisation du statut des artistes¹². Depuis qu'il est permis aux élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture d'exercer en dehors de l'atelier de leur maître, certains saisiront cette liberté nouvelle pour tenter ouvertement de se faire connaître en province. Dans les *Affiches*, ils arborent leur statut d'élève de la prestigieuse institution royale¹³. D'autres sont peintres de l'Académie royale¹⁴, ou d'académies de provinces¹⁵. Enfin certains font valoir l'avantage d'être reconnus par un personnage de haut rang. Ils se présentent comme peintre du roi¹⁶, de la reine¹⁷, ou d'un prince du sang¹⁸.

Les arguments avancés pour convaincre le public de la qualité des prestations proposées doivent viser l'efficacité. Le premier, imparable, est celui de la plus exacte ressemblance, que chacun se vante « d'attraper » ou de « saisir » à la perfection. Certains proposent de juger sur pièce, tels De Lorge, à Lille, qui invite les « curieux qui désireroient juger de son talent & se faire peindre » d'aller voir le portrait d'une célébrité locale qu'il vient d'achever (6 mai 1790). D'autres, tels Baudoux, à Bordeaux (13 mai 1786), ou Delin à Lille (21 janvier 1790) s'engagent à ne faire payer le client que s'il est pleinement satisfait de la ressemblance. Un autre argument de poids est la modicité du coût de la prestation, qui reste évasif jusque dans les années 1780. À partir de cette décennie, les peintres commencent à annoncer clairement leurs tarifs. Les prix varient selon la taille du portrait, la technique utilisée et le lieu d'exécution. Les portraits réalisés au domicile du modèle coûtent en général le double de ceux exécutés dans l'atelier du peintre. D'un artiste à l'autre, les tarifs sont assez comparables, signe d'une relative standardisation des prestations. En général, un portrait en miniature coûte entre 24 et 48 livres alors qu'un simple portrait

11 Chevalier, « élève de Largillier de l'Académie Royale » à Lyon (11.06.1767), une « Demoiselle de Paris, élève de M. Boucher, peintre du roi » à Lyon (08.01.1768).

12 Cf. Edit de confirmation des corporations (23.08.1776) et les déclarations royales du 15 mars 1777 et du 10 avril 1778. Voir Charlotte Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIII^e siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 49, 2002, p. 54-68.

13 Par exemple, Pringot à Tours (Mars 1778), Hollet à Bordeaux (25.01.1779), Legay à Tours (10.08.1781), Dewime à Rouen (24.10.1783), Le Grand à Lille (16.01.1784), Advinent à Lille, qui se présente également comme Professeur à l'Académie de Montpellier (26.10.1784), De Clionville à Lille (21.10.1787), Foisil à Rouen (20.01.1787).

14 Notamment, Morize, à Lille (16.07.1784).

15 Tel est le cas à Rouen, de M. Henry, « de l'académie de peinture de Bordeaux » (05.09.1777).

16 M. P. Cossart, Peintre du Roi pour la miniature (Lille, 06.06.1787).

17 M. de Saint-Léger, peintre en miniature de la Reine (Lille, 19.04.1785) ; le Sieur Lyon, graveur breveté de la Reine (Lille, 10.05.1785) ; De Lorge, peintre de la Reine (Lille, 06.05.1790).

18 Lesage, peintre en miniature du Comte d'Artois (Lille, 12.10.1787) ; Dubuisson, peintre du Prince de Condé (Lille, 21.03.1788) ; De Cour, peintre du prince de Condé (Bordeaux, 10.10.1784).

dessiné aux crayons revient autour de 3 livres¹⁹. Le prix peut varier également en fonction du sexe du modèle. De Clionville, « peintre en miniature très connu dans Paris », propose ses services à Rouen et à Lille, en appliquant un tarif majoré de 50 % pour les portraits de femme. Pour un travail au domicile du modèle, il en coûtera 24 livres pour un portrait d'homme et 36 pour un de femme, et moitié moins lorsque le client se déplace chez l'artiste²⁰. La miniaturisation poussée à l'échelle de petits objets peut coûter nettement plus cher, en raison de l'extrême minutie requise. À Rouen, en 1787, une artiste qui ne donne pas son nom mais se déclare « sœur du peintre de la reine », demande 3 louis pour un dessus de boîte et 4 louis pour une bague (1^{er} décembre 1787). Un dernier argument récurrent est la brièveté du temps de pose. La plupart du temps, un portrait en miniature ne prendra que deux à trois séances pour une durée totale de deux à trois heures.

Dans le contexte concurrentiel du portrait en miniature, des innovations verront le jour visant à offrir des images de soi à partir de techniques et de matériaux nouveaux. Parmi elles, émerge le portrait en cheveux, dont la mise au point par le bijoutier Penot fut relayée dans la presse parisienne dès 1767²¹. Si l'usage des objets fabriqués avec des cheveux n'était pas nouveau en soi, son extension au domaine du portrait répondait à un nouveau désir d'image de l'être cher, profondément individualisée et intime²² (fig. 2). Produits à partir d'un matériau organique à forte valeur métonymique, ce type de portrait joue du glissement de la matière à la personne, entre relique et fétiche, absence et présence. Les praticiens qui s'illustrèrent dans ce genre furent relativement peu nombreux, peut-être en raison du caractère complexe et laborieux de la technique, peut-être aussi en raison d'un succès mitigé auprès du public. Des artistes itinérants contribuèrent à sa diffusion en province. Parmi eux se distingue Toppino, qui s'était déjà présenté comme peintre en miniature dans les *Affiches* de Lyon (1768) et de Bordeaux (1779), et qui ajoute à sa palette de compétences celle de portraitiste en cheveux à partir du milieu des années 1780. L'annonce qu'il passe dans les *Affiches* de Rouen en 1787 met l'accent sur cette nouveauté, jouant sur la corde sensible du sentiment, la mémoire de l'être cher, et sur la performance technique de la ressemblance alliée à l'extrême miniaturisation.

19 Par exemple les tarifs de Heff à Rouen en 1780, que l'on retrouve inchangés 5 ans plus tard à Bordeaux (13.10.1785).

20 Rouen, 21.06.1786 et 05.07.1786 ; Lille, 21.09.1787 et 30.10.1787.

21 *Avant-Coureur*, 16.11.1767, p. 24 ; *Mercure de France*, décembre 1767, p. 177.

22 En dépit de nos recherches, aucun portrait fait à partir de cheveux n'a pu être localisé. En revanche, des « chiffres » en cheveux, des petites scènes ou motifs allégoriques au revers de miniatures ne sont pas rares. Voir par exemple, *Mementos of Affection. Ornamental Hairwork in Jewelry and Portrait Miniatures from the Cincinnati Art Museum*, 2017, exposition en ligne : <https://www.cincinnatiartmuseum.org/art/exhibitions/online-exhibitions/mementos-of-affection-digital-exhibition/> [dernier accès : 05.10.2021].



- 2 Anonyme, recto : *Portrait d'homme*, miniature sur ivoire, diamètre 5,7 cm (6,7 cm avec le cerclage en laiton) ; verso : *Le temple de l'hymen*, composition en cheveux, Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. W. 2101

Le sieur Toppino (...) exécute un genre de peinture extrêmement agréable, dans lequel, au lieu de couleur, il n'emploie que les cheveux de la personne qu'il peint. Il fait par ce procédé, des portraits fort ressemblants, & qui n'ont que trois lignes de face ; en sorte qu'ils peuvent être mis dans une bague. Les âmes tendres sentiront tout le prix d'une méthode qui les met en même temps en possession de la ressemblance & d'une dépouille intéressante des personnes dont le souvenir leur est cher (...). Cet artiste invite les Amateurs à venir voir chez lui (...) des portraits de personnes connues, qu'il a fait de cette manière & en miniature²³.

Plus tard, dans les *Feuilles de Lille* (1791), Toppino précisera : « pour la chevelure, il ne sert que de la chevelure de la personne qu'il peint. Il fait des portraits pour bagues, épingles & enfin d'aussi petit qu'il faut les secours d'une loupe pour en distinguer les traits »²⁴.

Une autre innovation, le portrait à la silhouette, prend un développement spectaculaire à partir des années 1760. Le genre fut défini pour la première fois en France en 1763 : « dessins au trait de profil, exécutés suivant l'ombre projetée par

²³ Rouen, 24.04.1787.

²⁴ Lille, 04.04.1791.

un visage ou un corps »²⁵. La vogue soudaine de ce genre, qui était pourtant pratiqué depuis la fin du XVII^e siècle, notamment en Angleterre, est révélatrice de profonds changements dans les usages sociaux, économiques et esthétiques du portrait. Le regain d'intérêt porté au portrait à la silhouette relève de la fascination pour l'ombre qui se voyait ravivée dans les milieux savants et populaires. Convergent en effet, d'une part, le retour du questionnement savant sur l'origine du dessin et de la peinture, à travers la réactualisation du mythe plinien de Dibutade et, d'autre part, le succès des spectacles d'ombre et autres lanternes magiques (fig. 3) qui fascinaient le public diversifié des foires, théâtres et des spectacles itinérants. Ce goût pour la silhouette annonce une nouvelle culture du portrait, en rupture avec les usages traditionnels académiques. Le portrait à la silhouette a orienté un autre regard sur le visage, porté non plus sur un idéal de beauté normée, mais sur la capacité à saisir l'individualité, la singularité et donc l'infinie diversité des morphologies humaines. On sait comment Lavater, dans les années 1770, verra dans ces portraits réduits à l'essentiel « l'empreinte immédiate de la nature » à partir de laquelle il a fondé sa théorie de la physiognomonie²⁶. Sur le plan social, le portrait à la silhouette stimulait la demande croissante envers la production d'images répondant à l'exigence de ressemblance, à bas coûts et exécutées en des temps records.

La mise au point de « machines à dessiner », comme le pantographe ou le physionotrace, dont Gilles-Louis Chrétien, Edme Quenedey et François Gonord se sont disputé le perfectionnement a accéléré cette démocratisation de l'accès au portrait. Le succès de la publication de Lavater contribua à multiplier les vocations de silhouettiers à travers l'Europe et jusqu'en Amérique du Nord avant la fin du siècle. Ce qui caractérise la plupart de ces peintres de l'ombre – au sens propre comme au sens figuré – est leur difficulté à se faire reconnaître dans les mondes de l'art et à exister dans le secteur concurrentiel du portrait bon marché. La plupart d'entre eux ont circulé de ville en ville, souvent même au-delà de leurs frontières, à la recherche d'un public curieux et avide de nouveautés. Des machines de voyage, facilement transportables, ont été créées à leur intention²⁷. La mobilité de ces acteurs a joué un rôle essentiel dans la diffusion et l'expansion rapide de ces nouveaux procédés. La presse d'annonces a été le véhicule essentiel de leur publicité et de leur viabilité. À partir du milieu des années 1780, les avis se multiplient parallèlement au développement des machines à enregistrer la ressemblance. Ainsi, celui que publie Madame Maxwell, en provenance de Londres et de passage à Lille, en 1785 :

25 Abbé du Laurens, *L'Arétin moderne*, 61 ds Quem.DDL t.12, Paris, 1763.

26 Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss and Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur, 1775-1778.

27 Cf. l'annonce passée dans la presse par François Gonord, pour la livraison des machines de voyages, transportables dans une boîte d'acajou à 12 louis, contre 8 louis pour la machine destinée à rester sur place. *Journal de Paris*, 18.11.1788.



3 Jean Ouvrier, d'après Johann Eleazar Schenau, *L'Origine de la peinture ou les portraits à la mode*, c. 1765-1767, gravure au burin, 48,9 × 35 cm, Londres, British Museum

Parfaite Ressemblance. Mme Maxwell, de Londres, dont les Ouvrages lui ont mérité des éloges dans son Pays & dans plusieurs Villes des Pays-Bas (...) prend les ressemblances les plus frappantes en profil pour le prix de 3 liv. Chaque profil représente l'ombre du visage en miniature, d'une manière si parfaite que chacun peut reconnaître trait pour trait le portrait qu'elle a dessiné. L'on peut voir des échantillons de ses Ouvrages chez elle. Il ne faut qu'une minute pour prendre un profil. Le prix des ressemblances prises en miniature à la détrempe est de 9 liv²⁸.

La « parfaite ressemblance » affirmée dès l'accroche, le portrait en profil pour 3 livres et un temps de pause d'une minute révolutionnaient l'offre du monde de la miniature et visaient à toucher un public neuf, élargi aux classes les plus modestes. Si la plupart de ces silhouetteurs sont aujourd'hui inconnus et n'ont laissé comme seules traces de leur existence et de leurs activités que leurs publicités dans la presse, certains d'entre eux avaient acquis une solide réputation. Tel est le cas de François Gonord (1756-1819). Après avoir été l'élève de Jean-Baptiste Descamps à Rouen, il établit son atelier à Paris, au Palais Royal, sans avoir jamais renoncé à parcourir l'Europe. Les avis qu'il passe dans la presse permettent de suivre sa trace à Rome et à Naples (vers 1780), à Vienne (1780-1781), à Rouen (1785, 1786, 1787, 1794, et après 1800) à Lille (1786), à Gand et à Genève (1789), à Strasbourg (1790), à la Rochelle (1791), à Londres (1792)... Au fil des annonces, son offre se précise et inaugure de nouveaux usages.

Le Sieur Gonord, Peintre à la Silhouette en miniature*, résidant ci-devant à Paris, avertit les Amateurs qu'il restera en cette Ville jusqu'à Pâques. Les personnes qui désireront profiter de son séjour, pourront se faire tirer chez lui, presque à toute heure du jour, jusqu'à huit heures et demie du soir. Il se transportera aussi dans les maisons & sociétés où on lui fera l'honneur de le demander. Les portraits n'augmenteront pas pour cela, mais vu la médiocrité du prix, il lui seroit très impossible, malgré sa bonne volonté, de satisfaire tous les Amateurs ; c'est pourquoi il prie bien MM. Les Amateurs de former une compagnie ensemble, vu qu'il ne faut qu'une minute de temps ; par conséquent on peut tirer une grande compagnie en un instant, & cela suffit pour avoir autant de copies que l'on désirera ; il n'est pas nécessaire d'être frisé ni coëffé.

La première Silhouette avec la vignette qui lui sert d'ornement, le prix est de 30 s. Les copies en sus, pareilles à la première, 15 s.

Les plus petits portraits, pour employer par exemple, en bagues, bracelets, médaillons & autres bijoux couchés sur la nacre de perles ou sur le vélin, le prix est de 3 liv. (...)

28 Lille, 05.04.1785.

* M. Lavater a produit un Ouvrage en Allemand, de trois volumes in-4°, sur la Physionomie, dont la plus grande partie des gravures représentent des Silhouettes ou profils. Cet ouvrage vient d'être traduit en français, & a été reçu avec un applaudissement général dans la Capitale²⁹.

Avec un sens des affaires et de la communication hors pair, Gonord entendait se distinguer de la concurrence en offrant des prestations au plus près du désir des particuliers. Il est à leur disposition, ne fait pas payer le déplacement pour un travail à domicile. La pause ne dure qu'une minute et ne nécessite aucun apprêt, puisque son pantographe n'enregistre que le profil des visages. Ses tarifs battent toute concurrence. Il lance la vogue des cartons de montage avec vignette ornementale gravée où il ne reste plus qu'à coller le profil fraîchement tiré (fig. 4). Il invente de nouvelles pratiques de poses collectives qui permettent de rationaliser le temps et les coûts de production. Enfin, le lien qu'il tisse avec la publication de la traduction de l'ouvrage de Lavater vise à légitimer l'intérêt scientifique de la silhouette. Vingt ans plus tard, il offre à ses clients de les faire profiter gratuitement de son expérience en matière de physiognomonie, acquise après des années de pratiques, et propose

d'expliquer d'après les principes du docteur Gall, Lavater et diverses observations qu'il a faites lui-même sur les physionomies, les divers caractères et passions dominantes que présentent les différents traits de la figure ; ce qu'il y a espérer du génie des enfans, etc. Mais comme cette science, malgré ses nombreux partisans, est encore un grand secret, qu'elle tient à un certain tact de goût, d'habitudes et d'observations, et qu'on peut s'y tromper, M. Gonord déclare que c'est autant un essai qu'il veut faire qu'un amusement pour le public qui sera capable de juger du mérite de ses observations, qu'il fera toujours gratuitement aux personnes qui le désireront, et dont il aura fait les portraits³⁰.

Dans sa forme la plus élémentaire et donc la plus économique, le portrait à la silhouette en noir se détachant sur fond blanc renvoyait une image en négatif étroitement liée à la symbolique de l'ombre. Rejouant le mythe de Dibutade, son agentivité se cristallise dans la dialectique absence/présence et trouve ses applications les plus sensibles dans les usages du deuil, dans la construction d'une mémoire familiale et dans l'expression de l'attachement amoureux ou sentimental. La mécanisation de l'enregistrement du profil, la mobilité des praticiens, la brièveté des temps de pose, la modicité des coûts annoncent sur bien des points l'âge de la photographie.

29 Rouen, 05.04.1786.

30 Rouen, 18.05.1805.

- 4 François Gonord, *Portrait en silhouette*, estampe, 11,5 × 8 cm, collection particulière



Raccommodeurs, nettoyeurs et « peintreurs »

Un autre aspect frappant est l'importance du nombre d'acteurs offrant leurs services dans le domaine en plein essor de la restauration d'œuvres et d'objets d'art. Le développement du marché et du collectionnisme dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme l'accélération de la circulation des objets d'art, ont entraîné un intérêt croissant pour les questions liées à la préservation matérielle des œuvres³¹. Dans les *Affiches*, les annonces d'intervenants proposant leurs services aux particuliers afin de « remettre à neuf » leurs objets d'art sont fréquentes. Certains d'entre eux sont des artistes, des artisans ou des marchands établis en ville, jugeant bon d'informer ou de rappeler au public l'éventail de

³¹ Noémie Etienne, *La restauration des peintures à Paris, 1750–1815. Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes 2012.

leurs services car la restauration n'est généralement pour eux qu'une activité parmi d'autres. La veuve Doucet, buraliste à Lyon, donne avis « qu'elle possède le secret de nettoyer toutes sortes de tableaux peints à l'huile, quelque sales qu'ils puissent être, pourvu que les couleurs ne soient pas rongées »³², tandis que le sieur Delaye, fleuriste artificiel, outre la fabrique d'ornements en fleurs pour les autels, les garnitures de cabinets et les décors de théâtre, « nettoie aussi les tableaux, et les fait revenir à leur première couleur »³³.

Sous l'Ancien Régime, les restaurateurs ne relèvent d'aucune catégorie professionnelle spécifique et ne sont pas organisés en corporation. Cette particularité permet à une grande variété d'acteurs de revendiquer des compétences en matière de restauration, sur la base de savoirs acquis très largement de manière empirique³⁴. Cette absence de cadre professionnel facilite également la mobilité : la plupart des annonceurs sont itinérants. Ils indiquent leur présence en ville, tout en vantant leurs origines et références ainsi que leurs savoir-faire dans leurs domaines de compétences respectifs. Les restaurateurs de tapisseries, relativement fréquents à Lille et à Lyon, se disent de Paris ou mieux encore, des « Gobelins », tels Nicolas Grégoire³⁵ ou le sieur Lébeen³⁶, informations difficilement vérifiables. Dans le secteur apparemment très concurrentiel de la restauration de tableaux, les annonces prolifèrent, signe d'une demande en hausse de la part d'un public soucieux de l'état de conservation de ses biens.

Jusqu'à la fin des années 1770, l'accent est mis sur les prestations de nettoyage, dégrasage, retouche et « raccommodage ». Ainsi, l'on croise à Bordeaux en 1780 Claude Arnulphy, peintre et marchand de tableaux bien établi à Aix-en-Provence, qui propose ses services pour le nettoyage des peintures³⁷. À Lyon transitent plusieurs peintres restaurateurs transalpins, sans doute venus chercher du travail sur le marché français. Afficher une origine italienne semble être un gage de compétence, l'Italie étant perçue comme le berceau de l'attention portée à la préservation des œuvres d'art³⁸. Le sieur Marchisio

nommé l'Allemand (...), lave et nettoie parfaitement les dorures sur bois, les peintures & les glaces de miroirs (...). Si les Tableaux qu'il lave sont vieux, il y passe dessus une eau de sa composition, qui les rend plus durables & qui les garantit de la poussière. Il a donné des preuves de son

32 Lyon, 05.11.1761.

33 Lyon, 18.03.1767, repris le 08.04.1767.

34 Etienne, 2012 (note 30).

35 Lille, 10.11.1762.

36 Lyon, 10.02.1768.

37 Bordeaux, 02.11.1780. Claude Arnulphy (Lyon, 1697 - Aix-en-Provence, 1786), portraitiste de la société aixoise, fut le restaurateur des tableaux de l'hôtel de ville de Marseille. Il fut directeur de l'école de dessin d'Aix, où il eut pour élève Pierre Peyron.

38 Noémie Etienne et Léonie Hénaut (éd.), *L'histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art (XVIII^e-XXI^e siècles)* Lyon 2012, p. 8-9.

habileté dans les principales villes d'Europe, comme à Rome, Naples, Milan, Turin, Prague, Vienne en Autriche, Berlin et autres (...)»³⁹.

Le peintre César Rossetti, arrivé depuis peu à Lyon, « raccommode et nettoie les vieux tableaux & les rend aussi beaux qu'ils étaient lorsqu'ils étaient neufs »⁴⁰, tandis que Francesco Rupano, « peintre vénitien », est « possesseur de plusieurs secrets admirables (...) raccommode toutes sortes de porcelaines, verre, crystal, faïence, pierre et marbres cassés (...). Il nettoie les tableaux à la perfection, & les rend comme s'ils sortaient des mains du peintre »⁴¹. Quant au sieur Borgnis, peintre italien, il « nettoie et raccommode les tableaux », enseigne les principes du dessin, peint à l'huile, pratique également la miniature et le traçage de plans⁴².

Au nord de la Loire, la provenance parisienne des restaurateurs itinérants est plus fréquente. Mais elle n'est pas suffisante en soi pour instaurer la confiance si elle n'est pas assortie d'une référence à une institution prestigieuse ou une personnalité de renom. Claude-Henri Watelet mettait en garde le public contre l'incompétence des restaurateurs itinérants et incitait à prendre des garanties sur leur sérieux :

Je ne saurai trop exhaler des plaintes trop amères contre les personnes ignorantes ou ennemies de l'art, qui, pour réparer des ouvrages de peinture du plus grand prix, s'en rapportent à de misérables *peintureurs* vrais charlatans, qu'on rencontre courant les villes & les campagnes, & vivant de la destruction des tableaux qu'on a la légèreté de confier à leur impéritie & leur témérité (...). L'amour de l'art, l'intérêt même des propriétaires doit donc porter à publier les dangers de cette confiance fatale & à répandre cette vérité que le talent de bien restaurer les tableaux est donné à fort peu de gens, & qu'il ne faut employer même pour les réparations les plus légères, que ceux qui sont connus pour en être capables⁴³.

A Tours, Legay, qui se présente comme « premier élément de l'Académie royale de Paris, arrivé depuis peu en cette ville », prétend détenir le « secret d'empêcher que les couleurs ne s'évaporent, secret approuvé par l'Académie »⁴⁴. De même, le sieur Gourlier « élève de l'Académie de peinture et sculpture de Paris, agrégé de celle de Lille, déjà connu en cette ville par les élèves et les ouvrages

39 Lyon, 05.03.1767.

40 Lyon, 30.03.1769.

41 Lyon, 08.04.1763.

42 Lyon, 20.01.1768, et 12.02.1768. Giovanni Borgnis (1728 - ap. 1783) était le fils de Giuseppe Mattia Borgnis (1701 - 1761), peintre et architecte itinérant, originaire du Piémont, ayant travaillé à Paris et en Angleterre.

43 « toile », dans Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, t. 2, Paris 1788, p. 760.

44 Tours, 10.08.1781.

qu'il a faits pendant deux ans (...) remet les tableaux à neuf, quelque vieux et dégradés qu'ils soient » tout en offrant également ses services comme professeur de dessin et de sculpture, comme portraitiste en mastic et en cire, et peintre en « plusieurs genres »⁴⁵.

Au tournant des années 1780, les annonces mentionnant la technique de la transposition apparaissent de manière régulière dans la presse régionale, signe de l'intérêt croissant accordé à cette activité et de son appropriation par une nouvelle génération de praticiens actifs en province, itinérants ou non. À Bordeaux, plusieurs peintres résidents élargissent leurs activités en ce sens, tels le sieur Bauché en 1779, qui « prévient les personnes qui ont des tableaux de grands maîtres dont les toiles sont percées & usées par l'ancienneté, qu'il enlève les peintures des dites toiles pour les remettre sur des neuves & fait revivre les couleurs par le moyen d'une eau dont il possède la composition »⁴⁶. En 1784, M. de Saily, peintre et marchand de tableaux, annonce à son tour qu'il « décrasse & rentoile parfaitement les Tableaux. Il transporte les peintures d'une muraille ou d'une toile sur une autre (...) »⁴⁷. La rhétorique des peintres itinérants proposant leurs services sera souvent plus élaborée. Elle devra se rendre convaincante face à un public sensibilisé aux atouts de la transposition, mais aussi de ses risques. Avant même les critiques sévères formulées par Watelet à l'encontre des restaurateurs itinérants peu scrupuleux, d'autres voix s'élevèrent en ce sens dans des registres moins spécialisés tels que dans la littérature de voyage. Dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769), Jean-Baptiste Descamps attirait l'attention sur nombre de grands retables « gâtés » ou « perdus » par l'incompétence de restaurateurs ayant sévi à Lille et dans le Nord de la France⁴⁸. Ainsi, pour gagner la confiance du public, les références s'imposent. Jean Dubuisson n'en manquait pas et lorsqu'il fut de passage à Lille, il fit valoir son titre de peintre du Prince de Condé, pour signaler, en plus de ses activités de peintre d'histoire et de miniaturiste, qu'il « raccommode les tableaux les plus endommagés, les transporte d'une toile à l'autre, & ceux qui sont sur bois, il les met sur toile »⁴⁹.

Le domaine délicat de la transposition incitera les restaurateurs itinérants à proposer aux lecteurs de vérifier *de visu* la qualité de leurs prestations. Quand Molé, peintre de Paris, offre ses services aux Lillois en juillet 1785, en déclinant toute la gamme des compétences lui permettant de « donner aux anciens tableaux leur premier état » ainsi que son savoir sur la transposition des

45 Tours, 10.08.1785.

46 Bordeaux, 28.01.1779.

47 Bordeaux, 03.11.1784.

48 Jean-Baptiste Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris 1769, voir par exemple, p. 3, p. 11, p. 13-15.

49 Lille, 21.03.1788. Jean Dubuisson (Langres, 1764 - Id., 1844) fit ses débuts à l'académie de Dijon, sous la direction de Desvoges, avant de suivre à Paris, les cours de l'Académie royale et ceux de Suvée. Il a effectivement travaillé pour le prince de Condé puis pour le prince de Deux-Ponts. Après la révolution, il revint à Langres où il dirigea l'école des Beaux-Arts.

« tableaux de dessus leurs toiles vieilles sur de la neuve », il annonce détenir des attestations des « princes et seigneurs qui l'ont employé ». Un mois plus tard, il réitère son annonce en ajoutant « on peut s'assurer de sa manière hardie de réparer les Tableaux, par celui qu'il vient de finir à l'église Saint-Maurice, représentant Saint Bonaventure »⁵⁰. Pouvoir renvoyer à une compétence vérifiable *de visu* est un atout indéniable. Mais la valeur de la référence visuelle devient optimale dès qu'il est question d'intervention sur les œuvres d'artistes canoniques, accessibles au public. Dans la région de Lille, les peintures de Rubens visibles dans de nombreux édifices religieux constituent le fleuron du patrimoine pictural régional. Pour un restaurateur, pouvoir se targuer d'avoir eu l'honneur d'être intervenu sur un tableau du maître d'Anvers est un avantage considérable. Durant l'hiver 1787, Jean-Auguste Druon Cardinal, peintre de passage à Lille, ne s'en prive pas, et

Donne avis aux curieux de la belle peinture, qu'il possède l'art inappréciable de transposer les sujets d'un tableau en friche, soit sur la toile, soit sur bois, ou enfin sur cuivre, sur une autre toile &c., &c, les répare de manière à ne point méconnaître l'artiste qui en est l'auteur primitif (...). Il y a 23 ans qu'il a réparé à l'abbaye de St Amand, le beau tableau du Martyr de St. Etienne de Rubens, en le passant sur une toile neuve et qui est encore aujourd'hui dans toute sa fraîcheur. Il a fait les mêmes opérations dans les abbayes de Marchiennes, de Vicogne, de St Martin, à Tournay, & autres. Les tableaux des Capucins de Lille, de Rubens lui ont également passé par les mains ; ceux des religieux à Cambrai du même maître ont aussi été retouchés par cet Artiste⁵¹.

Originaire de Tournai, Cardinal est bel et bien l'auteur de la première transposition du *Martyre de saint Etienne* peint par Rubens, entre 1616 et 1617, pour l'abbaye bénédictine de Saint-Amand près de Valenciennes (Valenciennes, musée des Beaux-arts, fig. 5). L'intervention, qui eut lieu en 1764, parfois décrite à tort comme la première transposition réalisée en France⁵², avait eu un certain retentissement en son temps⁵³. Manifestement, Cardinal avait gagné la confiance des grandes maisons religieuses de la Flandre et du Hainaut, riches en tableaux de très grande qualité. Mais un seul nom, celui de Rubens, suffit à attester le niveau de confiance et de compétence auquel pouvait être crédité Cardinal aux yeux du public.

⁵⁰ Lille, 19.08.1785.

⁵¹ 21.12.1787, p. 177.

⁵² Louis Cellier, *Catalogue du musée de peinture & sculpture de la ville de Valenciennes*, Valenciennes 1860, p. 36.

⁵³ Elle est relatée par Jacob-Nicolas Moreau, historiographe et bibliothécaire de Marie-Antoinette, à propos d'une visite faite en novembre 1766 à l'abbaye de Saint-Amand, dans ses *Souvenirs*, éd. par Camille Hermelin, Paris 1898, p. 405.



- 5 Peter Paul Rubens, *Le martyre de saint Etienne*, c. 1616–1617, panneau central : huile sur toile, 437 × 278 cm ; volet gauche : huile sur bois, 401 × 126 cm ; volet droit : huile sur bois, 400 × 126 cm, Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Il ressort de cette première enquête, encore bien incomplète, quelques caractéristiques à souligner. En premier lieu, l'importance numérique des annonces reflète l'intérêt croissant d'un public élargi envers les consommations artistiques, et notamment de ce qui relève de l'innovation. C'est particulièrement le cas du marché *low cost* des portraits en miniature et des portraits à la silhouette de plus en plus rapidement exécutés et déclinables en différents formats et sur de nombreux supports. L'intérêt pour la préservation matérielle des œuvres d'art est manifeste également à travers les nombreuses annonces de praticiens de la restauration vantant « secrets » et procédés de leur cru. En second lieu, la polyvalence voire la polyactivité et la mobilité des acteurs sont des traits dominants. Ils sont nombreux à être peintres, exerçant dans différents genres et techniques, tout en cumulant des activités de restaurateur, de marchands et

de professeurs, et à proposer leurs offres multi-services de place en place. Ce trait n'est pas réservé qu'aux acteurs de l'ombre, car il est également le propre d'artistes en vue, bien établis, tels Claude Arnulphy ou François Gonord. Il invite à porter un regard plus souple envers les taxonomies professionnelles issues du régime corporatif. La libéralisation du statut d'artiste, effective à partir de 1776-1778, le développement de l'urbanisation et l'amélioration des infrastructures routières ont eu manifestement un effet dynamique sur les circulations artistiques. Dans un contexte économique caractérisé par un renforcement de la concurrence, la recherche de nouveaux débouchés et de nouveaux marchés a été cruciale pour maintenir l'activité de nombreux artistes. Elle les a conduits à adopter une forte mobilité, tant professionnelle que géographique. Cette nouvelle configuration a entraîné le développement d'une forme d'échange directe du producteur au consommateur ainsi que l'expansion d'une offre élargie rendue accessible à un public neuf. Accélérateurs de transferts de savoir-faire, ces artistes itinérants ont agi en auto-entrepreneurs, indépendamment des institutions officielles. Ils ont trouvé dans la presse d'annonces une nouvelle arme de communication jouant sur l'auto-promotion, essentielle pour assurer leur visibilité de leur temps, comme du nôtre.

Réseaux des académies d'art provinciales et dynamiques des circulations au XVIII^e siècle

Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal

L'invitation du congrès « L'art de l'Ancien Régime : sortir du rang » à réfléchir aux processus de déplacement dans une perspective historiographique renouvelée, fait directement écho au projet ACA-RES sur *Les académies d'art et leurs réseaux dans la France préindustrielle* que nous conduisons depuis 2016 au Laboratoire FRAMESPA CNRS-UMR 5136 de l'Université Jean Jaurès de Toulouse¹. Les académies d'art et les écoles de dessin sont des objets d'étude qui intéressent l'histoire de l'art depuis ses origines. Structures pédagogiques souvent au départ d'un parcours artistique, institutions culturelles médiatrices de savoirs théoriques et pratiques, supports d'une reconnaissance et d'une légitimation historiques, ces établissements retiennent l'attention des chercheurs, des ouvrages de Nikolaus Pevsner² aux travaux universitaires les plus récents³, en passant par des études incontournables comme celles de Reed Benhamou et Agnès Lahalle⁴.

La multiplicité des cas et des exemples – le royaume de France se dote d'une cinquantaine d'institutions artistiques entre 1740 et 1793 –, l'incomplétude de certains fonds d'archives ou au contraire leur abondante documentation créent des disparités de traitement qui rendent une vue synthétique complexe⁵.

- 1 La page Hypothèses consacrée au programme ACA-RES regroupe les données et les résultats de notre recherche. Voir URL : <https://acares.hypotheses.org/> [dernier accès : 05.10.2021].
- 2 Parmi les premiers travaux sur ces établissements, mentionnons surtout l'étude pionnière de Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, trad. fr., *Les académies d'art, Passé et présent*, Paris 2000.
- 3 Mentionnons notamment Marjorie Guillin, « L'anéantissement des arts en province? »: *l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII^e siècle (1751-1793)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art de l'université Toulouse Jean Jaurès (sous la dir. Pascal Julien et Fabienne Sartre), 2013 ; Nelly Vi-Tong, *Les académies de l'école de dessin de Dijon : Représenter le corps humain au temps des Lumières*, thèse de doctorat d'histoire de l'art de l'université de Bourgogne (sous la dir. Olivier Bonfait), 2020.
- 4 Reed Benhamou, « Art et utilité : les écoles de dessin de Grenoble et de Poitiers », dans *Dix-huitième siècle* 23, 1991, p. 421-434 ; Reed Benhamou, « L'éducation artistique en province : modèles parisiens », dans Daniel Rabreau et Bruno Tollon (éd.), *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815 : mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire?*, Bordeaux 1992, p. 91-99 ; Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle: entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes 2006.
- 5 Agnès Lahalle a aussi insisté sur la répartition inégale des établissements sur le territoire et sur la différence entre les capitales de pays d'élection, ou bien les capitales de pays d'État (Bourgogne, Provence, Languedoc et Bretagne), ou encore entre les villes parlementaires et les villes qui ne le sont pas, Lahalle, 2006 (note 4), p. 65.

De fait, la sélection opérée ici vise à rendre compte de la variété des échanges possibles, sans chercher à en dresser une liste exhaustive. Elle s'appuie sur les conclusions d'une réflexion collective menée à l'occasion des journées d'étude « Mobilité des artistes et dynamique des institutions : dessiner la cartographie des échanges » tenues à Toulouse les 9-10 novembre 2017 et publiées sur la page Hypothèses d'ACA-RES. Complétée ultérieurement, notre enquête appelle encore des approfondissements. L'objectif est donc d'offrir une vision générale des configurations et des enjeux multiples de l'échange, des dynamiques les plus connues (Paris-province, province-Rome)⁶ aux mouvements les moins abordés dans la bibliographie. Nous insistons sur le rôle des académies d'art et des écoles de dessin dans ce jeu des mobilités artistiques, en sachant toutefois qu'une grande part des voyages d'artistes se font en dehors de tout cadre institutionnel. Plutôt que d'observer le phénomène de diffusion des capitales jusqu'aux provinces, nous situerons notre point de vue du côté des régions, en nous demandant comment le processus d'échange y est suscité, vécu et structuré. Une fois pris en compte le rapport d'échelle incomparable entre Paris et les autres villes du royaume, la question se concentre sur les mouvements d'attractivité ou d'équilibrage entre les différents établissements présents sur le territoire. La problématique des réseaux demeure latente en ce qu'elle demande de distinguer un déplacement isolé, sans autre intentionnalité qu'une stratégie de carrière individuelle, d'un flux significatif qui implique plusieurs instigateurs et plusieurs bénéficiaires du voyage⁷. Nous aborderons dans un premier temps le double mouvement Paris-province, effectif dans les deux sens, pour ensuite constater que les académies provinciales produisent un maillage dense, stratifié, à plusieurs niveaux (local, national et international), questionnant le dynamisme de certains centres. Se dessinent en effet des pôles particulièrement attractifs qui réussissent à produire des mobilités transnationales jusqu'aux colonies atlantiques. Les nouvelles perspectives de recherche lancées par ces destinations, comme le travail sur les circulations d'œuvres d'art, de savoir et de savoir-faire seront suggérés en ouverture.

6 La bibliographie est très riche sur le sujet, particulièrement depuis les travaux d'Olivier Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*, Rome 1996 ; *Le Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth-century*, cat. exp. Londres/Rome, Tate Gallery/Palazzo delle esposizioni, Londres 1996 ; Jérémy Black, *France and the Grand Tour*, Basingstoke 2003 ; Charlotte Guichard, « Les circulations artistiques en Europe », dans Pierre-Yves Beaurepaire (éd.), *Les Circulations internationales en Europe 1680-1780*, Rennes 2010, p. 383-398 ; Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité. Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie. Milieu XVIII^e siècle-début XIX^e siècle*, Rome 2008 (Collection de l'École Française de Rome 398) ; Gilles Montègre, *La Rome des Français au Temps des Lumières*, Rome 2011 (Collection de l'École Française de Rome 435).

7 Nous nous permettons de renvoyer à notre article, où se trouve la bibliothèque afférente, Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « La notion de réseau en histoire de l'art : jalons et enjeux actuels », dans *Perspective. La Revue de l'INHA* 1, 2019, p. 241-262.

Le chassé-croisé Paris-provinces : des intérêts réciproques

En tant que capitale centralisatrice des structures de l'État et lieu de l'administration des arts, Paris possède un statut sans commune mesure avec les villes provinciales de moindre importance politique ou économique, et tout simplement moins denses en termes de population. Versailles et Paris sont présentées comme les terrains d'expérimentation de formules esthétiques appelées à être copiées dans l'ensemble du royaume et dans les cours étrangères. Elles sont le point de cristallisation des fortunes les plus versées à s'exprimer dans les commandes artistiques. Paris est en conséquence le foyer du marché de l'art et du luxe et le siège des activités culturelles les plus retentissantes du royaume. Toute bibliographie s'intéressant à l'art de l'Ancien Régime met en évidence cette prédominance. Elle insiste par extension sur le phénomène d'aspiration des talents issus des régions, à travers des parcours exemplaires : Hyacinthe Rigaud (Perpignan, 1659-Paris, 1743), Antoine Watteau (Valenciennes, 1684-Nogent-sur-Marne, 1721), Joseph-Marie Vien (Montpellier, 1716-Paris, 1809), Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 1725-Paris, 1805), la liste pourrait facilement être prolongée⁸. L'Académie royale de peinture et de sculpture représente par ailleurs un levier, grâce au Grand prix, pour accéder au séjour romain.

Cependant, mis à part ces noms de grands maîtres, l'attractivité parisienne souvent mentionnée reste limitée au regard du nombre de peintres actifs en France. Peu d'artistes ont un talent suffisant pour percer à Paris, ni le réseau idoine pour être introduit. Sur les six cents individus identifiés dans les rangs de l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse, pourtant l'une des institutions de province les plus pourvoyeuses d'élèves, seuls une quinzaine ont intégré l'Académie royale de Paris⁹. De ce nombre restreint, quelques personnalités se détachent : Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) (fig. 1), et plus encore à la fin du siècle Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867). Quant à l'école de

8 Les trois premiers artistes ont fait l'objet de monographies récentes comprenant un catalogue de leur œuvre, respectivement par Ariane James-Sarazin, Guillaume Glorieux, Thomas Gaetgens et Jacques Lugand.

9 Guillin, 2013 (note 3) ; Fabienne Sartre, « L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017 ; Marjorie Guillin, « Se perfectionner et faire carrière : parcours d'élèves toulousains entre Paris, Rome, l'Espagne et le Languedoc », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018. Voir également *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle. L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture*, éd. par Stéphanie Méséguier, cat. exp. Toulouse, musée Paul-Dupuy, Paris 2001.



- 1 Louis Jean François Lagrenée, *L'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus*, 1755, huile sur toile, 157 × 185 cm, Paris, musée du Louvre

Jean-Baptiste Descamps à Rouen¹⁰, qui compte entre 1750 et 1792 plusieurs milliers d'élèves, elle voit une soixantaine d'entre eux s'inscrire dans les académies parisiennes de peinture et de sculpture, ainsi que d'architecture¹¹. Dans un document daté de 1788, Descamps nomme ceux qui ont le mieux réussi, à savoir les peintres Michel-Bruno Bellengé (Rouen, 1726–Rouen, 1793), Étienne de La

¹⁰ Sur le cas de Rouen, voir Aude Gobet, *Une sociabilité du dessin au XVIII^e siècle : artistes et académiciens à Rouen au temps de Jean-Baptiste Descamps (1715-1791)*, thèse de doctorat de l'université Paris 1-Sorbonne (sous la dir. Daniel Rabreau), 2007 ; Frédéric Morvan Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen, ou la formation des techniciens au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat de l'université Paris VIII (sous la dir. Philippe Minard), 2010 ; Gaëtane Maës, *De l'expertise artistique à la vulgarisation au siècle des Lumières : Jean-Baptiste Descamps (1715-1791) et la peinture flamande, hollandaise et allemande*, Turnhout 2016 ; Aude Gobet, « L'école de dessin de Rouen », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

¹¹ Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 391 et p. 395.

Vallée-Poussin (Rouen, 1735–Paris, 1802) et Jean-Jacques Le Barbier (Rouen, 1738–Paris, 1826)¹².

Qu'elle débouche sur une carrière à succès ou qu'elle ne dépasse pas la célébrité locale, l'obtention de l'« étiquette » « Académie royale de Paris » constitue un puissant faire-valoir pour les artistes¹³. Mais elle ne correspond pas toujours aux réalités de l'agrément et de la réception dans le corps. Certains individus s'arrogent ce titre uniquement parce qu'ils ont assisté aux cours ouverts aux extérieurs une fois par semaine. Ainsi en est-il de Marie-Louis-Claude Coulet de Beauregard (? – après 1794), originaire de la région parisienne, élève de l'Académie royale de peinture et de sculpture (sans cependant pouvoir se prévaloir d'en être ni lauréat ni agrégé), qui s'installe à Angers en 1769 pour fonder avec son frère une « académie de dessin ». C'est également le cas du dessinateur et graveur Jean-Baptiste Dumont (Paris, 1738–Pau, 1812), qui se dit ancien élève de l'Académie royale quand il s'installe à Pau en 1779. L'affichage sert à rassurer les autorités locales sollicitées pour le financement de l'école et à s'attirer les bonnes grâces de commanditaires potentiels.

Pour les artistes qui connaissent une notoriété à Paris, le passage par la province pour y obtenir des postes de professorat ou de direction peut aussi servir de levier dans une stratégie de carrière. Le peintre Michel-François Dandré-Bardon¹⁴, aixois d'origine, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fonde et prend la direction d'une académie de peinture et de sculpture à Marseille après avoir connu une tentative infructueuse à Toulon¹⁵. La séquence montre une progression professionnelle claire : il quitte Paris comme adjoint à professeur, est élu à l'Académie des belles-lettres de Marseille en 1750, devient directeur de l'académie de peinture de la ville en 1752, puis rentre à Paris la même année où son statut de professeur en titre à l'Académie royale est acté. À partir de cette date, il exerce son directorat depuis Paris et comble cette distance par une correspondance dense et des envois d'œuvres (dessins, gravures et ouvrages) qui sont soumis aux élèves pour l'apprentissage.

12 Lettre de Descamps à Desfriches, 1788, citée par Paul Ratouy de Limay, *Un amateur orléanais au XVIII^e siècle, Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800), sa vie, son œuvre, ses collections, sa correspondance*, Paris 1907, repris par Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 399.

13 Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Fonder les institutions artistiques : l'individu, la communauté et leurs réseaux en question », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art*, mis en ligne en avril 2017.

14 Daniel Chol, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'Apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence 1987 ; Pierre Rosenberg, « Michel-François Dandré-Bardon », dans *Cahiers du dessin* 12, Paris 2001 ; Laëtitia Pierre, *Enseigner l'art de peindre : l'œuvre pédagogique et littéraire de Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783)*, thèse de doctorat de l'université Paris 1-Sorbonne (sous la dir. Daniel Rabreau), 2016.

15 *Marseille au XVIII^e siècle, les années de l'académie de peinture et de sculpture, 1753-1793*, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-Arts, Paris 2016 ; Gérard Fabre et Laëtitia Pierre, « L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

Flux et pôles importants en province : le rôle de l'institution et sa qualité de modèle

Localement, les académies ne fonctionnent pas comme des points isolés et autocentrés, mais bien au contraire comme des réceptacles et des nœuds d'échanges et de circulations. Les académies de province communiquent ou cherchent à communiquer entre elles et avec le monde entier. Les artistes se déplacent pour recevoir une formation, demander conseil pour projeter un établissement similaire dans une autre ville, se porter candidat pour un poste de directeur ou de professeur, adhérer à un cercle d'instruits dans une démarche utile à l'avancement de leur carrière. Les amateurs, pour leur part, sont familiers de cette mondanité itinérante¹⁶. La mobilité agit donc comme un moteur dans l'histoire des institutions. Savoir quelles ont été les destinations privilégiées pour les membres des académies d'art, tout comme définir le potentiel d'attractivité des établissements, soulèvent deux questions principales : celle du rôle de l'institution dans le processus du voyage, au-delà des initiatives individuelles et décousues ; celle de la notion de modèle, qualité dont l'établissement peut se doter en dehors des exemples européens habituels.

Le cas de l'Académie de Toulouse est significatif à cet égard. Il dessine un réseau centripète en direction d'un premier cercle de villes, dans un rôle de conseil et d'arbitrage pour l'encadrement pédagogique. L'institution s'impose comme une référence vis-à-vis des écoles voisines de Sorèze, d'Auch et de Pau. Le collège royal militaire de Sorèze fait notamment copier en plâtre des modèles sculptés appartenant aux collections de l'académie toulousaine. L'influence toulousaine s'étend plus loin, y compris jusque dans des villes d'envergure. Ainsi, en 1760, Marseille se tourne vers elle pour rédiger son projet de lettres patentes¹⁷. En 1773, Toulouse joue un rôle d'arbitrage pour les choix d'acquisition d'œuvres de l'Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale de Bordeaux¹⁸. Quant à la Société des beaux-arts de Montpellier, elle s'inspire pour son école de dessin (1779) et pour son École des ponts et chaussées (1787) de l'enseignement toulousain, la référence londonienne servant seulement

16 Daniel Roche, *Le Siècle des Lumières en province : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris 1989, p. 300-322 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel 2008, notamment les chapitres 5 et 6.

17 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 7, f^o 164, "[Lettre de d'Orbessan à l'Académie de peinture de Marseille, Toulouse, 24 mai 1760]", *collationné et mis en ligne dans Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/admin/items/show/1074> [dernier accès : 11.12.2021].

18 Guillin, 2018 (note 3).

d'affichage¹⁹. Se dessine un axe sud longeant la rive méditerranéenne, depuis Marseille jusqu'à la frontière espagnole *via* Montpellier, qui désigne Toulouse comme ville de référence digne d'être imitée.

L'attractivité de Toulouse s'explique dans le cadre d'une proximité géographique. Elle met en évidence des circulations resserrées, familières et de voisinage, qui s'enracinent dans la durée et font contrepoids aux puissants exemples historiques des capitales française et italienne. Le processus de cohabitation, associé à celui de l'éloignement de Paris et du contact avec la frontière espagnole, donne à cette académie royale de peinture et de sculpture un intérêt supplémentaire pour les artistes et les amateurs. L'école de dessin de Bayonne, dans le giron de l'institution toulousaine, emploie d'ailleurs comme argument positif sa situation frontalière. Le peintre Pierre Lagleire, originaire de Provence, après avoir effectué sa formation académique à Toulouse, voyage à Bordeaux puis s'installe à Bayonne. Il y lance en 1778 un projet d'établissement d'école de dessin²⁰, nourri des conseils de François Aujollet-Pagès qui avait lui-même fondé en 1771 une école de dessin à Poitiers. Dans les *Réflexions sur l'établissement projeté d'une École royale académique gratuite de dessein dans la ville et cité de Bayonne*, la ville est présentée dans sa position stratégique aux confins du royaume. L'argument est le suivant : « à cause de la proximité de l'Espagne, nombre de jeunes gens [viendront] habiter Bayonne pour profiter de l'Académie »²¹. De fait, même avant la fondation de son école, Bayonne constituait une étape relais pour les artistes entre Toulouse et l'Espagne. Le sculpteur marseillais Jean-Michel Verdiguier répondit à la commande du maître-autel de la cathédrale en 1761 avant de rejoindre Cordoue et Grenade²².

Rouen fournit un autre exemple d'académie modèle en province. Son autorité ne tient pas, comme c'était le cas pour Toulouse, à la constitution d'un

19 Elsa Trani, « De la Société des beaux-arts à l'École centrale de Montpellier : les hommes et leurs réseaux », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 8-9 décembre 2016, Paris Centre allemand d'histoire de l'art*, mis en ligne en avril 2017. Voir également Fabien Nicolas, *Un exemple de la vie artistique en province à la fin du XVIII^e siècle : la Société des beaux-arts de Montpellier (1779-1787)*, mémoire de Maîtrise de l'université Paul Valéry Montpellier 3 (sous la dir. Laure Pellicer), 1998 ; *Le musée avant le musée. La Société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1787)*, éd. par Michel Hilaire et Pierre Stépanoff, cat. exp. Montpellier, musée Fabre, Gand 2017.

20 René Godinot, « La première Académie de Dessin de la Ville de Bayonne (1778-1782) et son Directeur Pierre Lagleire », dans *Revue de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Bayonne* 97, juillet 1961, p. 133-150 ; Émilie Roffidal, « L'école de dessin de Bayonne », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en novembre 2019.

21 Voir la correspondance de Lagleire avec les Bâtiments du roi de la série O/1/1933/A numérisée dans Nakalona et notamment : AN, O/1/1933/A, dossier 10, doc. 1, "Réflexions sur l'établissement projeté d'une École royale académique gratuite de dessein dans la ville et cité de Bayonne, présentées à Messieurs les amateurs du bien public [s.d.]", *collationné et mis en ligne dans Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, <https://acares-archives.nakalona.fr/items/show/59> [dernier accès : 05.10.2021].

22 Émilie Roffidal, « Jean-Michel Verdiguier (1706 ?, Marseille-Cordoue, 1796), une ambition espagnole », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2*, mis en ligne en mai 2018.

maillage étroit de partenaires alentours, le pôle parisien étant à 150 kilomètres seulement. Elle s'explique plutôt par la concentration de membres illustres, à l'image du fondateur de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, le parlementaire Pierre-Robert de Cideville²³. La qualité de l'enseignement mis en place par le directeur de l'école, Jean-Baptiste Descamps, acquiert rapidement une forte réputation. Originaire de Dunkerque, formé à Anvers, Descamps s'était arrêté à Rouen après avoir séjourné à Paris et alors qu'il avait l'intention d'aller en Angleterre²⁴. Son entree à Paris et à Rouen est suffisamment puissante pour offrir les recommandations nécessaires à un séjour romain. Des artistes écossais rejoignent d'ailleurs cette institution uniquement dans l'espoir d'accéder par ce biais au voyage en Italie²⁵. L'antériorité de Rouen dans l'histoire des fondations académiques (elle est la première, créée en 1741), puis son attractivité remarquable (en 1765, elle compte trois cents élèves), ont un impact sur les circulations inter-académiques. Son modèle pédagogique se diffuse en effet à Reims, Lyon, La Rochelle, mais aussi à Anvers et Edimbourg, ainsi qu'au Danemark et en Suède²⁶. Descamps est appelé pour donner son avis sur l'école d'Augsbourg, et un poste de directeur lui est proposé à Anvers. Des artistes revendiquent leur appartenance à l'institution, à l'instar de l'architecte et dessinateur Jean-Jacques Lequeu²⁷.

La position géographique de carrefour d'une ville telle que l'assument Toulouse et Rouen ne présume pas du rôle tenu par l'institution académique dans les mobilités artistiques et pédagogiques. L'école de dessin de Bordeaux, fondée en 1744, n'a guère de notoriété avant son affiliation en 1779 à l'officielle Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale, mais son activité reste limitée sur toute la période²⁸. Il en va de même de Lyon, en dépit du projet ambitieux conçu par le directeur et professeur Donat Nonnotte, qui entendait faire de l'école une étape incontournable du voyage vers Rome²⁹. Plusieurs conditions favorables la prédestinaient pourtant à assumer une position-phare : un emplacement géographique à la croisée des chemins entre le nord et le sud de la France et aux portes de l'Italie ; une activité industrielle et commerciale

23 Voir les références données note 10.

24 Maës, 2016 (note 10).

25 Aude Gobet, « De la province de Normandie à la Ville Éternelle. Les élèves de l'École de dessin de Rouen à Rome au XVIII^e siècle », dans *Studiolo* 6, septembre 2008, p. 145-155.

26 Morvan-Becker, 2010 (note 10), p. 237-239.

27 *Lequeu, bâtisseur de fantasmes*, éd. par Laurent Baridon, Jean-Philippe Garric et Martial Guédrion, cat. exp. Paris, Petit Palais, Paris 2018.

28 *Le port des lumières : la peinture à Bordeaux (1750-1800), Le décor de la vie, Bordeaux (1780-1815)*, cat. exp. Bordeaux, musée des Beaux-arts et musée des arts décoratifs, 2 vol., 1989 Bordeaux ; Lucas Berdu, « L'École de dessin et l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Bordeaux », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en juillet 2017.

29 Anne Perrin Khelissa, « L'Italie, entre fantasme et réalité à l'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2*, mis en ligne en 2018, où se trouve la bibliographie afférente, en particulier de Liliane Hilaire-Pérez et Lesley Miller. Voir également Anne Perrin Khelissa, « L'école de dessin de Lyon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

prospère, réputée dans l'Europe entière. Pourtant, peu de peintres et de sculpteurs notables sont sortis des classes de l'école de dessin de Lyon, les plus célèbres dessinateurs en soierie (Jean Revel, Jacques-Charles Dutilleu et Philippe Lasalle) s'étaient formés à Paris. Par ailleurs, même si les discussions au sein de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts montrent que ses membres sont à la page des débats et des publications de l'époque, Lyon ne s'affirme pas comme un modèle à l'égal de Rouen ou Toulouse. Elle ne possède d'ailleurs pas d'université à l'inverse de Montpellier, Toulouse, Besançon ou Valence³⁰. Autre indicateur significatif : alors que l'Académie de peinture et de sculpture de Toulouse organise quarante-quatre salons d'œuvres d'art entre 1751 et 1791, dans le même temps Lyon n'en monte qu'un seul³¹.

Il existe un autre facteur dans les logiques de circulations inter-académiques : celui des rivalités et des rapports de force entre institutions voisines. Fondée en 1766, l'école de dessin de Dijon monte en puissance grâce au mécénat d'érudits locaux et à la protection du prince de Condé³². Elle peut avoir été une rivale de plus en plus imposante vis-à-vis de son aînée lyonnaise. En 1770, l'école de Dijon bénéficie d'un logement central au Palais des États et, fait unique en France, elle fonde en 1776 un prix de Rome concurrent de celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. L'implication financière des États de Bourgogne montre une volonté de « retour sur investissement », le séjour romain représentant une plus-value incomparable dans la formation et la carrière des élèves. Entre 1776 et 1789, sept récipiendaires dijonnais sont envoyés outre-monts, parmi lesquels Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) et Bénigne Gagneraux (1756-1795) (fig. 2 et 3). Ce concours prestigieux place Dijon dans le circuit des mobilités vers Rome, dans une forme institutionnelle qui lui apporte solidité et réputation. Des établissements alentours (Beaune, Langres, Mâcon, Besançon) lui reconnaissent sa position de *leader* et son influence se ressent jusque dans le Languedoc.

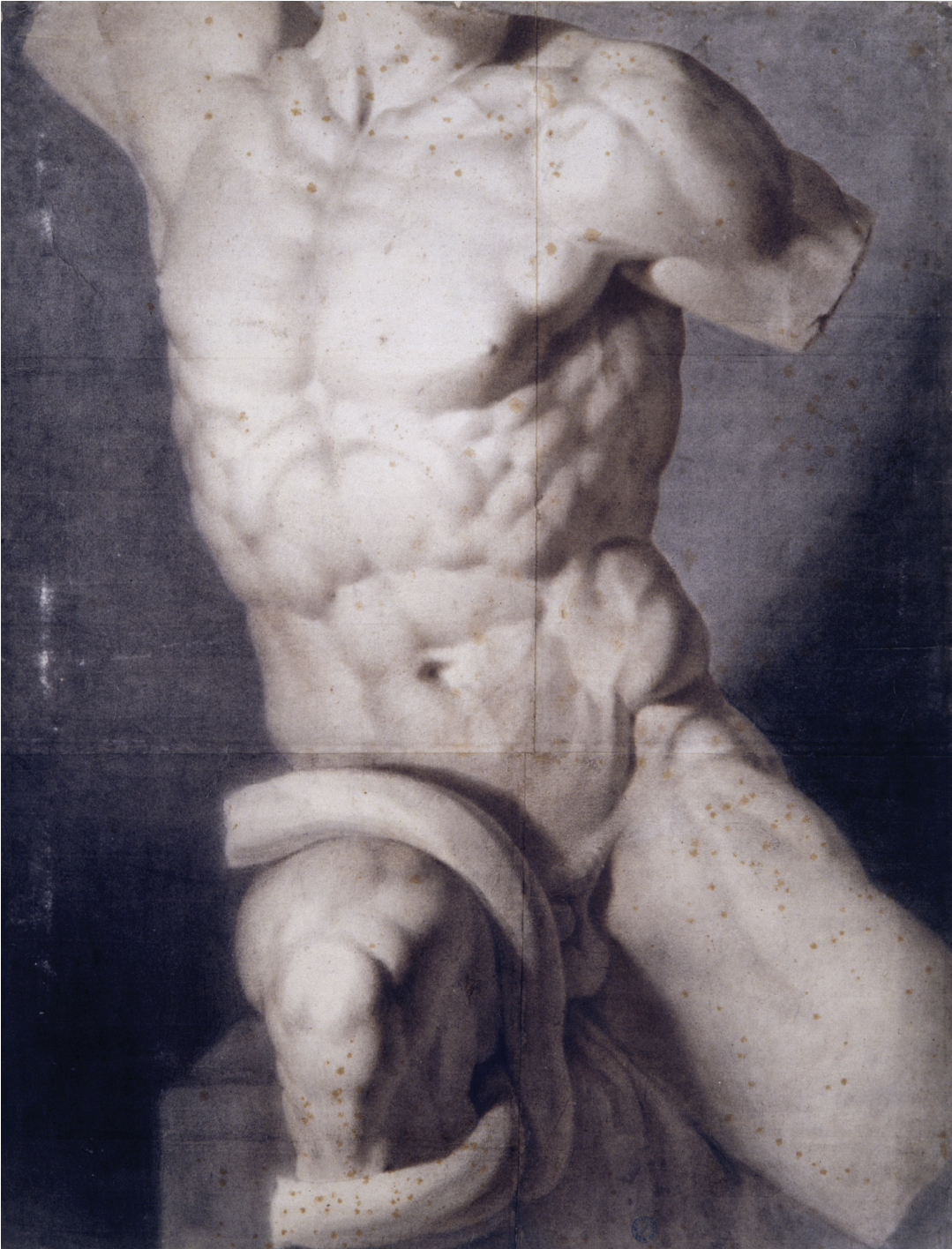
Aller plus loin : perspectives de recherche

Cet ensemble de circulations dont nous avons cherché à restituer la richesse et la complexité ne peut se penser sans un autre processus de circulation : celui

30 Pierre Crépel, « Académies et encyclopédies : l'exemple méconnu d'une académie des sciences à Lyon (1736-1758) », dans *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* 136, 2017, mis en ligne le 1^{er} octobre 2017 URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/6099> [dernier accès : 05.10.2021].

31 Gaëtane Maës, « Le Salon de Paris : un modèle pour la France et pour les Français au XVIII^e siècle ? », dans Isabelle Pichet (éd.), *Le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture : archéologie d'une institution*, actes du colloque de Québec, 2012, Paris 2014, p. 33-56.

32 Christine Lamarre et Sylvain Laveissière, *Les prix de Rome des États de Bourgogne. Lettres à François Devosge 1776-1792*, Dijon 2003, p. 36-84 ; Nelly Vi-Tong, « Hors des frontières de la Bourgogne : opportunités et carrières des élèves de l'École de dessin de Dijon », dans *Les papiers d'ACA-RES, Actes des journées d'étude, 9-10 novembre 2017, Toulouse, Maison de la recherche UT2J*, mis en ligne en mai 2018.



- 2 Bénigne Gagneraux, *Torse du Laocöon*, XVIII^e siècle (4^{ème} quart), fusain et sanguine, 88 × 168,5 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv ES 46



3 Bénigne Gagnerau, *Gladiateur Borghèse*, XVIII^e siècle (4^{ème} quart), sanguine, 94,5 × 69,5 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv ES 45

des objets, écrits et œuvres diverses qui nourrissent les flux et sont chargés eux aussi d'intentionnalités fortes. Lettres de remerciements, de recommandation et de vœux, discours historiographiques et hagiographiques (sous forme de Vies d'artistes et d'éloges), débats théoriques et pratiques, livrets de salons d'exposition, articles de presse et ouvrages circulent entre les institutions et contribuent à rendre publiques leurs activités. La vie des académies d'art de province – par ses assemblées mondaines comme par ses classes d'apprentissage – est scandée par l'envoi et la réception de ces objets.

La circulation des savoirs, ancrée au cœur des pratiques académiques, contribue à forger une culture visuelle et intellectuelle partagée. La constitution des collections de dessins, estampes, peintures et sculptures des institutions de province centralise, voire décuple l'apport constitué par les fonds d'ateliers et les cabinets des particuliers³³. Elle désigne des modèles communs à l'instar des écorchés de Jean-Antoine Houdon (fig. 4) et d'Edme Bouchardon. Tout un matériel pédagogique, aujourd'hui conservé dans les musées et les écoles des beaux-arts, souvent dispersé ou disparu, montre un attrait pour les maîtres anciens et pour les nouveautés. Les listes d'œuvres envoyées aux établissements, comme les legs de collections et de bibliothèques d'amateurs, permettent de documenter des collections encore complexes à saisir dans leur diversité³⁴.

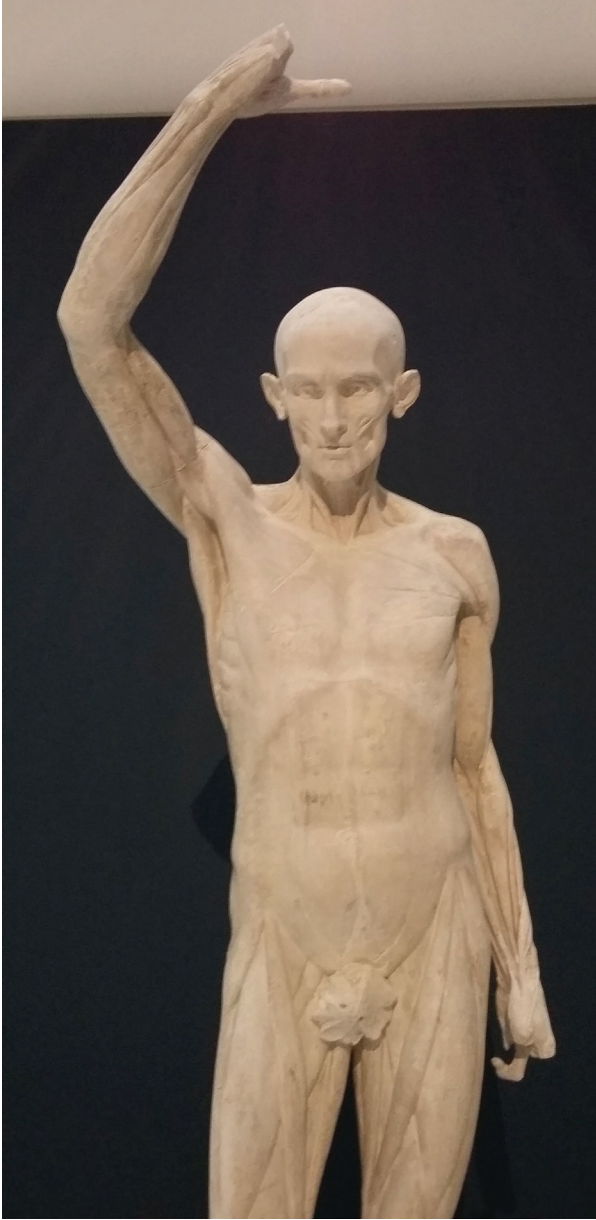
L'envoi des dernières publications à succès, comme les ouvrages de La Font de Saint-Yenne ou le *Traité des pierres gravées* de Pierre-Jean Mariette, donne lieu à des présentations en assemblée académique, par exemple à Lyon³⁵. Dans le cadre de l'enseignement, ces ouvrages viennent enrichir les fonds des bibliothèques mis à la disposition des élèves. Des recueils coûteux qu'un maître n'aurait pu acquérir à titre individuel proviennent parfois de l'étranger. Il en est ainsi des *Monuments d'Herculanum* envoyés par Bernardo Tanucci, premier ministre du royaume de Naples, à l'Académie de peinture de Marseille en 1765³⁶. Outre l'envoi

33 Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII^e-XVIII^e siècles », dans *Rives méditerranéennes* 62, 1^{er} septembre 2021, URL : <http://journals.openedition.org/rives/8603> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.8603> [dernier accès : 16.05.2022].

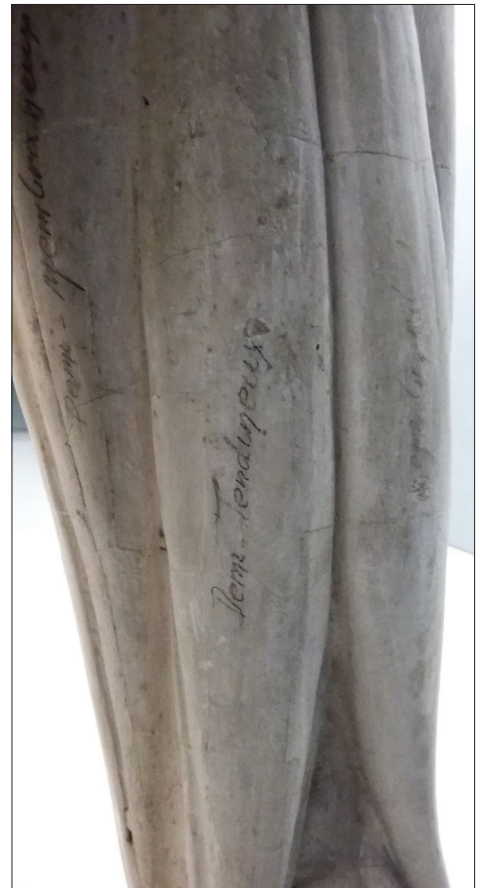
34 Les premiers résultats de cette enquête conduite par le programme ACA-RES sont présentés dans l'exposition virtuelle « Participez à la vie des académies d'art, portes ouvertes de 9 à 90 ans », URL : <http://acares.univ-tlse2.fr/#Accueil> [dernier accès : 05.10.2021], réalisée grâce au soutien de l'Université Toulouse – Jean Jaurès et de la Carte Blanche de l'INHA, et dans Anne Perrin Khelissa et Émilie Roffidal, « Les collections des écoles de dessin et des académies d'art du XVIII^e siècle : un creuset artistique et patrimonial à redécouvrir », dans *In Situ, Revue des patrimoines* 43 : *Des écoles académiques aux écoles d'art : des collections et des lieux, un patrimoine à valoriser*, 2020, URL : <http://journals.openedition.org/insitu/28557> [dernier accès : 05.10.2021].

35 Marie-Félicie Pérez, « L'art vu par les académiciens lyonnais du XVIII^e siècle. Catalogue des communications et mémoires présentés à l'Académie (1736-1793) », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, XXXI, 1977, p. 96, p. 99.

36 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 8, f^o 107, “[Lettre de Tanucci à Moulinneuf, Naples, 4 juillet 1765]”, collationné et mis en ligne dans *Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/admin/items/show/1164> [dernier accès : 05.10.2021].



4a Jean-Antoine Houdon,
Le grand écorché, c. 1779,
moulage en plâtre, 185 cm,
Montpellier, musée Fabre



4b Jean-Antoine Houdon,
Le grand écorché (détail), c. 1779,
moulage en plâtre, 185 cm,
Montpellier, musée Fabre

d'ouvrages signalant l'existence ou l'épaisseur des liens inter-académiques, la lecture des conférences atteste également une prise en considération réciproque des activités des académies d'art. À Rouen et à Marseille, la lecture des discours provenant de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris prend régulièrement place en séances. À Lyon, la dimension croisée des échanges est importante : les discours de Nonnotte sont nourris de références culturelles discutées à Paris ; le portraitiste fait écho aux débats de ses confrères parisiens, tout en prenant position face à eux. Il introduit notamment dans ses tributs la conférence de Jean-Baptiste Oudry sur la manière d'étudier la couleur et réagit aux propos du comte de Caylus sur son maître Jean-Baptiste Lemoyne³⁷. Ce dernier discours est lu dans les assemblées parisiennes, comme celui sur le dessin qu'il soumet le 29 novembre 1754 au moment de sa réception à Lyon. Les concours et les prix des académies relayés par la presse (almanachs, gazettes, revues périodiques) font également partie des thèmes de discussions habituels³⁸.

La lecture orale des correspondances, en particulier des lettres de remerciements et des vœux du Nouvel an, est à mettre en lien avec la pratique des affiliations multiples. Du corpus de correspondances de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille ressortent des échanges en direction d'un premier cercle (Aix, Toulon, Arles), mais également vers Toulouse, Auch, Grenoble, Poitiers, Reims et d'autres pays européens, comme l'Espagne, l'Italie ou le Danemark. Au cœur de ces échanges épistolaires, l'Académie parisienne reste un destinataire privilégié : des lettres lui sont adressées par Moulinneuf de Marseille, Descamps de Rouen, Nonnotte de Lyon, Aujollet Pagès de Poitiers, Rougeot de Tours ou Le Noir de Besançon. Ces lectures poursuivent au départ un objectif de publicité et de communication. Elles animent en même temps une sociabilité in *absentia*. À travers l'habitude rituelle de leur présentation et de leur commentaire, elles donnent à la collectivité constituée un sentiment d'appartenance et de culture commune. Elles procèdent d'une mobilité de papier inhérente à la République des Lettres, facilitée dans la seconde moitié du siècle par un réseau routier efficace. Il suffit de cinq jours pour parcourir en diligence la distance Lyon-Paris³⁹.

Outre la piste des circulations matérielles et intellectuelles, par l'intermédiaire des objets, une autre perspective de recherche est à explorer : celle des

37 Le manuscrit de cette conférence de Nonnotte est perdu ; il renvoie à la conférence d'Oudry lue le 7 juin 1749 à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La Vie de François Lemoyne est présentée dans les assemblées lyonnaises le 15 novembre 1759. Sur l'ensemble de ces conférences, voir Anne Perrin Khelissa, « Le Traité de peinture de Donat Nonnotte, ancien élève de François Le Moyne. Discours prononcés à l'Académie de Lyon entre 1754 et 1779 », dans *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 4^e série, X, 2011, disponible dans la Bibliothèque numérique de la page Hypothèses d'ACA-RES.

38 Jeremy L. Caradonna, « Prendre part au Siècle des Lumières. Le concours académique et la culture intellectuelle au XVIII^e siècle », dans *Annales. Histoire, Sciences sociales* 64/3, 2009, p. 633-662 ; Françoise Chotard, *La circulation de l'information littéraire et scientifique en Europe entre 1710 et 1792, d'après Les Nouvelles littéraires du Journal des Savants*, thèse de doctorat (sous la dir. Jean-Pierre Vittu), Université d'Orléans, 2015 (disponible en ligne).

39 Pierre-Yves Beaurepaire, *L'Europe des Lumières*, Paris 2018, p. 294.

fonds d'archives étrangers, en particulier vers les espaces transatlantiques. En étudiant plus avant le cas de Rouen, on voit se dégager, à côté de l'élargissement du réseau local par des artistes européens, des destinations inédites. La liste des élèves pour l'année 1799 mentionne, en plus des élèves rouennais, un groupe d'élèves provenant de pays européens (six d'Angleterre, deux d'Écosse, trois d'Allemagne, un d'Autriche, un de Norvège), et deux élèves de Saint-Domingue et un de Guadeloupe⁴⁰. Sur l'ensemble de la période, les élèves d'outre-Atlantique se distinguent au sein de l'institution rouennaise : Jean-Baptiste Meance, originaire de Saint-Domingue, remporte le prix de la classe de dessin en 1760⁴¹ ; un certain Bioche de la Guadeloupe remporte le prix d'anatomie en 1770⁴² ; Louis Rabouan⁴³ remporte le prix de la 1^{re} classe des académies de l'École Centrale en 1798-1799. On peut également citer d'autres élèves originaires de Saint-Domingue : un certain Sauval et un certain Audigeo, âgés respectivement de 14 et 13 ans⁴⁴. La trajectoire la plus connue est celle du peintre Guillaume Lethière (1760-1832), originaire de Guadeloupe⁴⁵ (fig. 5). Ce fils d'un fonctionnaire royal et d'une esclave affranchie arrive à Rouen via Bordeaux en 1774. L'artiste embrasse un parcours remarquable : après trois années passées à l'école de Descamps, il intègre l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Il effectue ensuite le voyage à Rome et devient directeur de l'Académie de France de 1807 à 1816. Lethière attire dans son sillage des élèves originaires des Antilles comme Pierre-Jérôme Lordon (1780-1838), Benjamin Rolland (1777-1855), ou Jean-Baptiste Gibert (1803-1889)⁴⁶, tous trois originaires de la Guadeloupe.

40 AN, F 17/1344-29, cité par Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 383 et p. 393.

41 Morvan Becker suggère qu'il s'agit d'un certain Meance signalé comme miniaturiste à New York en 1795, Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 758.

42 Pierre-Laurent-Guillaume Gosseaume, *Précis analytique des travaux de l'académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, depuis sa fondation en 1744 jusqu'à l'époque de sa restauration, le 29 juin 1803, précédé de l'histoire de l'Académie de Rouen, 1814-1821*, p. 51, cité par Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 729, note 1063.

43 AD de Seine-Maritime, L/1162, *Procès-verbal de la distribution des prix faite aux élèves de l'École centrale du département de la Seine inférieure, 15 thermidor an VII, à Rouen, Imprimerie des Arts et du département*, p. 31 ; Morvan Becker, 2010 (note 10), p. 773.

44 AD. Seine-Maritime, L/1173, liste d'élèves dressée par le citoyen Lecarpentier, s.d. (il s'agit de Charles Lecarpentier, élève de Descamps).

45 L'artiste a été étudié par Geneviève Capy, *Guillaume Guillon-Lethière, peintre d'histoire (1760-1832)*, thèse de doctorat Paris IV (sous la dir. B. Foucart), 1998. Cette recherche ne s'attache pas à la formation de Lethière à Rouen, mais plutôt à sa production artistique à partir de son passage à l'Académie royale de peinture et de sculpture. De ce travail est issu l'exposition : *"Le serment des ancêtres" de Guillaume Guillon-Lethière, peintre d'histoire, 1760-1832*, éd. par G.-Florent Laballe et Geneviève Capy, cat. exp. Basse-Terre, Fort-Delgrès, Paris 1998. Voir également : Christian Michel, « Correspondances d'artistes des XVIII^e et XIX^e siècles », dans *Archives de l'art français XXVIII*, Nogent le Roi 1986, p. 77-81 ; Morvan-Becker, 2010 (note 10), p. 728-737 ; Darcy Grimaldo Grigsby, « Revolutionary Sons, White Fathers, and Creole Difference: Guillaume Guillon-Lethière's "Oath of the Ancestors" (1822) », dans *Yale French Studies* 101 : *Fragments of Revolution*, 2001, p. 201-226. Une exposition sur Lethière est en préparation au Clarke Art Institute, à Williamstown, sous la direction d'Olivier Meslay.

46 Il obtient un second prix à l'École des beaux-arts de Paris en 1825 avec *La chasse de Méléagre*, Capy, 1998 (note 45), p. 284.



5 Guillaume Léthière, *Brutus condamnant son fils à mort*, 1788, huile sur toile, 59,4 × 99,1 cm, Williamstown, Clark Art Institute

Cette logique des circulations d'artistes à diverses échelles se retrouve dans des cas plus modestes. Grenoble peut faire valoir une véritable culture de la mobilité. Fondée en 1763, l'école de dessin doit son existence au peintre Jacques-André Treillard⁴⁷, originaire de Valence, passé par Lyon, Paris, puis par les cours italiennes de Parme, Modène et Turin. Deux documents datés de 1778 et 1783⁴⁸ laissent entrevoir une cartographie élargie des échanges : plusieurs élèves de l'école poursuivent leur carrière à Paris, Versailles, Lyon, Milan, Turin, Madrid, mais également à Boston, Philadelphie, Pondichéry et Saint-Domingue. À Grenoble, au début du XIX^e siècle, le Guadeloupéen Benjamin Rolland, l'un des élèves de Lethière, devient professeur à l'école de dessin et conservateur du

47 Marianne Clerc, *Jacques-André Treillard (1712-1794), peintre dauphinois*, Grenoble 1995 ; Candice Humbert, « L'École de dessin de Grenoble », dans *Les papiers d'ACA-RES, Brefs historiques*, mis en ligne en avril 2017.

48 Grenoble, A.M., GG 240, tableaux des élèves de l'école de Grenoble, cité par Clerc, 1995 (note 47), p. 164.

musée. D'autres témoignages glanés dans des fonds d'archives⁴⁹ font pressentir l'émergence de flux du même ordre : le peintre Jean-Nicolas Brard (1748-1822), filleul du marseillais Moulinneuf, passé par l'Académie royale de Paris, travaille à La Rochelle, Toulon et Marseille avant de s'embarquer pour Philadelphie et finalement terminer sa carrière aux Antilles⁵⁰.

Ce premier panorama montre déjà que, sorti du préjugé de l'historiographie associant les écoles de dessin et les académies d'art provinciales à des espaces resserrés sur des problématiques régionales, aucun cas étudié n'existe sans la présence de mobilités et d'itinérances foisonnantes. Qu'il s'agisse des individus à la tête des établissements ou de leurs élèves, de voyages circonscrits dans le temps et l'espace ou de séjours à l'étranger organisés dans un cadre institutionnel, de biens matériels ou de savoirs et savoir-faire véhiculés par l'écrit, tous regardent vers l'extérieur et s'en nourrissent, dans un jeu de mouvements aux configurations multiples.

À ce titre, les étrangers, les personnes extérieures au milieu où elles s'implantent, se révèlent être les chevilles ouvrières du processus. Reposer la question des rapports de force qui agissent entre les institutions, comprendre les mécanismes à l'œuvre dans la répartition des rôles, amène dès lors à relire l'histoire artistique dans une perspective européenne et transatlantique. Tels sont les chemins qui s'ouvrent pour de prochaines recherches⁵¹.

49 Danielle Bégot, qui a dépouillé les petites annonces de la presse locale, indique des ventes de papier à dessin et de fournitures, des avis de mise en vente de tableaux au domicile des artistes ou lors des départs de la colonie, par des marchands, autant de témoignages d'une activité artistique, Roger Toumson (éd.), *Anthologie de la Peinture en Guadeloupe : des origines à nos jours*, Paris 2009, p. 40. Pour un point de vue large de la vie culturelle des Antilles : François Regourd, « Les Antilles françaises dans la République des Lettres », dans *Dix-huitième Siècle* 33, 2001. *L'Atlantique*, sous la direction de Marcel Dorigny, p. 183-200. On peut également consulter : José Lewest, *Les processus de reconfigurations dans l'art caribéen. Guadeloupe, Haïti, Jamaïque*, thèse de doctorat en Arts plastiques de l'université des Antilles (sous la dir. Dominique Berthet), 2015, plus particulièrement les chapitres consacrés aux XVIII^e et XIX^e siècles ; Christelle Lozère, « La présence à Paris des artistes antillais. De l'académisme des Salons à une créolité artistique affirmée », dans Érick Noël (éd.), *Paris Créole, son histoire, ses écrivains, ses artistes XVIII^e-XX^e siècle*, La Crèche 2020, p. 140-154.

50 Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 4, f^o 82, "[Lettre de Brard à Moulinneuf, Toulon, 27 juin 1784]", collationné et mis en ligne dans *Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, <https://aca-res.nakalona.fr/items/show/775> [dernier accès : 05.10.2021]; Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, Ms 988, to. 4, f^o 83, "[Lettre de Brard à Moulinneuf, Toulon, 25 juillet 1784]", collationné et mis en ligne dans *Les ressources d'ACA-RES, fonds d'archives*, <https://aca-res.nakalona.fr/items/show/776> [dernier accès : 05.10.2021] ; E.T. Hamy, « Jean-Nicolas Brard, peintre-naturaliste provençal, explorateur des Antilles (1748-1822) », dans *Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales de Marseille* XXVIII, 1904, p. 129-134.

51 Les premiers jalons du volet international du programme ACA-RES ont été posés lors du colloque *Les réseaux des académies d'art provinciales au siècle des Lumières. Enjeux et dynamiques d'échanges* (26-28 mars 2020, en ligne), Université Toulouse – Jean Jaurès/Laboratoire FRAMESPA-UMR 5136, Centre allemand d'histoire de l'art et INHA, avec des contributions sur l'Allemagne, la Russie, le Portugal, le Brésil, ainsi que les États-Unis.

Etre architecte au XVIII^e siècle

Visibilité parisienne versus visibilité provinciale

Marie-Luce Pujalte-Fraysse

Éminemment liés au pouvoir royal, les architectes du Roi sous l'Ancien Régime forment une caste au sommet de la hiérarchie professionnelle et de l'échelle sociale. Néanmoins, malgré un socle commun inhérent à une culture et un déterminisme identiques qui sont constitutifs de cette élite, leur comparaison montre la diversité des trajectoires. Les difficultés naturelles d'une carrière naissante sont majorées dans leur cas par la quasi-nécessité d'une visibilité parisienne. De retour d'Italie, les anciens pensionnaires du Roi, auréolés d'une formation d'exception cherchent en effet à faire carrière à Paris. Cependant, les voies qui s'offrent à eux ne semblent pas toujours à l'aune des attentes et des espérances qu'induit le Grand prix. Parfois, l'attractivité d'une carrière parisienne ne parvient à compenser ni la dureté des réalités matérielles et des difficultés financières ni les compromis que les artistes sont souvent obligés d'accepter.

Malgré leur parcours d'excellence, les futurs architectes du Roi subissent l'épreuve de la mise en concurrence et doivent opérer des choix face à une double exposition. L'opportunité d'obtenir de grands chantiers en province se heurte souvent à la résistance du milieu local qui ne veut pas apparaître comme un substitut. À l'inverse, la consécration parisienne peut troubler le processus et minorer l'importance d'obtenir des chantiers hors de la sphère royale.

Si la vision comparatiste entre Paris et la province interroge ainsi la mobilité des artistes, au-delà du phénomène des transferts se pose la question des interactions qui se nouent entre le centre et les marges dans un contexte où peuvent s'opposer une carrière provinciale et des ambitions nationales.

Les inquiétudes voire les préjugés du comte d'Angiviller illustrent à cet égard le dilemme auxquels sont exposés les jeunes artistes et résument leur condition de débutant. La participation de jeunes sculpteurs au décor de la place du Peyrou de Montpellier en 1774 lui semble contraire aux pratiques :

Je serai, Monseigneur, toujours charmé des occasions heureuses qui se présenteront pour nos jeunes gens d'exercer leurs talents en entrant dans la carrière ; mais ne vous semblerait-il pas plus naturel, lorsqu'une

province forme le projet de quelques embellissements, [qu']elle s'adressât à quelques artistes déjà distingués, tel qu'en fournit l'Académie ; car, enfin, les pensionnaires entretenus par le Roy à Rome sont, à la vérité, de jeunes artistes à qui l'on a reconnu d'heureuses dispositions, mais ce ne sont point encore des hommes formés, et il [n']arrive même pas toujours qu'ils parviennent à l'Académie. Les employer pour des monuments durables, comme la décoration d'une place, c'est s'exposer à n'avoir que des ouvrages faibles et qui n'attestent pas aux étrangers le mérite national dans les arts.

Je sens que c'est peut-être la dépense que l'on craint ; de jeunes artistes qui débutent se contentent de peu, tandis que les artistes qui ont déjà un nom mettent un haut prix à leurs ouvrages, j'en conviens ; mais un morceau faible ou mauvais est toujours fort au-dessous de son prix, quelque bas qu'il soit, au lieu des grands maîtres, quoique payés chèrement, sont toujours au-dessus de ce qu'ils ont coûté¹.

Jacques-François Blondel, le très influent professeur de l'Académie royale d'architecture, dresse quant à lui un panorama sans complaisance des élèves qui doivent composer pour le Grand prix. Alexandre-Théodore Brongniart est « bien né, compose avec facilité, dessine de même, est fort inexact aux leçons et a été reçu aux concours cette année »². François-Joseph Bélanger, « dessine passablement, écrit bien, a de l'éducation et est assez exact aux leçons mais compose fort inégalement, est inconséquent volage et distrait »³. Jean-François Heurtier « est bien né, n'est pas sans talent, reçu aux esquisses de cette année mais une maladie considérable l'a empêché de finir son prix, ne vient que rarement à Paris à cause de son emploi à Versailles »⁴. Jean-Augustin Renard « dessine assez bien, a peu de principes dans l'architecture, ne manque guère les leçons et a beaucoup de bonne volonté »⁵. Pierre-Adrien Pâris n'est pas évalué car il « est entré depuis très peu de temps à l'école »⁶. Guerne, Huvé et Lussaut, quant à eux sont peu considérés. Le premier est « faible à tous égards, sans émulation »⁷, le deuxième « n'a d'autre mérite que d'être prévenu de lui-même »⁸ tandis que le dernier est « presque sans talent, prévenu en sa faveur et on ne peut plus inexact aux leçons »⁹. Si les préventions contre les jeunes apprentis

1 Anatole de Montaiglon (éd.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France avec les surintendants des Bâtiments*, t. 13, Paris 1774-1779, p. 49, notice 6568, 31 octobre 1774.

2 A.N., O¹1923/B fol. 194-197v^o : Jacques-François Blondel, *Nom des élèves de l'Académie avec leur degré de capacité, leurs exactitudes ou leur inexactitude aux leçons pendant les mois de septembre et octobre 1763 et les 8 premiers mois de 1764*, f^o194. Soutenu par Pluyette, il est âgé de 24 ans.

3 Ibid., f^o194. Soutenu par Contant, il est âgé de 20 ans.

4 Ibid., f^o195. Soutenu par Lécuyer, il est âgé de 23 ans.

5 Ibid., f^o197. Soutenu par Moraurel, il est âgé de 19 ans.

6 Ibid., f^o197. Soutenu par Le Carpentier.

7 Ibid., f^o195. Soutenu par Beausire, il est âgé de 20 ans.

8 Ibid., f^o194. Soutenu par Blondel, il est âgé de 21 ans.

9 Ibid., f^o194. Soutenu par le marquis de Marigny, il est âgé de 21 ans.

n'entravent pas nécessairement les débuts de carrière, elles les complexifient néanmoins et accroissent les difficultés.

Visibilité parisienne contre visibilité provinciale

Dès leur retour en France, la plupart des pensionnaires sont confrontés à une situation qu'ils n'ont pas anticipée, à l'instar de Bernard Poyet (1742-1824), brillant élève de Charles De Wailly et protégé du marquis de Voyer d'Argenson. Dijonnais d'origine, il arrive à Paris en 1766 ; Second prix en 1768, il part à Rome de 1770 à 1772. Quelque temps après son retour d'Italie en 1775, il écrit à son premier maître, le peintre François Devosge, fondateur en 1766 de l'école de dessin de Dijon :

Je fis dernièrement une visite à M. de Jaucourt [...] il veut bien avoir quelque bonté pour moi en me recommandant à M. le Directeur général des Bâtiments mais il est si difficile d'en tirer parti que je regarderai comme un miracle si je pouvais en obtenir une petite place, j'avais grande raison mon cher d'appréhender la difficulté à percer à Paris, rien n'est si diabolique par la quantité d'artistes qui se multiplie tous les jours¹⁰.

Pourtant en 1769, De Wailly l'avait introduit sur le chantier des Ormes, le célèbre château poitevin du marquis de Voyer d'Argenson, lui laissant la direction des travaux. Il y avait acquis de solides compétences pour la conduite d'un chantier et renforcé son statut d'apprenti architecte¹¹. Au retour d'Italie, cette première expérience ainsi que le patronage du puissant marquis de Voyer d'Argenson ne semblent pas particulièrement plaider en sa faveur dans cette phase de transition, à l'issue de l'apprentissage.

Promu à une brillante carrière, Jean-Augustin Renard, Second prix en 1770 et 1772, Premier prix en 1774, auteur avant son séjour à Rome du remaniement de l'hôtel de Seignelay, obtient dès 1781 de nombreuses charges grâce à ses liens de parenté avec Charles-Axel Guillaumot. Toutefois, la décennie qui suit son retour d'Italie semble difficile pour lui comme il s'en ouvre dans une lettre au nantais Mathurin Crucy datée de 1783 : « Avez-vous beaucoup d'affaires, plus que nous n'en avons sûrement à Paris. Consolez-vous si vous avez peu de chose à faire ou plaignez-vous si vous avez beaucoup d'occupation¹². »

10 B.H.V.P., Papiers Bélanger, Na-182, Poyet, 4 septembre 1775.

11 Poitiers, Bibliothèques Universitaires, archives d'Argenson, P99, 26 février 1769 ; 30 avril 1769.

12 Citée dans Alain Delaval « Mathurin Crucy (1749-1826), de l'Ancien Régime à la Restauration », dans Basile Baudez, Dominique Massounie (éd.), *Chalgrin et son temps, architectes et architectures de l'Ancien Régime à la Révolution*, Bordeaux 2017, p. 117, p. 122, note 12 : Lettre de Renard à Crucy, 15 décembre 1783, Arch. Dép. Loire-Atlantique, 121 J-18.

Lauréat du Grand prix en 1765, Jean-François Heurtier (1739–1822) subit à son retour en France la colère du marquis de Marigny dans le contexte du théâtre de la Comédie française. Après avoir donné son approbation au projet de Charles De Wailly et Marie-Joseph Peyre, le marquis demande aux deux auteurs en avril 1770 de fixer leurs honoraires et de choisir les artistes qui pourraient les seconder dans l'exécution. Ils désignent alors Heurtier et Peyre le jeune, élève de De Wailly¹³. Mais, à cette date, l'avenir de Heurtier semble compromis car il était mêlé à l'affaire retentissante entre Charles-Joseph Natoire et le pensionnaire Adrien Mouton. Ce dernier avait refusé de présenter un billet de confession pour Pâques au directeur de l'Académie ; le litige s'aggrava, Marigny prit parti pour Natoire et conçut une forte rancœur envers les soutiens de Mouton. C'est cette situation que De Wailly décrit au marquis d'Argenson :

Comme ce premier [Heurtier] se trouve englobé dans l'affaire de Natoire et Mouton par des attestations qu'il n'a pu refuser à Mouton, cette conduite qui lui a paru juste lui attira de l'aigre de M. de Marigny qui l'a rayé et nous fit défense de nous en servir. J'en suis d'autant plus fâché que c'est un garçon qui mérite beaucoup tant par son talent que par son esprit et sa conduite. Cette indisposition de M. de Marigny peut lui faire grand tort dans les Bâtiments du roi y occupant déjà une place de dessinateur du contrôle de Versailles¹⁴.

À la fin du mois d'avril, la situation de Heurtier s'est néanmoins améliorée et il ne pâtit plus des conséquences de l'affaire. De Wailly intercède alors en sa faveur auprès du marquis : « [...] lui donner un débouché auprès de vous qui le mette à l'abri des disgrâces qu'il vient d'essuyer. Heureusement, pour lui, il a trouvé des amis auprès de M. de Marigny qui espèrent le remettre en grâce avec lui¹⁵. » Par la suite, Heurtier connaîtra une carrière très prometteuse sous la protection du roi Louis XVI qui lui valut l'accès à l'Académie dès 1776 sur intervention personnelle du roi, fait rarissime dans l'histoire de l'institution¹⁶.

Quelques architectes font néanmoins figure d'exception, à l'instar de Jean-François-Thérèse Chalgrin (1739–1811). Académicien dès 1770, il devient en 1775 Premier architecte et intendant des Bâtiments du comte de Provence. Dès cette date, sa carrière est lancée grâce au patronage du futur Louis XVIII, se partageant entre commandes privées et publiques. Ses succès très précoces font l'objet d'un rappel dans le *Journal de Paris*¹⁷ qui souligne de surcroît le talent du jeune auteur de l'église de Saint-Philippe-du-Roule (1774–1784) :

13 Poitiers, Bibliothèques Universitaires, archives d'Argenson, P172, Lettre 23, 13 avril 1770.

14 Ibid.

15 Ibid., Lettre 24, 26 avril 1770.

16 Basile Baudez, *Architecture et tradition académique aux temps des Lumières*, Rennes 2013, p. 116.

17 *Journal de Paris*, Jeudi 6 mai 1784.

Les plans qu'il proposa furent agréés du Roi et approuvés de l'Académie d'Architecture dont il n'avait pas à cette époque l'honneur d'être membre, ce qui prouve des talents prématurés, et que cet artiste a justifiés depuis dans divers monuments publics. [...] Ce monument fait d'autant plus d'honneur à M. Chalgrin, qu'il a été exécuté d'après un plan conçu dans le moment où il arrivait d'Italie & dans un âge où communément on enfante des projets que bien rarement on voit exécuter.

Formidable outil de promotion, la presse apporte une consécration supplémentaire à l'artiste grâce à la publicité qu'elle confère à ses œuvres et à l'audience qu'elle trouve auprès d'un public d'amateurs. Enfin, plusieurs aspirants architectes mènent une double carrière.

Une double exposition nationale et locale

Si la double exposition nationale et locale donne une coloration particulière à la carrière du languedocien Jean-Arnaud Raymond (1738-1811), pendant un temps, elle lui fait néanmoins encourir des risques pour son assise parisienne encore fragile dans la décennie qui suit son séjour italien, comme l'explique la lettre que le comte d'Angiviller écrit à l'archevêque de Narbonne en 1784 :

[...] je suis très loin de vouloir contraindre M. Raymond ni le gêner dans la disposition de son fort. Je ne suis pas surpris de la confiance des Etats c'est-à-dire de ses administrateurs. Vous voyez Monseigneur que je la partage par les vues que j'avais eues sur lui. J'avais cru qu'elles pourraient se concilier. Votre lettre m'annonce le contraire d'une manière positive : il ne convient en aucune manière au Roi d'user de la moindre contrainte d'aucune espèce pour prendre à son service des personnes qui trouvent sans doute plus d'avantages à faire usage de leurs talents d'une autre manière.

Mais Monseigneur, vous trouverez sûrement bon que j'aye l'honneur de vous faire quelques observations sur la demande que vous me faites ressentir à M. Raymond les bontés du Roi par la suite en d'autres occasions. Je n'ai pas besoin de vous assurer de l'estime que j'ai pour sa personne et pour ses talents. Je crois lui en avoir donné la preuve mais il est de la justice du Roi de verser ses grâces sur ceux qui se sont principalement consacrés à son service et qui lui ont été utiles. Vous me direz Monseigneur qu'un artiste qui se rend utile à une Province sert le Roi puisqu'il sert une Province qui fait partie de l'Etat mais il doit trouver dans ses travaux et la justice de l'administration sa récompense. Quant à moi, je dois m'occuper de ceux qui attachés au service du Roi remplissent leurs devoirs comme je n'en doute pas que M. Raymond n'ait rempli les siens.

J'espère Monseigneur que vous trouverez mes réflexions fondées sur la justice et l'équité et j'ai cru devoir vous les offrir comme un hommage de plus¹⁸.

Né dans une dynastie de maîtres charpentiers toulousains reconnus, Jean-Arnaud Raymond a bénéficié de conditions favorables pour sa mobilité tant sociale qu'artistique, impératives pour suivre le parcours d'excellence d'un architecte du Roi. Protégé des riches prélats du sud de la France, il doit le lancement de sa carrière et les nombreuses commandes qui ont jalonné son activité méridionale à Arthur-Richard Dillon, archevêque de Narbonne et à Loménie de Brienne, archevêque de Toulouse. Néanmoins, la missive de 1784 exprime l'ambiguïté des positionnements. Certes, le concours du Grand prix ouvre la voie à une carrière de prestige :

Il est pour les études et pour les succès dans l'art de bâtir une récompense qui a toujours fait l'objet de son application, c'est le titre d'architecte du Roy que donnent les places de l'académie d'architecture¹⁹.

Mais, le roi exige des contreparties face au statut d'exception qu'octroie le privilège de le servir et d'être breveté. Entrer à son service implique une succession d'obligations dont celle d'être attaché à sa personne et de lui être dévoué pour rendre hommage à sa prodigalité. On connaît bien l'usage politique que le roi entendait donner aux Académies royales et à leur personnel²⁰. C'est tout ce que rappelle le comte d'Angiviller dans sa réponse. Cependant, la difficulté à intégrer ce corps d'élite a des conséquences plus immédiates pour les jeunes architectes qui sont contraints de patienter et de ce fait d'accepter des chantiers hors de la sphère royale. La visibilité parisienne se confronte à la visibilité provinciale. Dans cette concurrence, Raymond a failli pâtir de cette relation très forte au pouvoir alors qu'il bénéficia jusqu'à la Révolution des réseaux d'Arthur-Richard Dillon, de Loménie de Brienne, ou encore de Mgr de Boisgelin et Mgr Champion de Cicé, les puissants prélats méridionaux. Mais est-ce l'activité en province qui dérange ou l'émancipation par rapport au roi ? Ces deux sentiments sont probablement mêlés chez d'Angiviller, émissaire de la volonté royale puisque le courrier fait intervenir les deux niveaux. L'allégeance aux États de Languedoc est interprétée comme une sorte de trahison alors que la menace qui pèse sur Raymond serait de ne plus appartenir à la sphère la plus proche du roi.

Plus largement, c'est le statut d'une profession à travers les choix de carrière qui peut être interrogé ici. Les hésitations de Raymond sont symptomatiques de la position de l'architecte dans une période où les difficultés sont exacerbées. Cette

18 A.N., O/1/2087, Versailles, 25 septembre 1784.

19 A.N., O/1/1923A, f°141, 22 octobre 1747.

20 Baudez, 2013 (note 16).

situation contraint finalement les jeunes professionnels à jouer avec les tensions entre les divers statuts, avec les réalités politiques et matérielles, sans négliger leurs ambitions personnelles. Pourtant, Raymond déclare explicitement à son retour d'Italie en 1774 vouloir rejoindre très rapidement la capitale. À cette date, il était à Montpellier d'où il espérait : « être rendu à Toulouse au commencement de janvier, je passerai l'hiver dans ma maison paternelle après le séjour je me rendrai à Paris vers le mois de May²¹. »

Il cherche naturellement à faire fructifier les acquis de ses premières années de formation en s'exposant au cœur de l'activité architecturale la plus en vue. Très certainement, son ambition de faire carrière à Paris est en partie conditionnée par son rang d'ancien pensionnaire du Roi et la réputation qui en découle. Dans le cadre de cette élite en devenir, les jeunes architectes ont l'aspiration commune de percer à Paris et de fait, Raymond ne constitue pas une exception parmi les jeunes gens de province. Ainsi, le franc-comtois Pierre-Adrien Pâris (1745-1819)²², dont le père était intendant des Bâtiments du prince-évêque de Bâle, arrive à Paris en 1760 et parfait son apprentissage chez ses cousins Lefaivre, entrepreneurs en bâtiments puis auprès de l'influent Louis-François Trouard. Après son entrée à l'Académie et son premier séjour en Italie de 1771 à 1774 malgré son échec au Grand prix, il est de retour en France dès le mois de novembre 1774. Il connaît alors ses premiers succès en 1775 avec la commande des décors de l'hôtel du fastueux duc d'Aumont, place Louis XV. La protection conjointe de son maître et du duc lui permet d'intégrer les Menus-Plaisirs en 1778 où il peut développer son talent de dessinateur de décors jusqu'à la disparition du service sous la Révolution. En 1780, il devient membre de l'Académie royale d'architecture. Sa carrière parisienne précoce ne constitue pourtant pas une entrave à ses nombreux projets en province et à l'étranger. Dès 1776, il est sollicité pour le palais du prince-évêque de Bâle à Porrentruy. En 1780, la nomination de Charles-Henry Feydeau de Brou au poste d'intendant de la généralité de Dijon lui procure plusieurs chantiers en Bourgogne entre 1780 et 1783 avant qu'en 1787, il soit sollicité pour l'achèvement des tours de la cathédrale d'Orléans. Sa proximité avec Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grandcourt depuis leur séjour à Rome lui offre l'opportunité d'intervenir au château de Nègrepelisse, près de Toulouse²³. De même, la protection de l'abbé G. Raynal lui fournit en 1783 la commande publique de l'hôtel de ville de Neufchâtel²⁴. La Révolution le dépouille de sa clientèle privée et de ses charges

21 Venise, Bibliothèque du Musée Correr, Correspondance Temanza, Raymond, Montpellier, le 16 décembre 1774.

22 Pierre Pinon, *Pierre-Adrien Pâris (1745-1819), architecte, et les monuments antiques de Rome et de la Campanie*, Rome 2007.

23 Pierre Pinon, « La vie de Pierre-Adrien Pâris », dans *Le cabinet de Pierre-Adrien Pâris, architecte, dessinateur des Menus-Plaisirs*, éd. par Emmanuel Guignon et Henry Ferreira-Lopes, cat. exp. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie de Besançon, Paris 2008, p. 16.

24 Ibid., p. 10.

officielles mais il poursuit son activité en province avec des projets en Normandie, où il passe sa retraite loin de la Terreur et du tumulte politique²⁵.

En revanche, le profil de Mathurin Crucy constitue un contre-exemple magistral²⁶. Né en 1749 à Nantes, il grandit au sein d'une famille de la bourgeoisie locale, propriétaire d'une entreprise florissante de bois de charpente et liée aux chantiers navals. Elevé dans ce milieu familial particulièrement bien inséré dans la société nantaise, il part néanmoins à Paris au début des années 1770, élève du célèbre Étienne-Louis Boullée. Premier au Grand prix de 1774, il suit quelques mois les cours de l'Académie de peinture et sculpture, honneur insigne pour un architecte. Au début de l'été 1775, il rejoint l'Académie de France à Rome en compagnie de son jeune frère, destiné par leur père à être peintre. Comme pour tous les pensionnaires, ses années italiennes forment un épisode exceptionnel. C'est ici à Rome et plus largement en Italie que Mathurin Crucy parfait son goût pour l'antique et achève son émancipation par rapport à une doctrine architecturale jugée désormais trop conservatrice. Il y noue également de fortes amitiés avec l'architecte Jean-Augustin Renard, le sculpteur Jacques Lamarie et les peintres Pierre-Jacques Volaire, Jean-Baptiste Coste et le plus célèbre d'entre eux, Jacques-Louis David. Au terme de son pensionnat en 1779, il regagne directement sa ville natale et obtient presque aussitôt la charge d'architecte-voyer de la ville de Nantes, succédant à Jean-Baptiste Ceineray, son premier maître. C'est avec le quartier Graslin, l'une des plus belles réalisations urbaines françaises conçue dès 1780 qu'il impose durablement son empreinte sur la ville dans une vision régénérée de l'antique. Comme l'analyse justement Daniel Rabreau, « à Paris, s'il avait accepté l'offre de son confrère Heurtier en 1783, il eût été un des cinq ou six grands architectes de sa génération : à Nantes, il devenait le seul, l'unique²⁷. » Dans la cité bretonne, Crucy bénéficie du prestige de sa formation, depuis son parcours parisien jusqu'au séjour romain qui lui ont permis de développer une carrière à l'aune des attentes d'un Grand prix. Rappelons qu'il fut nommé associé correspondant de l'Académie en 1787²⁸ puis membre associé non résident à l'Institut²⁹. Toutefois, c'est très certainement la fulgurance de son ascension à Nantes ainsi que la stabilité de son assise locale

25 Aline Lemonnier-Mercier, « Pierre-Adrien Pâris en Normandie. Aspects de l'histoire de l'architecture sous la Révolution » dans Ghamu 2013, publication électronique, URL : www.ghamu.org/le-ghamu [dernier accès : 07.12.2021].

26 Claude Cosneau, *Mathurin Crucy 1749-1826, Architecte nantais néo-classique*, cat. exp. Nantes, Musée Dobrée, Nantes 1986.

27 Daniel Rabreau, préface dans *ibid.*, p. 21-22.

28 Henry Lemonnier, *Procès-verbaux de l'académie royale d'architecture 1671-1793*, t. IX : 1780-1793, Paris 1922, p. 212, 3 septembre 1787.

29 Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), L'architecture et les fastes du temps*, Bordeaux 2000, p. 327.

et le succès de l'entreprise familiale qui lui ont fourni les arguments pour rester en province même si les années 1800 seront plus difficiles pour lui³⁰.

La mise en concurrence avec le milieu local

Certes, Paris aspire les jeunes talents car l'œuvre et l'artiste se trouvent exposés et médiatisés, mais l'enracinement local peut conduire également à une renommée qui dépasse le simple milieu provincial à l'instar de la destinée de Mathurin Crucy. De manière globale, l'éparpillement des commandes entre la capitale et la province reste une pratique acceptée, dépendante aussi des protections dont jouissent les artistes.

Le parcours de Jean-Arnaud Raymond est néanmoins plus particulier et diffère de ce système. Sa double exposition le conduit en effet à exercer deux fonctions officielles, celle d'architecte du Roi dès son accès à l'Académie en 1784 et celle d'architecte de la province de Languedoc dès 1787 – officieusement dès 1784. Concilier ces trajectoires implique succès et évictions des grands chantiers locaux au profit de concurrents mieux installés en province. Au-delà de cet aspect, les personnalités auxquelles Jean-Arnaud se confronte révèlent en filigrane son ambition d'architecte « parisien » car la mise en concurrence souligne la qualité des artistes et la perception qu'en ont les élites locales. Les deux projets de prisons qu'il mène, l'un à Toulouse, l'autre à Aix-en-Provence illustrent parfaitement les aléas des situations.

Pour le chantier des prisons de Toulouse³¹, l'une de ses commandes les plus ambitieuses en Languedoc, les sources font état dès 1778 de la présence de l'ingénieur de la province François Garipuy, en charge de dresser un bilan du délabrement du palais du Parlement qui abrite les prisons³². À cette date, les États de Languedoc réfléchissent également à un nouveau palais des États à Montpellier et mandatent à cet effet Raymond, « habile architecte de Paris »³³. Grâce à l'appui des archevêques, présidents-nés des États de Languedoc, ce dernier est déjà bien introduit auprès des instances. L'année 1780 marque une avancée dans la réflexion sur Toulouse puisque le 16 novembre 1780, Etienne Carcenac, l'architecte de la ville, propose les plans et devis estimatif pour les nouvelles prisons. En parallèle, Raymond travaille sur un projet concurrent³⁴

30 David Plouviez, « Du prix de Rome au quai de la Piperie, Mathurin Crucy, entrepreneur de construction navale à Nantes », dans *Annales historiques de la Révolution française* [en ligne] 373, juillet-septembre 2013, mis en ligne le 1^{er} septembre 2016.

31 Marie-Luce Pujalte-Fraysse, « Utopies et prisons. Une architecture du drame », dans Gérard Chouquer et Jean-Claude Daumas (éd.), *Autour de Ledoux. Architecture, ville et utopie*, Besançon 2008, p. 135-153.

32 A.D.H.G., C2254, Rapport de M. Garipuy, ingénieur de la province sur l'état actuel du palais du parlement de Toulouse 1778.

33 A.D.H.G., C2420, Délibérations des Etats de Languedoc, novembre 1777-janvier 1778.

34 A.D.H.G., C2254.

qui emporte l'adhésion des États à l'automne 1784³⁵ (fig.1). Sans aucun doute, la protection de l'archevêque de Narbonne a grandement influé sur ce choix face à un ingénieur de la province moins bien représenté. Très peu d'informations documentent en effet Etienne Carcenac. En 1769, il est reçu à l'Académie royale de peinture de Toulouse pour une place d'associé artiste³⁶ sur le morceau de réception : *Plan et coupe du projet d'une cathédrale et élévation des façades*³⁷. Si les *Almanachs de la ville de Toulouse* le mentionnent comme architecte, dans les faits, il est cité comme ingénieur de la ville ou directeur des travaux publics³⁸. Ses compétences semblent toutefois se limiter le plus souvent à des expertises de travaux ou à des arbitrages³⁹. On connaît de lui un projet de coche d'eau daté de 1776 pour l'administration des Canaux du Midi⁴⁰. À Toulouse, il construisait encore en 1781 la petite église de Saint-Simon dans les faubourgs de la ville⁴¹ et donnait peu avant sa mort les plans et devis pour des casernes⁴². À Montpellier, il proposait dans les mêmes années un projet qui ne fut pas retenu pour l'Hôtel-Dieu face à Antoine Giral, l'architecte des États⁴³. Victime de l'épidémie de suette, il meurt au printemps 1782 en même temps que les trois ingénieurs de la province, Garipuy, père et fils et Saget, épisode qui priva d'un seul coup le Languedoc de son personnel qualifié⁴⁴. Son œuvre paraît donc minime en comparaison de celle de son contemporain Joseph-Marie de Saget, grand ordonnateur de l'aménagement des quais de la Garonne. Il manque vraisemblablement d'appuis face au puissant soutien dont bénéficie Raymond et à son prestige naissant d'architecte parisien auréolé de son séjour en Italie. Carcenac reste un maillon de l'échelle locale mais cela ne suffit certainement pas pour le sujet crucial que représente le programme politico-moral des prisons. Dans le contexte national, rappelons que la période entre 1776 et 1782 est fondamentale : le sujet du Grand prix de 1778 était consacré à un programme de prisons publiques, celui de 1782 à un palais de justice avec une prison pour 200 détenus tandis qu'à cette date le palais de justice de Paris détruit en 1776 n'était toujours pas reconstruit⁴⁵.

35 A.D.H.G., C2427, Délibérations des Etats de Languedoc, novembre-décembre 1784.

36 Robert Mesuret, *Inventaire général des dessins des musées de province, Toulouse, Musée Paul Dupuy, Dessins antérieurs à 1830*, CNRS, 1958, fig. 40-41.

37 Toulouse, Musée Paul Dupuy, Inventaire D 49-2620 et D 49-2621.

38 *Almanachs historiques de la ville de Toulouse pour l'année 1780-1783, 1785*, Toulouse.

39 Marie-Luce Pujalte, *L'architecture civile privée du XVIII^e siècle à Toulouse*, thèse de doctorat, Université de Toulouse 1999, vol. 1, p. 20, p. 28, p. 67 et p. 81.

40 Mesuret, 1958 (note 36), index des artistes.

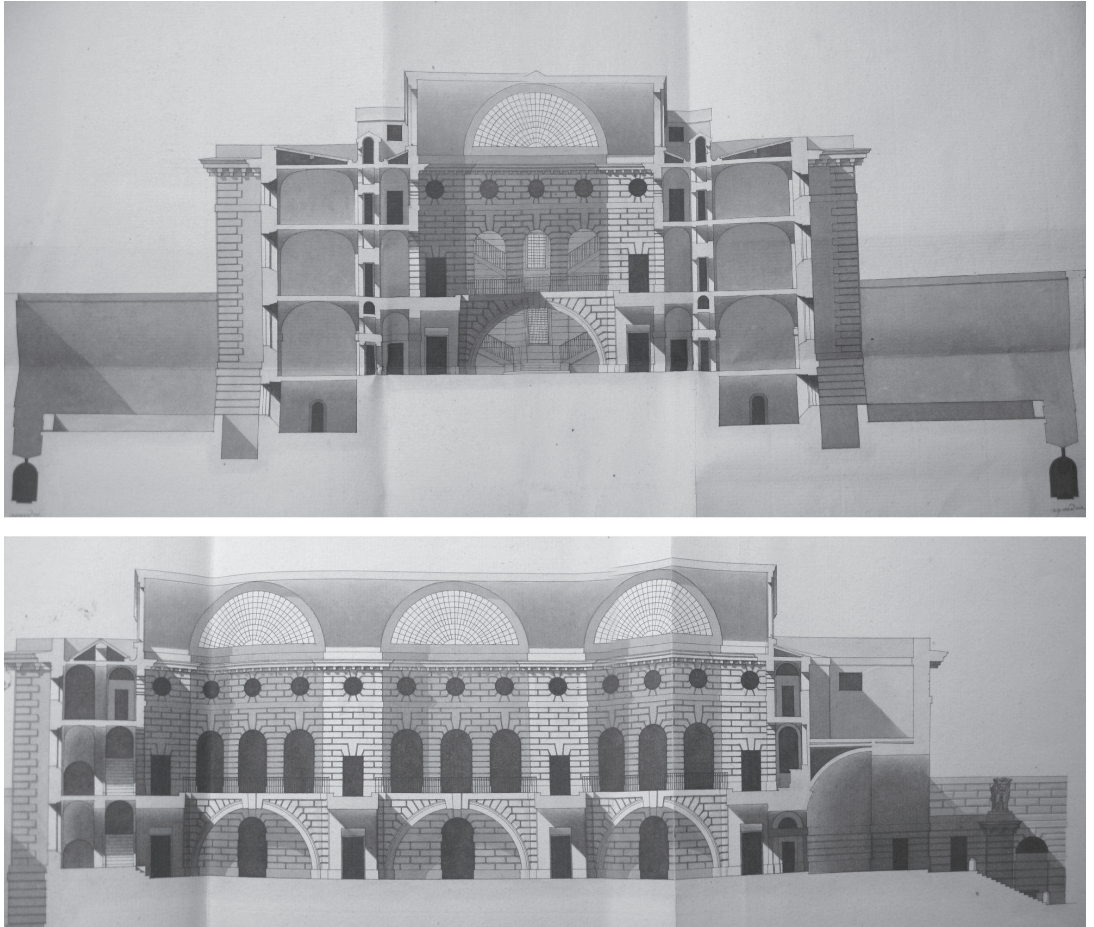
41 A.M.T., DD 326 cité dans Laure Krispin, *Le déplacement de l'église de Saint-Simon à la fin du XVIII^e siècle. Passage du domaine privé seigneurial à l'espace public communautaire*, Urban-hist

42 Jean Albisson, *Lois municipales et économiques du Languedoc*, t. 5, Montpellier 1787.

43 D'après la base Mérimée, Languedoc-Rousillon, Hérault, Montpellier, notice hôtel-Dieu Saint Eloi, actuellement rectorat, situé au 31 rue de l'Université.

44 A.M.T., GG1012, *Relevé par paroisse des décès survenus lors de l'épidémie de suette miliaire, 17-31 mai 1782*.

45 Baudéz, 2013 (note 16), p. 240-242.



1 J.-A. Raymond, *Projet des prisons de Toulouse*, coupe, Paris, Archives Nationales, E2619, f^o24

Les prisons cristallisent les nouvelles réflexions sur l'hygiène et l'éducation et politiquement, elles doivent traduire la puissance du Parlement. Cette création requiert donc un architecte d'envergure qui puisse synthétiser ces aspirations multiples.

Pour les postes clés au sein des institutions locales ou pour les chantiers à forte charge symbolique, il faut un architecte de poids qui bénéficie d'une aura et d'une expertise si possible parisiennes. À cet égard, l'épisode des prisons aixoises est encore plus symptomatique de l'ensemble des enjeux. Comme dans de nombreuses cités, c'est l'architecte de la ville, Esprit-Joseph Brun, qui dresse un premier état des lieux de l'ancien palais comtal au printemps 1775⁴⁶. Vieille

⁴⁶ Rabreau, 2000 (note 29), p. 154-171.

institution du paysage aixois et repère urbain depuis 300 ans, le palais suscite de vifs débats pour sa modernisation. L'intendant et le premier président du Parlement de Provence décident alors de solliciter un avis éclairé pour confirmer les constats de Brun⁴⁷. Trudaine de Montigny recommande Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), l'architecte montant de la monarchie, déjà célèbre pour ses hôtels. Il avait aussi obtenu depuis peu la maîtrise des Salines d'Arc-et-Senans. Ledoux fait donc figure d'architecte expert, emblématique de la nouvelle architecture. Toutefois l'ampleur de ses propositions et leur rupture par rapport à une certaine tradition, notamment l'implantation des bâtiments hors les murs sont en contradiction avec les mentalités locales, plus prudentes. C'est donc vers Brun et son projet très certainement plus simple⁴⁸ que les magistrats se tournent en 1778. Les jeux politiques de pouvoir n'interviennent que dans un deuxième temps après 1783 lorsque l'idée est relancée. À ce moment-là, l'attribution du chantier est une lutte d'influences entre le ministre Charles-Alexandre de Calonne et Mgr de Boisgelin, président des États de Provence, chacun voulant imposer son protégé : le premier, Ledoux, le second, Raymond. Les deux concurrents paraissent légitimes aux yeux des autorités eu égard à l'enjeu du chantier. C'est ce que rappelle le ministre Calonne lorsqu'il explique qu'il faut choisir « un plan dont l'exécution pût répondre à l'importance de l'édifice qu'on se propose de construire et assurer en même temps de la manière la plus utile l'emploi des fonds »⁴⁹.

Mais d'autres raisons sont avancées à l'image de ce que pense Mgr de Boisgelin en 1783 :

La première économie peut résulter du choix d'un architecte aussi sage qu'éclairé... Depuis Mr l'archevêque a indiqué le Sr Raymond architecte de Paris, comme employé dans plusieurs entreprises, connu pour avoir l'avantage de conformer sa dépense à ses devis, estimé bon architecte, homme de bon goût et parfaitement honnête⁵⁰.

Ici, s'affrontent deux personnalités antagonistes, des caractères opposés, la rugosité de l'un face à la malléabilité de l'autre, l'extravagance des dépenses que l'on reproche à Ledoux face à la parcimonie de Raymond. Dans ces périodes de troubles et de restrictions, l'argument financier reste essentiel mais les compétences et les qualités que les pouvoirs publics recherchent chez les architectes guident les décisions. La maîtrise des nouveaux programmes est aussi une clé pour comprendre la sélection. En revanche, l'ancrage provincial ou

47 Marie Bels, *Sur les traces de Ledoux*, Marseille 2004.

48 Son projet reste inconnu car il ne figure pas dans les archives.

49 Lettre du ministre Calonne à l'intendant De la Tour, le 3 septembre 1784 cité dans Bels, 2004 (note 47), p. 10.

50 A.D. 13, C 98, Lettre de Mgr de Boisgelin, 6 décembre 1784, Nomination du Sr Raymond architecte de Paris pour la direction de la reconstruction du palais de justice à Aix, f° 88.

plus exactement la connaissance des usages et pratiques locales ne semble pas une valeur déterminante car les sources insistent rarement sur cet aspect. À Aix-en-Provence, Ledoux et Raymond sont tous deux considérés comme des architectes de Paris⁵¹.

Une hiérarchisation des choix

Plus largement, l'examen des documents d'archives laisse apparaître une autre réalité. Jean-Arnaud Raymond donne une impression d'inertie face à la perte de certaines commandes en Languedoc car elles prennent une valeur relative par rapport à ses ambitions nationales. La rénovation du dôme de l'Hospice de la Grave ressort sans doute de ce champ. En 1756, l'architecte toulousain Jean Nelli donnait les plans de l'église de la Grave⁵² dont l'exécution n'est toujours pas achevée en 1792. C'est entre juillet 1783 et mai 1784 que Raymond est sollicité pour les plans du dôme « dont le coût est moindre de celui dont M. Nelli a donné le plan »⁵³. En janvier 1784, il doit entreprendre la levée des mesures pour la charpente. Mais à cette date, Raymond doit partir pour Paris ; son frère se charge alors de procéder aux relevés et de les lui envoyer. En mai 1784, Nelli et Raymond étaient encore des rivaux, « priés de donner un devis estimatif »⁵⁴ mais c'est finalement Nelli qui est choisi. Peut-on néanmoins considérer cette éviction comme un échec de Raymond alors que 1784 est l'année de son élection à l'Académie royale d'architecture qui lui octroie le titre d'académicien de seconde classe ? L'évènement marque une consécration essentielle dans la carrière des architectes qui aspirent à devenir architectes du Roi. Si financièrement la perte d'un chantier a toujours une incidence, à l'inverse le prestige d'une telle nomination ne pouvait qu'inciter Raymond à concentrer ses efforts sur Paris. Cette année-là fut de surcroît celle de sa deuxième tentative pour intégrer l'Académie. La stratification professionnelle impose pour l'architecte du Roi une reconnaissance parisienne ; à l'âge de 46 ans, Raymond parvenait à ses fins. Dans ces conditions, il est possible qu'il ait sélectionné ses chantiers en province en fonction du prestige de la commande et des rémunérations afférentes. À partir de 1784, Raymond peut se déclarer appartenir à l'élite architecturale du fait de son statut d'académicien et jouer de cette image auprès de ses interlocuteurs. Sa nomination au poste d'architecte des États de Languedoc en 1787 reste pourtant un évènement majeur dans son parcours.

51 A.D.13, C98.

52 Robert Mesuret, *Inventaire général des dessins des musées de province, Toulouse, Musée Paul Dupuy, Dessins antérieurs à 1830*, CNRS, 1958, fig. 82.

53 Pierre Salies, « Les Raymond, charpentiers et Architectes toulousains et Jean-Arnaud Raymond, Architecte du Roi », dans *Archistra* 40, juin 1979, p. 40-41.

54 Ibid., p. 40 et *Toulouse, l'architecture au XIX^e siècle*, éd. par Odile Foucaud, cat. exp. Toulouse, Musée Paul Dupuy, Paris/Toulouse 2000, p. 36-38.

Mis en concurrence avec les architectes montpelliérains Roussel et Astruc, il emporte les suffrages sur la décision ultime de Dillon. Néanmoins, le syndic général des États, partie prenante de l'élection, avait pressenti ce vote face à Roussel dont il doutait « qu'on lui donne le titre imposant d'architecte de la Province »⁵⁵.

Si la perspective d'une carrière parisienne constitue un puissant aimant, elle ne garantit pas la proximité avec le pouvoir central, même pour ceux qui ont suivi le parcours exemplaire de la formation académique. La création en province permet en outre de consolider la position des jeunes talents, en particulier ceux appartenant à l'élite architecturale. Loin de Paris, ils jouissent de la stature d'anciens pensionnaires du Roi, conjointe à celle d'architectes parisiens, au vu de la considération qui les précède. De plus, il convient de rappeler que pour nombre d'entre eux, les origines familiales expliquent l'attachement à leur lieu de naissance et aux solides réseaux que des dynasties ancestrales ont mis en place localement.

La quête d'une reconnaissance institutionnelle, les efforts pour parvenir à un statut sont coutumiers des phénomènes d'ascension professionnelle et rendent compréhensibles les stratégies de carrière. Toutefois, la période pré-révolutionnaire puis le basculement de l'Ancien Régime à l'Empire exacerbent les hésitations, les oscillations entre Paris et la province et les tensions dans la peur d'un déclassement économique et social.

⁵⁵ Cité dans Léon Malavialle et Henri Lechat, « Projets de construction d'un Palais des Etats », dans *Mémoires de la section des Lettres*, 1896, p. 34.

III - Voir autrement

« Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch »¹

Respiration, temps et temps arrêté dans la vanité baroque

Karin Leonhard

Vanitas vanitatum et omnia vanitas. (Qo 12,8)

Il y a un moment pour tout et un temps pour toute chose sous le ciel. Un temps pour enfanter, et un temps pour mourir ; un temps pour planter, et un temps pour arracher le plant. Un temps pour tuer, et un temps pour guérir ; un temps pour détruire, et un temps pour bâtir. Un temps pour pleurer, et un temps pour rire ; un temps pour gémir, et un temps pour danser. Un temps pour lancer des pierres, et un temps pour en ramasser ; un temps pour embrasser, et un temps pour s'abstenir d'embrassements. Un temps pour chercher, et un temps pour perdre ; un temps pour garder, et un temps pour jeter. Un temps pour déchirer, et un temps pour coudre ; un temps pour se taire, et un temps pour parler. Un temps pour aimer, et un temps pour haïr ; un temps pour la guerre, et un temps pour la paix². (Qo 3,1-8)

Il est devenu pratique courante de considérer la peinture de nature morte occidentale sous l'angle de l'éphémère. Cela a cependant eu pour conséquence de détourner notre regard des différentes solutions picturales et des types de représentation de ce genre, qui s'est progressivement imposé au cours du XVII^e

- 1 Note de la traductrice [Ndlt] : la traduction unifiée allemande de la Bible traduit par « *Winhauch* » (« souffle du vent ») le terme hébreu d'origine *hæbæl*, là où les bibles françaises utilisent le terme « vanité » issu de la traduction latine *vanitas*. Ici, l'allocution « Vanité des vanités, [...] tout est vanité », donne donc en traduction littérale d'après l'allemand « *Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch* » : « Souffle du vent, souffle du vent, [...] tout n'est qu'un souffle du vent ». En raison de l'importance des différentes traductions de *hæbæl* pour ce texte, nous emploierons par la suite, selon le contexte, la traduction française de la bible de Jérusalem de 1998, le terme allemand *Windhauch* ou encore sa traduction littérale « souffle du vent ».
- 2 Pour la traduction allemande de l'Écclésiaste, nous utilisons ici la bible de Luther de 1984. (Ndlt : Pour la traduction française, la bible de Jérusalem de 1998).

siècle. Les objets représentés dans les natures mortes – qu’il s’agisse du crâne ou du sablier, de verres renversés ou de fleurs fanées, de pièces de monnaie, de bijoux ou d’instruments (non seulement de la vie quotidienne, mais aussi des arts et des sciences) – sont généralisés dans leur fonction de symboles de la vanité et de l’impermanence de la vie humaine, sans que l’on ne prête plus attention aux variations de chaque motif et aux éventuels déplacements de contexte. Cette interprétation de la recherche, quelque peu imprégnée de pessimisme culturel, est contrée par une position sensualiste, qui reste attachée au pouvoir cognitif des sens, ou alors par une position socio-historique, laquelle insiste sur le rôle grandissant au XVII^e siècle joué par les biens et marchandises dans la création d’une identité, dans le contexte des nations européennes qui se hissent alors au rang de puissances économiques. Il est important pour nous de comprendre qu’un sous-genre de la nature morte en particulier a été victime à lui seul de ce méli-mélo d’arguments : celui de la vanité. C’est l’objet de la présente contribution ; ce faisant, il nous faut en opérer une révision fondamentale, voire lui attribuer une nouvelle place dans l’histoire de l’art. De fait, la vanité occupe une position particulière dans la peinture occidentale et on ne peut simplement transférer sa structure à l’ensemble du genre ou la confondre avec un « leitmotiv » de la peinture de nature morte. Mais qu’est-ce qui caractérise exactement une vanité, ou plutôt la distingue des autres formes de nature morte ? C’est un lieu commun que de dire que la représentation d’objets inanimés y est complétée par des symboles du caractère éphémère de la vie (tels que des sabliers ou horloges, crânes, bougies éteintes, etc.), c’est-à-dire que la fragilité de tout orgueil terrestre constitue le programme principal de son contenu. C’est la raison pour laquelle Sibylle Ebert-Schifferer distingue à juste titre les références au caractère éphémère de toute chose, telles qu’on les trouve dans d’autres types de natures mortes (natures mortes de fleurs, de table servie, de tabagies, etc.), de la vanité autonome. Ainsi, la référence à la fin, combinée à la glorification de la prospérité – par exemple dans les natures mortes de tables servies – a une connotation négative ; la réflexion sur l’inéluctable dans la nature morte de vanité en revanche, avec sa tendance à dépasser l’orgueil terrestre pour se diriger vers la vie éternelle dans l’au-delà, appelle une manière positive de voir les choses. Le tableau de vanité exigeait une participation mentale active de la part du spectateur contemporain³ – également dans le sens d’une réflexion morale sur soi, car elle pouvait être comprise comme une « image de dévotion privée » ayant la fonction d’un « aide-mémoire pour la méditation sur la mort et la vie éternelle »⁴.

Quiconque est familier des débats au sein de la recherche en histoire de l’art, notamment sur la nature morte néerlandaise, sera surpris d’apprendre que c’est Ingvar Bergström qui, dès 1947, a fait preuve de clairvoyance en soulignant cette

3 Sibylle Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, Munich 1998, p. 145.

4 Ingvar Bergström, *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, Londres 1956, p. 156, première édition sous le titre *Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947.

différence⁵. Bergström a été cité à plusieurs reprises dans la recherche comme le garant d'une méthodologie iconographique-emblématique et attaqué à ce titre, comme si pour lui, tout dans la nature morte se résumerait simplement à une interprétation symbolique du sens de la vanité. Mais Bergström n'a précisément pas dit cela, il tient au contraire un propos prudemment nuancé, dans l'introduction de sa *Dutch Still-Life Painting in the Seventeenth Century*, et a attribué un rôle bien plus moral à la nature morte de vanité qu'à celle de fleurs par exemple⁶. Il a surtout mis en évidence le fait que la pensée eschatologique occupe une part différente selon les cas, qu'elle est certes très importante dans la peinture de nature morte en général, mais joue un rôle comparativement faible dans la nature morte de vanité. Par conséquent, dans le chapitre IV (« The Masters of Vanitas-Still-Life »), il divise à nouveau le sous-genre lui-même – au sens de motif récurrent – en trois catégories : Le caractère éphémère 1) des arts et des sciences, 2) des richesses et du pouvoir, et 3) des plaisirs sensuels et des passions⁷. Ce n'est que dans la dernière catégorie qu'il peut observer que la thématique de la résurrection y est plus intensivement représentée.

Un symbole du caractère éphémère de la vie en particulier est le crâne, que l'on retrouve constamment dans les vanités et qui nous révèle les racines de ce type de nature morte, lesquelles plongent dans les représentations de *memento mori* de la fin du Moyen Âge et les symboles de vanités autonomes sur le revers des panneaux des diptyques⁸. Bergström souligne l'usage récurrent du crâne – il n'est pas rare d'y voir une mouche sur son front – au revers des portraits du XVI^e siècle, comme c'est le cas, par exemple, sur le portrait de Jane-Loyse Tissier par Barthel Bruyn au Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas (daté de 1524, 61 x 51 cm, huile sur bois)⁹ ou de la nature morte de Jan Gossaert van Mabuse au revers du volet gauche du diptyque Carondelet (bois, 43 x 27 cm,

5 Ingvar Bergström, *Studier i holländskt stillebenmåleri under 1600-talet*, Göteborg 1947.

6 Bergström, 1956 (note 4), p. 154 : « It [the Vanitas-Still-Life] was intended to convey to the spectator a message of a clearly moralizing import [...]. This fact forms the most obvious difference between a vanitas-still-life in the pure sense and, for instance, a flower piece with a skull, which mainly expresses transience. Hope of resurrection may be included in both; symbols of transience also form components of the vanitas. »

7 « (1) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music etc. (2) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, collectors' pieces – such as shells – banners, crowns, sceptres, weapons, and suits or pieces of armour, all these generally denote wealth and power. (3) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various tastes and pleasures », Bergström, 1956 (note 4), p. 154. Dans cette dernière catégorie, on trouve souvent, selon Bergström, des symboles de résurrection comme des épis, des branches de laurier ou de lierre, qui encerclent en général un crâne figurant en bonne place.

8 Eddy de Jongh, « De interpretatie van stillebens », dans idem, *Kwesties van betekenis. Thema en motief in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Leyde 1995, p. 137.

9 L'inscription « *Omnia morte cadunt/mors ultima linia rerum* » (« La mort ravit tout, elle est la dernière limite des choses ») revient à Lucrèce.

signé et daté de 1517, Louvre, Paris)¹⁰. Il a également attiré l'attention sur le rôle particulièrement important joué par les représentations médiévales de Jérôme méditant au milieu de ses livres et de ses instruments scientifiques – parfois avec un crâne et un sablier – et indiqué que cette iconographie médiévale a peut-être constitué le point de départ du thème de la nature morte de vanité¹¹ (fig. 1). Il nous a ainsi livré l'indice décisif pour une interprétation de plus grande envergure qui, en dehors de quelques mentions brèves, n'a pourtant pas été reprise par la recherche, et que nous allons réexaminer ici.

Jérôme

Qu'est-ce qui fait que l'iconographie de Jérôme a pu prendre de l'importance pour un sous-genre entier de la peinture de nature morte – la vanité ? Si l'on pense aux écrits de Jérôme, on devine rapidement une raison en particulier. À compter de 385, Jérôme a traduit plusieurs livres de l'Ancien Testament à partir du grec ancien, notamment les Proverbes, le Cantique des Cantiques et le Livre de Qohélet (*L'Ecclésiaste*). Le *Commentaire de l'Ecclésiaste* de Jérôme devient alors décisif pour l'histoire de l'interprétation chrétienne :

Suivant la séquence des livres dans la Septante – et s'appuyant sur la méthodologie interprétative d'Origène – Jérôme lit [... les Proverbes, l'Ecclésiaste et le Cantique des Cantiques] comme un corpus salomonique et comme un chemin en trois étapes vers l'accomplissement spirituel : les débutants sur cette voie sont instruits dans les affaires du monde par le Livre des Proverbes, l'Ecclésiaste s'adresse aux plus avancés, et enfin le Cantique des Cantiques est destiné à ceux qui sont déjà pleinement dans la pénétration spirituelle et sont accueillis par la sagesse avec des étreintes “nuptiales”¹².

Deux aspects nous intéressent ici. D'une part, l'interprétation théologique de Jérôme met surtout l'accent sur le motif de l'éphémère dans l'Ecclésiaste ; il devient chez lui un leitmotiv déclaré : « Vanité des vanités (*hæbæl*), tout est

10 Bergström, 1956 (note 4), p. 14–17, 158 : « During that century a kind of independent still life painting was produced, generally on the back of a portrait-panel and expressing transience. The composition is usually very simple, sometimes consisting solely of a skull, on the forehead a which a fly may be seen. The symbols that occur nearly always belong to the second group (see above). If legends are included, they are very often the same as those found in the seventeenth century. »

11 Ibid., p. 158.

12 Melanie Köhlmoos, *Kohélet. Der Prediger Salomo*, Göttingen 2014, nouvelle édition corrigée, Göttingen 2015, p. 23, ainsi que Elisabeth Birnbaum, *Von Nichtigkeit und Sinnlosigkeit. Die Bedeutung der Hermeneutik für Auslegung und Übersetzung am Beispiel von Kohélet 1,2, dans Religion übersetzen. Übersetzung und Textrezeption als Transformationsphänomene von Religion*, éd. par Marianne Grohmann et Ursula Ragacs, Vienne 2012, p. 32.



- 1 Joos van Cleve : *Saint Jérôme dans sa cellule*, vers 1520-25, huile sur bois de chêne, 76,7 × 105,4 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast

vanité » est une phrase qui encadre l'Écclésiaste au début et à la fin du texte (Qo 1,2 et 12,8) et à laquelle Jérôme accorde une attention particulière.

Contrairement à ce qui se passe en Röm 3,10, chez Jérôme, c'est le caractère éphémère de l'homme, voire du cosmos, qui révèle notre dépendance totale à l'égard de Dieu et qui est le contenu même de la sagesse. Chez Jérôme aussi, l'interprétation de l'Écclésiaste atteint son point culminant avec la rédemption dans l'au-delà, la fugacité du monde rendant évidente la nécessité de la rédemption¹³.

D'autre part, la théologie de la fugacité de Jérôme se distingue par une particularité caractéristique. Pour traduire le mot hébreu central *haebael*, Jérôme choisit en effet le latin *vanitas*¹⁴.

¹³ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 24.

¹⁴ Ibid., p. 23.

Tout est *hæbæl* ou encore *vanitas*, dit Jérôme, et ce “tout” renvoie au monde dans son ensemble. Le monde entier est donc futile. Mais cela ne doit être compris que par rapport au supramondain, au divin. Le “monde” en soi n’a rien de mauvais, au contraire : en tant que création de Dieu, il ne peut être que bon. Ce qui est mauvais, c’est l’amour du monde exclusivement, oublieux de Dieu, qui ne désire que les biens terrestres et en oublie l’amour envers le Créateur céleste. L’affirmation de futilité sert de rappel et de mise en garde contre cette direction erronée. Elle souligne le caractère provisoire des choses terrestres par rapport aux choses célestes, ultimes, et appelle ainsi à évaluer et utiliser les choses terrestres en conséquence et de manière appropriée. Cette tradition d’interprétation trouve sans doute son origine dans l’exégèse d’Origène, est développée avec puissance par Jérôme et surtout illustrée avec beaucoup d’éloquence par Bonaventure. Augustin, Jean Chrysostome, Grégoire d’Agrigente, Rupert de Deutz, Hugues de Saint-Cher et bien d’autres partagent cette approche¹⁵.

Avec son *Commentaire de l’Ecclésiaste*, Jérôme a fait autorité jusqu’au Haut Moyen Âge et au-delà. Il reste encore très important aux XVI^e et XVII^e siècles comme modèle et comme saint patron des érudits humanistes. Dans son commentaire de l’Ecclésiaste 1,2, nous l’avons dit, il discute de manière approfondie la bonne compréhension de *hæbæl/vanitas*. La prise de conscience de la *vanitas* et du *contemptus mundi* qui l’accompagne ne doit pas dévaloriser le monde, mais le prendre au sérieux dans son caractère divin et donc dans sa relation à Dieu¹⁶. Toutes les formes d’existence ont de la valeur dans un sens relationnel – elles semblent bonnes en elles-mêmes, mais en comparaison avec Dieu, elles ne sont « rien » :

Nous pouvons donc raisonner de la même manière, en expliquant les paroles de l’Ecclésiaste, et dire que le ciel, la terre, la mer et toutes les créatures de l’univers, ne sont que vanité, si l’on veut les comparer à l’être souverain de Dieu et à la bonté infinie du Créateur, quoique d’ailleurs les créatures soient bonnes et parfaites en elles-mêmes, étant les ouvrages de Dieu qui ne peut rien faire qui ne soit bon et parfait en son genre. Ce que nous allons encore mieux comprendre par la comparaison de la lumière d’une lampe avec l’éclat des rayons du soleil. Il nous arrive souvent d’admirer la beauté d’une lampe qui fait briller sa lumière au milieu des ténèbres ; mais cette lumière disparaît entièrement et devient inutile, sitôt que le soleil fait éclater ses rayons sur la terre. Les étoiles même, qui sont si brillantes pendant la nuit, perdent tout leur éclat, et semblent

¹⁵ Birnbaum, 2012 (note 12), p. 32.

¹⁶ Selon Birnbaum, *Ibid.*, p. 32–33.

n'être plus, dès que le soleil a commencé à les obscurcir par sa lumière. La même chose m'arrive aussi quand je m'arrête à considérer la beauté et la diversité infinie des créatures. J'admire les éléments et tous ces grands corps de la nature. Mais faisant réflexion sur leur peu de durée et les voyant se précipiter vers leur fin, sachant d'ailleurs qu'il n'y a que Dieu seul qui soit toujours ce qu'il a été de toute éternité, je ne puis m'empêcher de dire une et deux fois : vanité des vanités, tout n'est que vanité¹⁷.

Qohélet

L'Ecclésiaste, comme aussi le Livre des Proverbes, fut très tôt déjà attribué au roi Salomon, bien qu'il n'y ait aucune indication d'une telle paternité autre que la mention « fils de David » comme auteur du texte ou diverses allusions dans le texte (Qo 1,12 et 1,16). En 1,1, l'auteur est désigné du terme de « rassembleur » (תְּלַמְּדֵךְ), ce qui est translittéré en *Qohélet* et peut être compris comme un compilateur de proverbes ou encore comme un rassembleur de foules ; Martin Luther a plus tard traduit *Qohélet* par « prédicateur ». La recherche suppose que le livre a été écrit dans la seconde moitié du III^e siècle avant j.-c., entre autres en raison des mots empruntés à l'araméen et au persan ainsi que du sujet traité, qui est très comparable à celui du Livre de Job. Dans l'ensemble, on s'accorde à dire que le Livre de Qohélet reflète une crise de la connaissance et un questionnement existentiel qui, dans sa réception, ont été abordés de manières extrêmement divergentes soit comme une attitude profondément pessimiste, soit comme une affirmation épicurienne ou du moins pragmatique de l'ici et maintenant. Ainsi, l'Ecclésiaste a été considéré comme faisant partie de la littérature sapientiale de son époque – plus précisément : comme le lieu d'une sagesse spéculative qui ne porte pas (comme dans la sagesse des Proverbes) sur des généralisations, mais sur la personne individuelle et sa confrontation avec la question du sens de la vie – ; c'est le livre de l'Ancien Testament qui présente le plus d'affinités avec la philosophie. Avec une telle approche orientée, il forme, au sein de la théologie de l'Ancien Testament, un contrepoint à la théologie positiviste de la révélation pure. Face à l'absence de sens apparente de la vie, la décision de Qohélet est en opposition avec le reste de la Bible (à l'exception du Livre de Job) : il dit « Je déteste la vie » (Qo 2,17) et « Alors je félicite les morts qui sont déjà morts plutôt que les vivants qui sont encore vivants. Et plus heureux que tous les deux est celui qui ne vit pas encore » (Qo 4,2-3), et, sans plus aucun espoir, se lance dans une étonnante injonction au *carpe diem*, non pas dans le sens hédoniste du terme, mais comme une attitude pragmatique qui invite à vivre au jour le

17 Jérôme, *Commentaire de l'Ecclésiaste* 1,2, cité d'après Birnbaum, 2012 (note 12), p. 31-49 (Ndlt : traduction française d'après Dom Jean Martinanay, *Traité des vanitez du siècle : traduction de S. Jérôme ou de son commentaire sur le livre de l'Ecclésiaste*, Paris 1715, p. 15-17).

jour, sans possessions, conscient que l'homme ne décèlera jamais les voies par lesquelles Dieu donne la vie :

Réjouis-toi, jeune homme, dans ta jeunesse, sois heureux aux jours de ton adolescence, suis les voies de ton cœur et la vision de tes yeux [...]. Éloigne de ton cœur le chagrin, écarte de ta chair la souffrance, mais la jeunesse et l'âge des cheveux noirs sont vanité. (Qo 11,9-10)

Dans la recherche de l'accomplissement du sens de la vie, le destinataire n'est donc pas conduit vers l'au-delà : l'Ecclésiaste n'a pas pour objet premier une dévalorisation de ce monde au profit de l'au-delà :

Prends la vie avec la femme que tu aimes, tous les jours de la vie de vanité que Dieu te donne sous le soleil, tous tes jours de vanité, car c'est ton lot dans la vie et dans la peine que tu prends sous le soleil, car il n'y a ni œuvre, ni réflexion, ni savoir, ni sagesse dans le Shéol où tu t'en vas. (Qo 9,9-10)

L'auteur en arrive à la conclusion que la mort finit par effacer tous les acquis de la vie. C'est pourquoi il recommande de profiter de la vie et savourer chaque jour comme un unique, puisque l'avenir est incertain. En ce sens, l'auteur présente une vision de la condition humaine sans y trouver de sens pour son existence éphémère. – Et la recherche a compté : Qohélet parle en tout 36 fois de bonheur, mais pour lui cela signifie seulement qu'« il n'y a de bonheur pour l'homme que dans le manger et le boire et dans le bonheur qu'il trouve dans son travail » (Qo 2,24 ; 5,17-18), comme Dieu le lui donne (Qo 2,26). La durée de ce bonheur est finie comme l'est aussi la vie, dont la fin irrévocable est la mort, à laquelle personne ne peut échapper, ni la maîtriser. Ce thème prenant de la mort traverse toute l'œuvre, dès le premier poème : « Un âge va, un âge vient [...], il n'y a pas de souvenir d'autrefois, et même pour ceux des temps futurs : il n'y aura d'eux aucun souvenir auprès de ceux qui suivront. » (Qo 1,4-11), jusqu'aux versets 11,7-12,8, dans lesquels il est attendu que « la poussière retourne à la terre comme elle en est venue, et le souffle à Dieu qui l'a donné ». La présence opprimente de la mort recouvre de son ombre l'ensemble de la vie humaine : « Il y a un moment pour tout » (Qo 3,1-8), mais « l'homme ne connaît pas son heure », nous dit-on en 9,12 et 12,8. C'est pourquoi Qohélet exhorte ses auditeurs à profiter du temps présent, car c'est le seul antidote contre le caractère éphémère de l'homme, auquel il ne peut échapper et qu'il ne peut par ailleurs pas non plus comprendre : « mange avec joie ton pain et bois de bon cœur ton vin » (Qo 9,7). Dans ces passages, le ton pessimiste de fond se transforme en son contraire ; l'existence est abordée de manière positive. Ces passages au sein du livre sont connus sous le nom de « textes de la joie de vivre » (Qo 2,24-26 ; 3,22 ; 5,17-19 ; 9,7-9). Il apparaît ainsi clairement que le constat de la fugacité ou futilité de

la vie (*hæbæl*; *vanitas*) en 3,19 et 8,14 est immédiatement contrebalancé par une préconisation à la joie de vivre (Qo 3,22 ; 8,15) et, en 4,8, par un éloge de la communauté. « A la reconnaissance de la fugacité se joignent ainsi au cours de la réflexion d'autres reconnaissances qui, sans l'annuler, peuvent former un contrepoids : la joie de vivre et la communauté »¹⁸. La mort apparaît certes dans ce texte comme une constante anthropologique centrale ; pour Qohélet, elle est de fait un destin aveugle et sur lequel on ne peut exercer aucune influence. En ce sens elle se révèle être la clé herméneutique¹⁹ à la compréhension du texte et du constat qui en résulte, celui de l'absurdité de ce désir insatiable de sagesse et de possession, de jeunesse et de beauté, qui anime les gens (« tout est vanité »). Certes, l'homme souffre d'essayer d'arracher un sens à la vie, et le texte ne lui offre pas non plus une perspective théologique de révélation. Néanmoins, le Qohélet est un projet de sagesse pour la vie, qui consiste à ne pas se soumettre à la fatalité de la mort, mais à en tirer des conséquences pratiques et éthiques. Ce qui est exigé, c'est donc un mode de vie face à la mort, de même que la question du bien et du mal ne se pose pas tant dans un sens moral qu'en fonction du sensé, de l'utile et de l'agréable. Dans les recherches sur l'Ecclésiaste par exemple, il a été souligné à maintes reprises que la formule *hæbæl* perd de son importance à mesure que la question du bien et de l'agréable en gagne²⁰. « Le bon » (*tôb*) est le lexème le plus fréquemment utilisé après *hæbæl* et devient ainsi l'antithèse du « fugace » et de la « futilité ». Ainsi dans ce contexte, la question se pose pour la recherche sur l'Ecclésiaste de la bonne traduction de *hæbæl*, et pour nous la question de son interprétation pour les natures mortes de vanités.

hæbæl*, *atmos*, *vanitas

Jérôme à son tour a interprété les textes de la joie de vivre comme des références à l'Eucharistie (« le pain et le vin ») et ainsi donné une orientation christologique à son interprétation de l'Ecclésiaste²¹. En même temps, son commentaire du texte met l'accent sur le besoin de rédemption du monde et lui donne une note eschatologique, dont l'espoir de résurrection était encore inconnu de l'auteur hébreu. Avec les formules répétées « tout est vanité et poursuite de vent », il insiste sur le fait que tous les plaisirs terrestres ne mènent qu'au vide, au néant, sans autre perspective aucune. La futilité de tout être est désignée par le mot clé « souffle du vent [*Windhauch*] » (*hæbæl* signifie notamment aussi « (emporté par un) courant d'air », « vapeur » ou « respiration »), qui revient en tout 38 fois (!)

¹⁸ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 52.

¹⁹ Voir Franz Josef Backhaus, *Denn Zeit und Zufall trifft sie alle : Studien zur Komposition und zum Gottesbild im Buch Qohelet*, Francfort-sur-le-Main 1993.

²⁰ Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 53.

²¹ Ibid., p. 25.

dans le texte : *abal abalim* – « Un souffle du vent, un souffle du vent, dit Qohélet, tout n'est qu'un souffle du vent » [« *Windhauch, Windhauch, [...] das ist alles Windhauch* »]²². *hæbœl* est ici un mot formé de manière onomatopéique qui imite le caractère du souffle du vent par sa constellation de consonnes molles et sa faiblesse en voyelles²³. Sa signification primaire désigne de manière métaphorique quelque chose de temporaire, d'inconsistant et léger, sans valeur, vide, impuissant et sans défense²⁴.

Dans l'Écclésiaste, le « souffle du vent » forme un prédicat nominal pour exprimer le caractère des choses – tout est *comme* un souffle du vent –, mais cette affirmation imagée a posé bien des difficultés aux traducteurs. La Septante hellénisée, par exemple, avait traduit le terme par *mataiótes* (« vide », « éphémère », « inutilité », « frivolité »), lui donnant ainsi une coloration légèrement morale, tandis qu'Aquila, en tant que réviseur de cette tradition, a entrepris une nouvelle traduction idiosyncrasique de la bible hébraïque en grec. Afin de contrer les mauvaises traductions et les faux enseignements qui les accompagnent, il reste strictement littéral avec l'énoncé de l'image et choisit le terme *atmos* (« vapeur », « brume »). Jérôme, quant à lui, reprend la traduction de la Septante, mais préfère un terme abstrait et parle, encore plus explicitement que la Septante, de *vanitas* (« vide/inanité »). Ce faisant, il a déclaré pour expliquer son choix :

Les mots hébreux *abal abalim* qui sont dans ce verset, et qui signifient vanité des vanités, ont été traduits par les Grecs *atmos atmidon* ; ce que nous pouvons appeler justement “une légère vapeur”, “un peu de fumée”, “un souffle de vent” ; à cause que toutes ces choses se dissipent et passent en un moment. Ces expressions nous font donc connaître la fragilité, l'inconstance et le néant de toutes les créatures. Car tout ce que nous voyons doit passer en peu (*temporalia*), et il n'y a que les choses invisibles qui soient éternelles²⁵.

Lorsque Martin Luther choisit plus tard le mot « *eitel* » (« vain », « vaniteux ») dans sa traduction allemande, il se rapproche le plus du sens voulu par Jérôme, sauf que l'ancien prédicat nominal a désormais été remplacé par un adjectif et, dans ce contexte, il ne faut pas oublier que « *eitel* » en moyen haut allemand signifiait « pas » ou « vide » et n'avait pas encore de connotation morale. Dans la traduction de la Vulgate, en tout cas, le terme a été, conformément au texte

22 Ndlr : traduction personnelle d'après l'allocution allemande. Dans la plupart des traductions françaises de la Bible à cet endroit : « Vanité des vanités, dit Qohélet, tout est vanité ».

23 Voir l'entrée détaillée d'Alexander Achilles Fischer, « *Eitelkeit/Windhauch* », dans *Bibelwissenschaft.de*. *das wissenschaftliche Bibelportal der Deutschen Bibelgesellschaft*, 2010, URL : <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/17124/> [dernier accès : 27.09.2016].

24 Voir Oswald Loretz, *Qohélet und der Alte Orient. Untersuchungen zu Stil und theologischer Thematik des Buches Qohélet*, Fribourg 1964, p. 223.

25 Jérôme, *Commentaire de l'Écclésiaste* 1,2 (note 17). Voir aussi Köhlmoos, 2014 (note 12), p. 23.

hébreu original, élevé au rang de la tautologie *vanitas vanitatum et omnia vanitas*. Il est donc extrêmement révélateur que, parmi toutes les utilisations du terme *hæbæl* dans l'Ancien Testament, plus de la moitié se trouve dans le seul livre de l'Ecclésiaste. Les chercheurs débattent s'il ne s'agirait pas même d'une mise à l'épreuve et d'un questionnement délibérés de la sémantique du terme – et ainsi d'une méditation sur les portées philosophiques de *hæbæl* : *air, vapeur, souffle, respiration, vent, vide, inanité, néant, inutilité, éphémère, vanité*.

Par ailleurs, on rencontre également une fois le terme dans l'Ancien Testament sous la forme d'un nom propre : dans la préhistoire biblique (Gn 4), « Abel » (*hæbæl* : « souffle », « respiration ») est tué par Caïn. Il n'est pas certain qu'il y ait un lien direct entre le mot primaire et le prénom, mais « la prononciation est suffisamment ressemblante pour découvrir dans le nom propre Abel une référence à la vie éphémère qui lui a été enlevée par son frère Caïn »²⁶. Abel incarne donc « celui qui disparaît, qui devient néant par le meurtre de son frère animé par l'instinct de survie »²⁷. De même que Dieu a insufflé la vie à Adam, Abel est à son tour privé de son souffle de vie. Dieu lui-même préfère le sacrifice d'animaux d'Abel aux récoltes offertes par Caïn ; le meurtre du berger Abel par l'agriculteur Caïn a pour cette raison aussi été lu comme un signe du conflit entre les cultures agricoles émergentes et le mode de vie nomade plus ancien. Bien que la Genèse 4,8 ne précise pas de quelle manière Caïn tue son frère, dans les illustrations, le meurtre est souvent représenté avec la mâchoire d'un âne pour arme, une référence délibérée à l'iconographie bien connue de Samson. Ce n'est donc sans doute pas une coïncidence si ce motif a également trouvé sa place dans la nature morte de vanité (fig. 2) : un suiveur du peintre néerlandais Jan Davidsz. de Heem (1606–1684), par exemple, a peint une nature morte qui présente un tel motif²⁸. À côté d'un citron à moitié pelé, d'une boussole et d'une épée, à côté de coquillages et d'un verre à vin recouvert de lierre, le peintre a soigneusement placé la mâchoire inférieure d'un âne sur un bol en étain. Elle semble ainsi faire référence aux conflits qui progressent avec la domestication de la nature par l'homme – ou bien justement : au jeu de mot significatif entre *Abel* et *hæbæl* ou en l'occurrence *vanitas*, qui est inhérent, oui même peut-être sous-jacent au genre. Si l'outil de Caïn fait allusion à la perte d'Abel/du souffle, il s'agit alors dans tous les cas d'une référence à la menace qui pèse sur la vie, c'est-à-dire à la frontière entre nature animée et inanimée. En même temps, le verre à vin enserré de lierre qui trône au centre de la composition répond audit motif de la mâchoire inférieure : comme nous le savons, le péché originel et le fratricide

26 Voir Fischer, 2010 (note 23) : « Eitelkeit/Windhauch ».

27 Konrad Ehlich, « Metaphern der Nichtigkeit », dans Otto Kaiser, Anja A. Diesel et Andreas Wagner (éd.), « *Jedes Ding hat seine Zeit* ». *Studien zur israelitischen und altorientalischen Weisheit*, Berlin/New York 1996, p. 52.

28 Suiveur de Jan Davidsz. De Heem, *Nature morte avec un couteau, un citron à moitié pelé, une montre de poche, une huître, une mâchoire d'âne, des coquillages et du vin*, huile sur toile, 69,4 × 109,2 cm, collection particulière.



- 2 Suiveur de Jan Davidsz. De Heem: *Nature morte avec un couteau, un citron à moitié pelé, une montre de poche, une huître, une mâchoire d'âne, des coquillages et du vin*, XVIII^e siècle, collection particulière

ne peuvent être éradiqués que par le sacrifice du Christ ; celui-ci mène à la vie éternelle. Une vie biologique est échangée contre une vie divine, dans le sens d'une sublimation et d'une réanimation. Et les transitions progressives entre les forces végétales, animales et ensuite aussi humaines ou intellectuelles-spirituelles deviennent ainsi l'élément unificateur de toute la composition du tableau.

Leyde, ville érudite

Il nous faut donc aborder les différentes interprétations possibles de *vanitas* dans les tableaux eux-mêmes, ainsi que certaines questions méthodologiques. Effet, comment peut-on rapprocher la tradition écrite et les commentaires de l'Écclésiaste de la nature morte de vanité du XVII^e siècle, que ce soit sur le plan iconographique ou esthétique ? Il faut rappeler à ce stade qu'au XVI^e siècle, et surtout au nord des Alpes, le déclin de la Vulgate est annoncé par la traduction de la Bible de Martin Luther, qui ne revient plus à la traduction latine mais utilise l'édition du texte grec d'Érasme de Rotterdam. Le mouvement protestant a largement rejeté la Vulgate en raison de ses nombreuses erreurs et lui a préféré

les langues originales, l'hébreu ou le grec, attirant ainsi l'attention sur les problématiques de traduction, voire propageant un nouveau regard sur la signification littérale des termes. Au cours de cette période, les différentes traditions écrites étaient parfois en désaccord, et les similitudes et différences entre les traditions propres à chaque texte étaient au cœur des discussions.

On peut ainsi se demander pourquoi les nombreuses natures mortes de vanités du début du XVII^e siècle sont nées principalement à Leyde. La ville était connue pour être un bastion du calvinisme et s'est comportée en conséquence lorsqu'en 1621, après une trêve de douze ans, les provinces du nord ont repris le combat contre les Habsbourg catholiques. De nombreux protestants se sont réfugiés dans cette ville, où la première université de la République des Pays-Bas avait été fondée par Guillaume I^{er} d'Orange-Nassau en 1575, après la fin du siège de la guerre de Quatre-Vingts Ans. Avec son université et sa vaste bibliothèque, son observatoire ainsi que sa presse et son activité de publication florissantes, Leyde ressemblait à un lieu d'érudition et – selon la devise de l'université – également à un « bastion de la liberté » (*praesidium libertatis*). « Depuis la fondation de l'université, d'importantes maisons d'édition s'étaient installées dans la ville, si bien qu'elle formait une sorte de plaque tournante où se croisaient les fils des débats savants », résume J. C. H. Lebram dans son étude exhaustive de la dispute sur la bible hébraïque et la Septante à l'université de Leyde. C'est notamment là que vit le jour, peu de temps après sa fondation, une critique toujours plus affirmée de la version hébraïque de l'Ancien Testament. La motivation n'était autre que la recherche de « l'inspiration », c'est-à-dire de l'animation divine du texte original et donc de la connaissance de la vérité originelle de la Bible. Les érudits de l'université

poursuivaient avec zèle les débats sur la relation entre le texte biblique hébreu et ses traductions. Leur point de départ était l'idéal éducatif de l'humanisme tardif, qui recherchait des “sources” fiables, et pour ces humanistes, ces sources fiables étaient les vestiges de la littérature antique de l'Occident et de l'Orient. Par le biais d'une étude philologique et de l'antiquité, ils voulaient parvenir à les comprendre et à vérifier ou réfuter leur fiabilité²⁹.

Pour l'étude de l'hébreu et de l'arabe, après le départ de Johannes Drusius de l'université en 1585, on fit appel à François Ravlenghien qui, issu d'une famille belge d'imprimeurs de livres, avait gagné ses mérites autour de la bible polyglotte

29 J. C. H. Lebram, « Ein Streit um die Hebräische Bibel und die Septuaginta », dans *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, éd. par Th. H. Lunsingh Scheurleer ; G. H. M. Posthumus Meyjes, Leyde 1975, p. 28, voir aussi J.J. Woltjer, *De Leidse universiteit in verleden en beden*, Leyde 1965, p. 4.

d'Anvers³⁰. Guillaume le Taciturne avait offert un exemplaire de cette œuvre colossale à l'université lors de sa fondation³¹. La Polyglotte d'Anvers était considérée comme une nouvelle édition monumentale de la bible polyglotte d'Alcalá, et fut rapidement adoptée par les traducteurs de la Bible comme un outil fort utile pour purifier les versions textuelles existantes des Écritures. François du Jon l'ancien à son tour, qui avait été appelé de Heidelberg à Leyde en 1592, avait traduit l'Ancien Testament depuis le texte original hébreu en latin avec son beau-père, le juif baptisé Emmanuel Tremmelius. « J. J. Scaliger, cependant, était considéré comme l'étoile du firmament philologique de Leyde, lequel, par l'interprétation intensive des Textes [...] tentait de saisir le contexte historique universel [...] »³². En outre, en 1612 à Leyde, Willem Coddæus a republié et commenté la Grammaire hébraïque de Petrus Martini, dans la préface de laquelle est mise en avant la supériorité de l'hébreu sur le grec.

L'étude de l'hébreu jouait un rôle particulier dans l'idéal philologique de l'éducation humaniste. L'hébreu était considéré non seulement comme la langue de la Bible, mais aussi comme la langue originelle de l'humanité, dans laquelle la sagesse la plus ancienne avait été prononcée au commencement³³.

30 Voir à ce sujet également la *Biographie nationale de Belgique* XVIII, col. 1729 et suivantes, ainsi que G. W. Meyer, *Geschichte der Schrifteklärung* II, 1808, p. 97-98, et A. G. Masch, *Bibliotheca sacra* I, 1778, p. 340-350. Au début du XVI^e siècle, un navire espagnol avait coulé, emportant avec lui dans sa cargaison une grande partie de l'édition complète de la bible polyglotte d'Alcalá, imprimée entre 1514 et 1517. Ce désastre a rendu nécessaire une nouvelle édition de la bible polyglotte. L'imprimeur anversois Christophe Plantin s'est attelé à cette tâche monumentale, financée par le roi Philippe II d'Espagne et éditée par Benito Arias dit Montanus.

31 Lebram, 1975 (note 29), p. 28.

32 Ibid. La critique de Joseph Juste Scaliger sur la ponctuation du texte hébreu a donné lieu, au début du XVII^e siècle, à un vif débat avec François du Jon l'ancien et Antoine Rodolphe Chevallier, tous deux liés à Emmanuel Tremellius par des liens de parenté et partisans de la ponctuation précoce de l'écriture hébraïque. Il est important de comprendre que cette question philologique avait des conséquences importantes pour la controverse sur le caractère original et la véracité du texte biblique hébreu, car en soutenant l'existence précoce des signes vocaliques, on corroborait la thèse selon laquelle il s'agissait du texte original de la Bible. En critiquant cette même thèse, Scaliger a présenté en 1606 « le programme que Louis Cappel allait mettre en œuvre, lui qui, plus tard dans le siècle, a été l'un des rares à considérer la relation entre LXX et HT d'un point de vue purement philologique », *ibid.*, p. 30. La critique de Cappel du texte hébreu était de nature purement historico-philologique, et pourtant sa *Critica sacra*, achevée en 1634, ne put être publiée qu'à titre posthume en 1650 en Hollande. La raison en était la forte influence exercée par Johann Buxtorf I et II, qui s'étaient installés à Bâle dans le but d'imprimer une bible hébraïque avec un recueil des principaux commentaires bibliques juifs, et qui étaient depuis des années dans une querelle avec Cappel. C'est Isaac Vossius qui sera l'un des premiers protestants à être d'accord avec l'argumentation de Cappel. La recherche a toutefois mis en évidence la manière dont Vossius s'est servi des résultats philologiques de ce dernier pour les mettre au service de sa polémique confessionnelle et orienter dans son sens la querelle sur le critère de vérité de la théologie qui se déroulait entre les Églises de la Réforme et le catholicisme en pleine résurgence, voir Lebram, 1975 (note 29), p. 35.

33 Ibid, p. 28.

Cet idéal d'une *eruditio trilinguis*, dans lequel parmi les trois langues anciennes idéales, l'hébreu est la plus vieille, la matrice, accompagnée de ses deux plus jeunes filles, le grec et le latin – cet idéal a conduit à la tentative de fonder la théologie sur une étude philologique de la Bible. Derrière cela se cache l'exigence de la Réforme, conformément à l'appel d'Érasme aux érudits, de « retourner aux sources » lors du prêche. L'hébreu a donc été considéré pendant un temps comme l'un des fondements de l'éducation humaniste. Néanmoins, au cours du XVII^e siècle, une attitude de plus en plus critique à l'égard de la traduction hébraïque de la Bible se fait entendre, qui culmine en 1659 avec l'attaque d'Isaac Vossius contre le texte hébreu et son combat pour la reconnaissance de la Septante dans le protestantisme. La polémique de Vossius n'était cependant que le fruit d'une évolution de la philologie qui se préparait depuis longtemps. Elle avait déjà engagé une approche critique avec le texte hébreu de la Bible auparavant³⁴. Dans ce qui suit, ces processus ne seront que très brièvement décrits afin d'esquisser le contexte des controverses sur le texte original de la Bible qui ont évolué en quelques décennies d'un débat philologique à un débat dogmatique. Le conflit prend certainement pour point de départ le Concile tridentin (1545-1563). Les représentants du catholicisme y avaient non seulement condamné certains dogmes de la Réforme, mais avaient également rejeté l'appel à la Bible comme fondement unique de la doctrine. Dans le cadre de cette restriction de la *sola scriptura*, l'autorité de la « source », le texte hébreu tant estimé par les réformateurs, a également été contestée³⁵. En lieu et place, le Concile a déclaré que la traduction latine de la Bible par Jérôme était authentique (« *haec ipsa vetus et vulgata editio* »)³⁶. La critique du texte hébreu a d'abord été avancée par le polémiste catholique Robert Bellarmin, ce qui lui a valu les railleries de François du Jon, dont les *Animadversiones* contre l'œuvre de Bellarmin sont parues en 1601 et défendaient la thèse de l'originalité du texte hébreu et du « manque d'inspiration de la Septante ». Scaliger a pris part de manière beaucoup plus modérée à la controverse, continuant à suivre une approche philologique, en comprenant le texte hébreu et la Septante comme des formes textuelles indépendantes développées dans des cercles différents ; il a donc plaidé pour « reconnaître la traduction grecque dans sa particularité comme une forme de texte propre à côté du <texte hébreu> »³⁷. André Rivet au contraire, professeur de théologie à Leyde, a déjà poursuivi de manière polémique le débat sur le texte d'origine dans son *Isagoge*, publiée en 1616, et a défendu le texte hébraïque pour des raisons essentiellement dogmatiques. Jusqu'à présent, cependant, ces polémiques ne visaient que les opposants à la foi de la Réforme. La publication des *Exercitationes biblicae* (1633) de Jean Morin marque un tournant, qui a transformé

34 A ce sujet, en détail *ibid.*, p. 21-27.

35 *Ibid.*, p. 35.

36 Voir Heinrich Denzinger, *Enchiridion Symbolorum*, Fribourg 1960, n°783-786, p. 729.

37 Lebram, 1975 (note 29), p. 37.

« la dispute autour de la <Septante> d'une discussion interconfessionnelle en une bataille entre protestants »³⁸.

On peut donc voir comment le débat sur la bible hébraïque et la Septante a évolué en peu de temps d'une dispute philologique à une polémique, d'abord entre les confessions, puis à nouveau au sein des cercles érudits protestants³⁹. En arrière-plan, il y avait certainement aussi la demande de plus en plus forte d'une bible en langue vernaculaire et la question de savoir sur quel texte elle devait se fonder. En 1618, lors du synode de Dordrecht, la demande a été formulée auprès des États généraux d'une traduction de l'hébreu en néerlandais, qu'ils ont approuvée en 1626. La traduction a pris plus de dix ans et, à partir de 1637, la République des Provinces-Unies disposait donc de sa propre bible d'État. L'université de Leyde était une plaque tournante dans le réseau des érudits impliqués dans cette évolution, dont les débats atteignent un point culminant entre 1600 et 1640. Une sélection de théologiens venus de plusieurs provinces néerlandaises a élu domicile dans la ville universitaire de Leyde afin de pouvoir utiliser la bibliothèque et l'expertise linguistique des professeurs sur place. Dans le même temps, Leyde est devenue un centre important pour des formes particulières de natures mortes, comme la nature morte de livre et, précisément, la vanité. Les deux requièrent certainement un destinataire que l'on peut qualifier d'érudit, et les deux s'occupent tendanciellement d'une réflexion sur l'interprétation du sens du texte et de l'image, ou plutôt de la prise de conscience de la futilité de celui-ci. On peut se demander s'il faut immédiatement retourner cette « futilité » en un renoncement définitif à toute possibilité pour l'homme d'accéder à une forme de connaissance et la comprendre comme une absence totale de sens, ou s'il faut l'interpréter au moyen de la théologie de la révélation, comme la recherche sur la nature morte de vanités s'y adonne volontiers.

38 Ibid., p. 39. Morin avait étudié à Leyde, mais s'était ensuite converti au catholicisme et était parti pour Paris. Dans ses *Exercitationes*, il tentait, souvent presque avec violence, d'établir un équilibre entre la Vulgate latine, basée sur la traduction de Jérôme, et la Septante grecque, et ce en attribuant les différences entre la Septante et la Vulgate aux erreurs des copistes hébreux. La deuxième édition des *Exercitationes* se trouvait également dans la bibliothèque d'Isaac Vossius. Ce dernier n'avait certes commencé à s'intéresser au problème de la Septante qu'à la fin des années 1650. Dès lors il s'est engagé avec élan dans la discussion, accusant les théologiens protestants de dépendre des fables juives, voir *ibid.*, p. 40.

39 Dans ce contexte, le Pentateuque samaritain a pris de l'importance, car on espérait en tirer de précieuses informations sur le texte original de la bible hébraïque. Scaliger, par exemple, avait collectionné des manuscrits samaritains. Ce n'est toutefois pas lui qui a redécouvert le Pentateuque samaritain hébreu, mais Pietro della Valle, qui l'a ramené en Europe en 1616. Le professeur de mathématiques leydois Jacob Golius, qui était un expert dans le domaine de l'orientalisme, s'intéressa également à l'écriture samaritaine et acquit un très beau codex. Il a tenté de démontrer que la tradition samaritaine précédait le texte hébreu, que ce dernier était une copie ultérieure et qu'il était donc déjà corrompu. Mais c'est Jean Morin qui a redonné une importance décisive à la bible samaritaine pour la critique du texte biblique hébreu. Ce dernier a tenté de démontrer que la tradition des Samaritains précédait le texte hébreu, que celui-ci était donc une copie ultérieure et qu'il était ainsi déjà corrompu.

Bien entendu, nous ne pouvons pas toujours reconstituer avec quelles connaissances et quel niveau d'éducation les artistes individuels se sont consacrés à ce genre. Si l'on observe les inventaires du XVII^e siècle, les natures mortes étaient à l'époque déjà connues sous le nom de « vanités » et, surtout à Leyde, on pouvait compter sur un public érudit. Mais cela ne nous donne pas suffisamment d'indices sur l'orientation thématique qu'a pris cette forme picturale, se démarquant bientôt en un sous-genre à part entière. Nous pouvons dire assurément qu'au niveau des motifs picturaux, elle s'est détachée des représentations de Jérôme du XVI^e siècle, et qu'elle partage avec Jérôme l'accent mis sur la notion de *vanitas*, et donc que l'Écclésiaste avec sa question sur le sens de la vie (étant donné la fugacité et la futilité de l'existence) constitue une référence importante pour notre genre. Nous savons en outre que le mouvement protestant-calviniste des Pays-Bas a pratiqué une approche critique des traductions et que le sens original du mot hébreu a été discuté dans les cercles érudits, mais cela ne suffit pas à faire basculer l'interprétation de la nature morte de vanité vers un seul niveau de signification de *hoëboel*, *atmos* ou *vanitas*. C'est précisément dans les années de son apparition qu'est discuté à Leyde le glissement de sens entre les versions hébraïques, grecques et latines de l'Ancien Testament, avec un penchant clair pour le sens littéral hébreu et grec, qui témoigne de l'état d'esprit de la Réforme⁴⁰. Mais en principe, les trois lectures sont permises dans le sens de *l'eruditio trilinguistica*, qui rend possible l'oscillation sémantique. Il nous faut donc laisser ouverte la question de savoir si, dans la lecture du XVII^e siècle, la perspective théologique de la révélation telle que Jérôme l'avait introduite dans la discussion sur la *vanitas* avec son commentaire, n'a pas survécu, ou si au contraire, l'approche pratique de la vie ne prédomine pas de loin. Cette dernière présente notamment des parallèles avec l'éthique néostoïcienne, rendue populaire surtout par l'enseignement de Juste Lipse, venu à Leyde en 1578 en tant que philologue et historien, et qui a fait du stoïcisme l'une des doctrines philosophiques les plus prégnantes de l'université. La proximité est frappante entre le projet de sagesse de Qohélet et l'idéal stoïcien du bonheur et de l'action juste du stoïcisme, qui impliquent tous deux une réflexion individuelle et communautaire. En suivant l'ordre naturel des choses, auquel appartient aussi le destin inéluctable, l'action de l'homme est moins orientée vers un salut dans l'au-delà que pragmatiquement, vers ce monde. Dans les périodes de turbulences politiques, la problématique de l'autodiscipline et de la discipline sociale représente une véritable catégorie éthique. Et la nature morte de vanité peut ainsi s'avérer être une rencontre théologique face à une telle situation, ou bien la mise en œuvre d'un mode d'emploi éthique et moral qui incite au bonheur et au *carpe diem*.

⁴⁰ Les *Animadversiones ad loca quaedam difficiliora Veteris Testamenti* de I. De Dieu, publiées à titre posthume en 1646, témoignent également de l'intérêt porté à la sémantique de certains termes hébreux. Il s'y livre à un examen du sens littéral des passages de l'Ancien Testament.



3 Jacques de Gheyn II : *Vanité*, 1621, huile sur bois, 117,5 × 165,4 cm, New Haven, Yale University Art Gallery

Le fait que les vanités du peintre et graphiste Jacques de Gheyn II, par exemple, qui a travaillé à Leyde entre 1595 et 1605, sont influencées par des idées néostoïciennes, a été démontré de façon saisissante par B. A. Heezen-Stoll dès 1979⁴¹. Ainsi, sur l'étagère peinte de sa vanité conservée à la Yale Art Gallery (fig. 3), on peut voir en haut à droite un buste de Sénèque, tandis qu'un verset de la *Pharsale* de Lucain orne le cartel, exhortant le spectateur à agir avec modestie, en ayant toujours la fin à l'esprit et en suivant la nature (« *servare modum, finemque tueri, naturamque sequi* »). Neveu de Sénèque, Lucain est un autre garant de l'état d'esprit stoïcien, et sa *Pharsale*, épopée inachevée sur la guerre civile romaine entre César et Pompée, constitue une allusion de fond à la situation politique dans le contexte de laquelle le tableau, daté de 1621, a été réalisé. On s'en souvient : la même année, les provinces du Nord avaient repris le combat contre les Habsbourg catholiques.

41 B. A. Heezen-Stoll, « Een vanitasstilleven van Jacques de Gheyn II uit 1621 : afspiegeling van neostoïsche denkbeelden », dans *Oud Holland* 93/4 (1979), p. 217-250. Pour les vanités de Jacques de Gheyn II, voir aussi Ingvar Bergström, « De Gheyn as a Vanitas painter », dans *Oud Holland* 85 (1970), p. 143-157 ; Gert Jan van der Sman, *Gedachten op papier. Jacques de Gheyn in Leiden*, Leyde 2012 ; concernant son usage d'éléments allégoriques, voir Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective*, Chicago 2005, p. 137-144, 150.

Air, vapeur, souffle, respiration, vent – vide, inanité, néant – futilité, éphémère, vanité

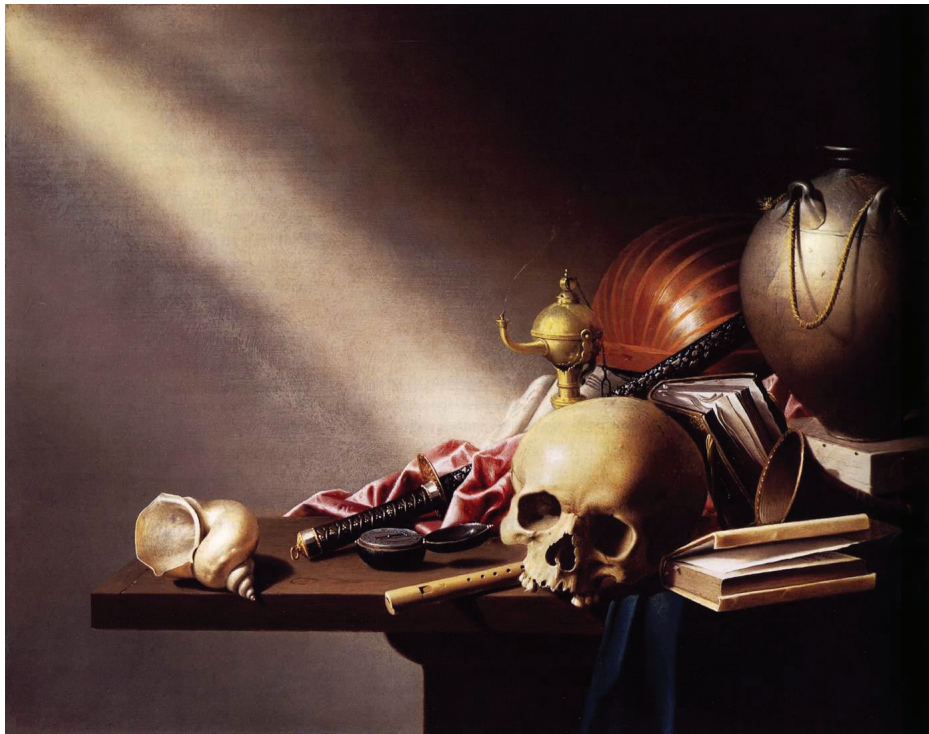
Le peintre leydois David Bailly a été formé quant à lui entre autres par Jacques de Gheyn ii. Il a beaucoup voyagé dans sa jeunesse avant de revenir à Leyde en 1631, où il est devenu représentant de la guilde de Saint-Luc en 1648. À cette époque, il peint également le portrait de professeurs de l'université, tels qu'Anthony de Wale, professeur de théologie, ou Gérard Vossius, professeur de rhétorique et de grec. Le tableau de Bailly probablement le plus célèbre, et pour notre contexte le plus intéressant (fig. 4), cite justement de manière concrète les premières lignes de l'Ecclésiaste : « *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* ». L'artiste s'y représente rétrospectivement comme un jeune homme qui tient son autoportrait actuel, en forme d'ovale, et se place de plus dans une pièce remplie, presque surchargée d'objets – des dessins sont épinglés aux murs, des peintures, des sculptures, l'incontournable sablier et le crâne, des roses fanées, des pièces de monnaie et des bijoux sont posés sur la table⁴². Un verre à vin élané trône au centre, dont la flûte se détache sur un fond d'abord apparemment monochrome – jusqu'à ce qu'on réalise que les ombres sont une silhouette qui émerge dans l'espace intermédiaire et commence à s'étoffer sous la forme d'un portrait de femme ; on distingue surtout très clairement un œil derrière le verre. La recherche continue de débattre s'il s'agit du reflet d'une ancienne couche picturale ou si la silhouette n'a pas bien plutôt trouvé sa place de manière délibérée dans le tableau, comme portrait de l'épouse défunte du peintre. Si ce dernier cas est vrai, alors Bailly a tenté de mettre en œuvre de manière littérale la maxime de Qohélet selon laquelle la vie humaine se dissout en son et en fumée. En tout cas, la fumée de la bougie tout juste éteinte touche et recouvre la silhouette de manière suggestive. Il était sans doute séduisant pour le peintre d'imiter des corps haptiques avec son pinceau – tous les supports sont inclus, du dessin fugitif à la sculpture solide – pour, d'autre part, les dissoudre dans le néant et nous les rendre insaisissables⁴³.

42 L'identité du jeune peintre a été mise en doute à plusieurs reprises, voir en résumé Julian Kliemann, « Überlegungen vor David Baillys "Porträt eines Malers mit Vanitassymbolen" », dans *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, éd. par Victoria von Flemming et Sebastian Schütze, Mayence 1996, p. 432.

43 Des radiographies ont montré que Bailly avait d'abord placé à cet endroit un grand tableau encadré, que le jeune peintre désigne avec son appui-main. J. Bruyn a émis l'hypothèse que c'est la sous-couche exécutée en blanc de plomb qui ressortirait, voir Maarten Wurfbain, « David Bailly's Vanitas of 1651 », dans *The Age of Rembrandt. Studies in Seventeenth-Century Dutch Painting*, éd. par R. E. Fleischer et S. S. Munshower, University Park 1988, p. 55. Kliemann a récapitulé le problème de fond : « Le visage fantomatique n'est-il vraiment visible aujourd'hui qu'en raison d'un processus chimique, était-il totalement caché à l'observateur contemporain ? Dans ce cas, toutes les réflexions liées à ce visage doivent certes être intéressantes pour la compréhension de la genèse du tableau de Bailly ; mais le visage ne doit pas être utilisé pour l'interprétation du tableau lui-même. Ou bien Bailly aurait-il certes rejeté sa composition initiale, mais n'aurait-il pas délibérément repeint le visage que jusqu'à un certain point, le laissant déjà à son époque apparaître sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui ? », Kliemann, 1996 (note 42), p. 440.



4 David Bailly :
*Autoportrait avec des
symboles de vanité*,
1651, huile sur bois,
65 × 97,5 cm, Leyde,
Stedelijk Museum



5 Harmen Steenwijck : *Vanité*, vers 1640, huile sur bois, 39,2 × 50,7 cm, Londres,
National Gallery

Dans notre étude, il nous faut observer comment les légers glissements sémantiques (*hæbæl*; *atmos*, *vanitas*) peuvent entraîner des différences d'interprétations. Mais il est permis d'interpréter, dans la mesure où la vanité est une forme picturale spéculative dans laquelle la recherche de sens devient elle-même le sujet. Dans la *Vanité* de Harmen Steenwyck, par exemple, qui comme son frère Pieter était un neveu et un élève de David Bailly, *hæbæl/vanitas* entre à nouveau en jeu sous la forme d'un souffle du vent (fig. 5). On peut y voir la fumée d'une lampe à huile bouger comme si un courant d'air traversait la pièce et déviait le mince panache de fumée. La petite lampe elle-même a l'air très animé; l'effet résulte du ventre sphérique du récipient et du bec incurvé d'où la mèche sort comme une langue. Le luth renversé et la cruche en terre cuite ont eux aussi l'air gonflé et volumineux; la conque et le crâne, à leur tour, se ressemblent en cela qu'ils enferment de leur coquille un espace aujourd'hui creux mais autrefois rempli. Que notre interprétation serait réductrice, si nous congédions ce tableau comme une simple *Allégorie de la fugacité* pour l'histoire de l'art, comme cela a été fait jusque-là! Ce tableau n'est pas une allégorie, et les objets ne sont pas des symboles, mais bien plutôt des métaphores du caractère éphémère au sens de la signification inhérente au terme hébreu: tout est souffle de vent. La cruche en terre cuite rappelle la conception du corps humain en tant que *corpus quasi vas* (« corps comme un vase d'argile »), dans lequel l'esprit divin de la vie a été insufflé, tout comme le corps sonore bombé du luth, dont l'intérieur diffuse des vibrations et des résonances. La flûte à bec et la chalémie, en tant qu'instruments à vent, retiennent pour ainsi dire leur souffle, ils sont posés sur la table et montrent l'un l'embouchure, l'autre l'entonnoir, de sorte que nous devons conclure, en regardant la mèche éteinte de la lampe à huile, que tout ce qui est représenté n'est que du vent. Et surtout de fines particules de poussière flottent dans l'air, qu'on peut deviner et peut-être même voir, car un rayon de lumière traverse l'espace en diagonale et le fait vibrer. Le peintre a utilisé ici la technique de l'empâtement et s'est servi de la rugosité du coup de pinceau pour donner une impression de mouvement au milieu aérien représenté, comme s'il s'agissait non seulement d'un rayon de lumière mais aussi d'un souffle d'air traversant la pièce. C'est peut-être pour cette raison que la fumée s'élève – comme une petite résurrection – de la lampe vers le haut et se déforme sur le côté, et aussi qu'elle semble non seulement réfléchir la lumière sur les surfaces lisses – c'est particulièrement frappant sur le crâne, la cruche et le ventre incurvé du luth – mais aussi introduire une sensation plus douce qui se répand sur les corps et se propage comme une médiane dans l'espace. Ce voile de lumière et de brume remplit l'espace intérieur représenté, mais aussi l'espace pictural lui-même, qui s'ouvre au spectateur et se tourne vers lui, car le médium de l'air ou de la brume ne connaît pas de frontières, il coule ou émane ou s'évapore. Le crâne semble d'autant plus creux, même s'il semble toujours se contorsionner en une grimace, surtout en comparaison avec la petite lampe animée. Et l'épée semble d'autant plus tranchante, elle est comparable au

rayon de lumière qui pénètre et divise la pièce, et tomberait probablement aussi lourdement qu'une hache si l'on en usait. Mais ici aussi, il nous faut noter : l'épée ne symbolise pas la mort, elle n'évoque pas simplement la Faucheuse, mais réalise la coupure de manière immanente dans l'image – comme une diagonale sombre contraire à la direction de l'éclairage ; comme une ligne nettement tracée et comme la bordure du crâne, du livre, de l'horloge ; comme le point culminant de la disposition formelle des objets sur la table, qui s'avance comme un angle dans l'espace du tableau et répète à grande échelle la forme de cône pointu de la conque. De même, les instruments de musique ne renvoient pas au caractère éphémère des plaisirs terrestres, mais à leur propre abandon par la vie, ni le crâne à la futilité de l'être, mais au fait qu'il est lui-même vide, ou plutôt vidé. Il est essentiel de comprendre que notre interprétation ne porte pas sur le processus d'allégorisation qu'il nous faudrait décrire, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas pour les objets d'être autre chose ou d'avoir un sens différent de ce qui est représenté, mais sur la « manière d'être » des objets et donc sur l'énoncé pictural d'une qualité : « Tout est comme un souffle du vent ». De cette manière, c'est-à-dire en raison de leur caractère imagé, ils ont beaucoup en commun et l'on peut passer de l'un à l'autre. De même que le rayon de lumière pénètre et divise l'espace, l'épée fonctionne comme une « coupure », mais plus tranchante. La montre de poche peut également être rapidement repliée. Ainsi, il y a de forts changements de tempo dans l'image entre l'étendue de lumière ou d'air d'une part et ces coupes rapides et tranchantes d'autre part, on pourrait aussi dire : entre l'animation et l'exécution. Ce qui est étonnant, cependant, c'est que la surface du tableau elle-même, en tant que support de la représentation, découpe le monde incarné d'une manière très similaire, mais pour le soustraire en fait au caractère éphémère de la vie. Le modèle est désincarné et immobilisé pendant l'exécution par le peintre. Mais à la différence de l'épée, de la montre, etc., dans le tableau, le pinceau du peintre arrête le flux du temps dans le sens inverse, il conserve et prolonge la vie. La vanité de Steenwyck donne l'impression que le tableau retient son souffle, ne le laisse pas s'échapper. Cela n'est possible que parce que le caractère imagé de l'affirmation selon laquelle tout est un souffle de vent, tout est néant, a mis en branle la chaîne des métaphores qui dans l'association de sens nous fait osciller entre les objets, puis ensuite entre l'objet et l'image. Ce n'est que parce que la déclaration de chaque objet est si imagée qu'elle peut devenir la déclaration de l'ensemble du tableau, c'est-à-dire l'affecter véritablement. Ainsi, la peinture de vanité en tant que peinture de l'éphémère (comme un souffle de vent) peut devenir l'interprète de l'art lui-même, en particulier de la peinture. La comprendre simplement comme un assemblage de motifs de vanités ne rendrait pas justice à cette capacité.

Trading Maritime Knowledge

The Circulation of Nautical Expertise among Seafarers, Artists, and Scientists

Ulrike Gehring

When Cardinal Richelieu took office as *grand maître, chef et surintendant général de la navigation et commerce de France* on 1 October 1626, he pursued two main objectives: Domestically, the aim was to bring French hydrography up to the same level as that of the admiralties of Spain and Portugal or the offices of the Dutch and English trading companies. In terms of foreign policy, the goal of expanding France's overseas trade was to contribute to the further erosion of Habsburg power. However, as influential as French politics and culture were in 17th-century Europe, French hydrography remained insignificant in the survey of the seas. Spain and Portugal had discovered the seas as trading areas in the 15th and 16th centuries before the Dutch and English extended those to West Africa, East India, and the Arctic in the 17th century.¹

With the firm intention of better representing the colonial interests of France in the future, after 1626, Richelieu successively took over all influential offices until the entire French naval command was subordinated to him; the adoption of the Code Michau (1629) proved particularly significant.² In 430 articles, it reorganised the rights of the military, its administration, and maritime trade and reformed many legal and social provisions of the Ancien Régime. Further measures of Richelieu's were collecting good charts, standardising the training of French hydrographers, re-surveying the coasts, and collecting the existing

- 1 Günther Schilder and Hans Kok, *Sailing for the East, History and Catalogue of Manuscript Charts on Vellum of the Dutch East India Company (VOC), 1602-1799*, Houten, 2010, pp. 109-133; Clé Lesger, *The Rise of the Amsterdam Market and Information Exchange: Merchants, Commercial Expansion and Change in the Spatial Economy of the Low Countries, c. 1550-1630*, Amsterdam, 2006; Alison Sandman, "Spanish Nautical Cartography in the Renaissance", in *The History of Cartography*, David Woodward (ed.), vol. 3, part 1: *Cartography in the European Renaissance*, Chicago/London, 2007, pp. 1095-1142; Franziska Hilfiker, *Sea Spots: Perzeption und Repräsentation maritimer Räume im Kontext englischer und niederländischer Explorationen um 1600*, Köln, 2019.
- 2 James Russell Major, *From Renaissance Monarchy to Absolute Monarchy: French Kings, Nobles, and Estates*, Baltimore, 1997, pp. 220-236.

knowledge in an up-to-date encyclopaedia of seafaring.³ The *grand maître* commissioned Georges Fournier, one of the last representatives of the Norman Hydrographers—a group of practitioners and marine cartographers, who tested the latest measuring techniques, instruments, and mathematical theories in Dieppe and its surroundings beginning in the 1530s.⁴ However, until Fournier’s compendium appeared in 1643 under the title *Hydrographie contenant la théorie et la pratique de toutes les parties de la navigation*⁵, only a few maps and sea manuals suitable for daily use at sea were available in French. One explanation for this may be that, until 1600, France did not have a central institution to systematically collect hydrographic data and information comparable to the observatory in Sagres, under Henry the Navigator, or the hydrographical office of the Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) in Amsterdam.⁶

It seems that, in Normandy, outstanding practitioners had joined together to exchange and share their technical, geographical, and mathematical knowledge on a local level beginning in the 1530s. Twenty of them are known to us by name, and 37 works have been preserved, which show significant stylistic and technical similarities. In this respect, Sarah Toulouse rightly speaks of a school of Norman Hydrographers.⁷ Unfortunately, most of their records and maps have not been preserved due to the lack of an archive. Only a few names remain for research, among them Pierre Desceliers and Jean Rotz (Roze), who later worked in the service of Henry VIII, as well as Nicolas Desliens and Jean Cossin, of whom we only know their signatures. However, the much younger Fournier, who praises his colleagues in the encyclopaedia, was particularly well received. Thus, it is worth looking at domestic production to find out why Dutch sea manuals were so successful in France from the 1590s onwards. For this reason, two icons of French hydrography have been selected as examples: Pierre Garcie dit Ferrande’s *Grant Routtier et pilotage de la mer* (1520) and Jean Rotz’s *Boke of Idrography* (1529).

Garcie was a pilot and had been familiar with maritime practices since childhood. He recorded what he had learnt from his father, drew the coasts he had personally visited and identify dangerous spots. This early book, written in French, is deliberately written in the language of seafarers to introduce them to

3 Sarah Toulouse, “Marine Cartography and Navigation in Renaissance France”, in *The History of Cartography*, David Woodward (ed.), vol. 3, part 2: Cartography in the European Renaissance, Chicago/London, 2007, pp. 1550–1588.

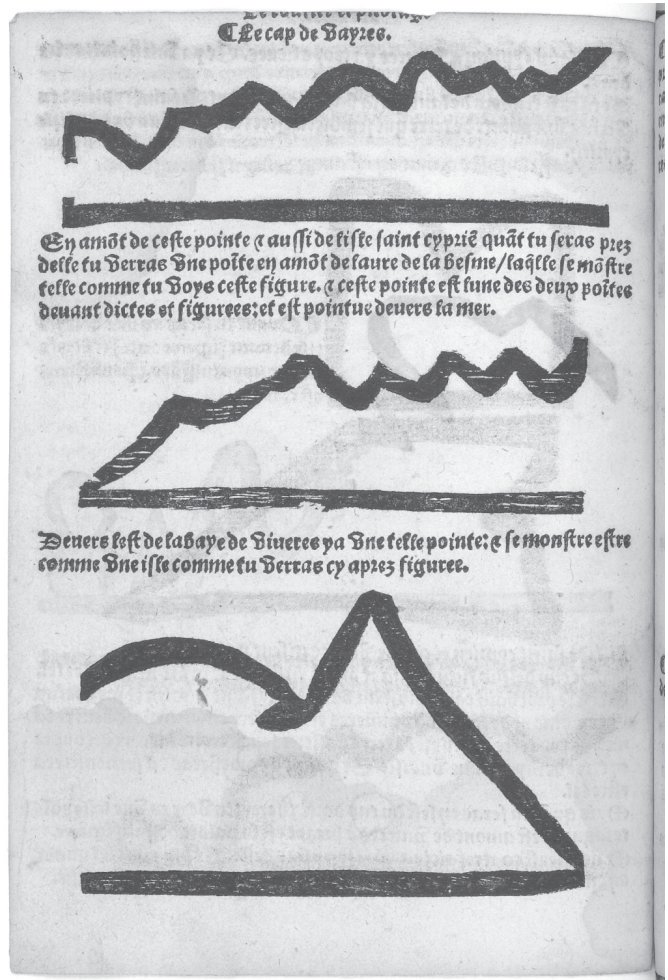
4 Sarah Toulouse, “Norman Hydrographers”, in *The Golden Age of maritime maps. When Europe Discovered the World*, Catherine Hofmann, Hélène Richard and Emmanuelle Vagnon (eds.), exh. cat., National Library of France, Paris, 2013, pp. 136–147; Catherine Hofmann, “Publishing and the Map Trade in France, 1470–1670”, in Woodward, 2007 (note 3), pp. 1569–1588.

5 Georges Fournier, *Hydrographie, contenant la théorie et la pratique de toutes les parties de la navigation*, Paris, 1643.

6 Patrick van Mil and Mieke Scharloo (eds.), *De VOC in de kaart gekeken. Cartografie en navigatie van de Verenigde Oostindische Compagnie, 1602–1799*, Gravenhage, 1988.

7 Toulouse, 2013 (note 4), p. 136 (FN. 3).

- 1 Pierre Garcie dit Ferrande,
Grant Routtier et pilotage de la mer,
1531, page with geological
formations



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

the basics of navigation and to describe the main coasts extending from southern Portugal to Ireland and along the North Sea and the Mediterranean. The text is accompanied by woodcuts that abstractly depict striking geological formations in thick lines (fig. 1). In their strong fragmentation, the lines demand considerable interpretative effort from navigators to recognise the actual natural features from the pictogram-like sign. If Garcie also dispenses with maps showing these hotspots, this explains another advantage of the Dutch sea manuals, which will be explained in more detail later.

The manuscript by Rotz, who worked in Dieppe as a cartographer and navigator, was written between 1535 and 1542 and is illuminated with gold applications, making it more elaborate than Garcie's work.⁸ His *Boke of Idrography* (also

⁸ Richard Pfloderer, "Seamen and Scientists: The Practical vs. the theoretical", in id., *Finding their way at sea: the story of portolan charts, the cartographers who drew them and the mariners who sailed by them*, Houten, 2012, pp. 39–46, p. 43.

known as the Rotz Atlas), published in folio format, also describes numerous non-European coasts the author was familiar with from his own travels. In 1529, Roze probably took part in the expedition from Dieppe to Sumatra under the command of Jean Parmentier, who travelled to Guinea and Brazil in 1539, allowing him to study both the African and South American coasts. However, the reason Roze went into the service of the English Crown in 1542 and dedicated his atlas to Henry VIII that same year remains unclear to this day.

Garcie's and Roze's sailing instructions represent two very different prototypes: an archaic and an opulent one, which set an example in France. These were the foundations on which Guillaume Brouscon's *Manuel de pilotage ... à l'usage des marins bretons* (1548) and Jacques de Vaulx's famous *Manuel de pilotage* (1584) were built. Both writings represent an important link in the transfer of knowledge, as they refer to their French predecessors and show parallels to the Dutch rutters published at the same time: the foreword and the dedication to the reader are followed by basic instructions on navigation, various navigation methods, differentiated coastal descriptions, and explanations of several types of ships. Despite these structural similarities, the French manuscripts were already valuable single copies at the time of their publication, while the Dutch editions appeared in large print runs.

De Vaulx's manual is dedicated to the king, though he addresses the 'simple sailors' in the foreword. However, by his introduction to astronomy at the latest, he would have completely overwhelmed exactly this clientele. Even if one ignores the significantly lower literacy rate in France compared to the Netherlands, understanding this book required not only proficiency in reading but also prior knowledge of astronomy, which neither a French nor Dutch practitioner would likely have had. Nevertheless, de Vaulx skilfully summarises the cartographic knowledge of his time and responds to the challenges of modern seafaring. In addition to declination tables on the position of the sun, he describes measuring methods and looks for explanations to the major astronomical questions of the time in a chapter on the new moon. In artistic-narrative scenes, he describes the necessity of ancient and modern navigation techniques to the reader before displaying magnificent maps, pictures, and diagrams that flank the written observations.⁹

A comparative examination quickly reveals that the state of knowledge among hydrographers in Dieppe or Rouen was similar to that in Amsterdam or Leiden.¹⁰ All the works of the Norman Hydrographers known to us make the decisive

9 David Watkin Waters, *Science and the techniques of navigation in the renaissance*, 2nd ed., London, 1980 (Maritime monographs and reports 19).

10 For the intellectual network in Leiden around 1600, see: Carolus A. Davids, *Zeewezen en wetenschap. De wetenschap en de ontwikkeling van de navigatietechniek in Nederland tussen 1585 en 1815*, Cambridge, 1988 (History of Science 6); Gerhard Wiesenfeldt, *Leerter Raum in Minervas Haus: Experimentelle Naturlehre an der Universität Leiden, 1675–1715*, Berlin/Diepholz, 2002.

step from the medieval portolan to the modern sea manual without, however, separating themselves from the medium of the manuscript (except for Garcie's). The manuscripts, mostly commissioned and executed on parchment, were not made for a bourgeois audience but a wealthy, aristocratic, and sometimes even royal one. However, if the intended addressees of these compilations of knowledge were limited to such an exclusive group, their circulation would be low to negligible. This is precisely where the Dutch nautical cartographers—first and foremost, Lucas Janszoon Waghenaer in the 1590s—come in. His *Spiegel der zeevaerdt* (1584)¹¹—translated into French in 1590¹²—was explicitly aimed at (hobby) pilots who enjoyed the description of the Atlantic coast and the English Channel and made good use of them.¹³ The idea that the provision of this knowledge in France could also be used against the two country's common archenemy, Spain, may have been a welcome side effect after the separation of the States General from the Habsburg Netherlands in 1581.

Private Investment in the Northern Netherlands

The *Spiegel der zee-vaerdt* owes its success to its author, Waghenaer, “weytberuembter Pylot und Schiffs-Steurman zu Enckhuysen”,¹⁴ and copper engraver Johannes (Jan) van Deutecum the Elder, who realised the enclosed maps extremely precisely and aesthetically.¹⁵ Part I of the book was published in 1584 by the renowned printer and publisher Christophe Plantin, who had emigrated from Antwerp to Leiden only a few months before; the following year, in 1585, the second part of the marine cartographic work followed from the same hand. Both parts are characterised by a proven knowledge Waghenaer had acquired at sea over several decades before he settled in 1579 and wrote his uncommissioned sea manual as a private entrepreneur, suffering considerable financial privation. The manual, aimed at navigators of the northern seas,

11 Lucas Janszoon Waghenaer, *Teerste deel vande Spiegel der zeevaerdt, vande navigatie der Westersche Zee [...]*, Leyden, 1584, URL: <http://objects.library.uu.nl/reader/index.php?obj=1874-210220&lan=en#page//97/59/68/975968627713623071013013179717434337.jpg/mode/1up> [accessed: 20.11.2019].

12 Id., *Le Nouveau Miroir des Voyages Marins de la Navigation de la Mer Occidentale & Orientale (...)*, 2nd ed., Amsterdam, 1600.

13 Cornelis Koeman, *Atlantes Neerlandici*, vol. 4, Amsterdam, 1970; Hofmann, 2007 (note 4), pp. 1569–1588, p. 1613 (FN. 181).

14 “Teerste Deel vande Spiegel der Zeevaerdt, van de nauigatie der Westersche Zee. Innehoudende alle de Custen van Vranckrijck Spaignen ende t’principaelste deel van Engelandt, in diuersche Zee Caerten begrepen, met den gebruijcke van dien, nu met grooter naersticheijt bij een vergadert ende ghepractizeert Door Lucas Iansz Waghenaer Pilot ofte Stuijzman Residerende Inde vermaerde Zeestadt’ Enchuijsen. Cum Privilegio ad decennium. Reg. 1583 Ma.^{is} et Cancellarie Brabantie.” Ghedruct tot Leyden by Christoffel Plantijn, voor Lucas Janssz, Waghenaer van Enckhuysen. Anno M.D.LXXXIV, quoted in URL: https://dbnl.org/tekst/wagho01spieo1_01/colofon.php [accessed: 27.11.2019].

15 Lucas Janszoon Waghenaer van Enckhuysen, *De maritieme cartografie in de Nederlanden in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw*, exh. cat., Zuiderzeemuseum, Enkhuizen, 1984.

provides practical insights into terrestrial and astronomical navigation; describes sea routes in the Baltic Sea, the North Sea, and the Atlantic; identifies distinctive coastal sections in newly drawn silhouettes; and determines the depth of the water based on precise sounding data (fig. 2).

The information conveyed in the texts, pictures, and maps describes the sea and land as seen by the sailor from the waterside. To compress as much information as possible on just a few pages, author and engraver both varied the technique and projection method: chorographic views became cartographic overviews, and close-up profiles cut in wood turned into small-scale maps engraved in copper. What the lookout sees silhouetted against the sky is tilted flat on the plane of the chart. The prospect becomes a top view, and empirically gained insights become cartographic information. The quality of these charts and texts, updated almost annually, quickly increased the number of copies of the *Spiegel* in circulation. Until 1620, over 20 editions of the book were published in Leiden, Amsterdam, and Antwerp in Latin (1586), English (1588), German (1589), and French (1590).

In all these countries, the success of this first printed sea atlas was due not only to increased interest in nautical knowledge but also economic development, with more and more goods being transported along the continental coasts on ever-larger ships with greater draught. Geological and technical knowledge was indispensable for this inshore sailing. The northern shelf seas and the nautical instruments necessary for their crossing were fundamentally different from the Mediterranean and the equipment available to captains there.

The Mediterranean Sea is an almost tideless body of water, where correcting one's course is much easier. Once the starting point and destination have been determined, these points must be connected on the portolan. Based on the course thus determined, the Mediterranean navigator follows the course with the aid of his compass. On the northern seas, navigation is more complicated in that the navigated water surface cannot be assumed to be geometrically identical to the seabed.¹⁶ Strong swells, numerous shoals, and the tides pose the greatest challenges, which is why even Portuguese ships took Breton or Dutch navigators on board when circumnavigating Cape Finisterre or entering the English Channel.

The wealth of experience of individual seafaring families gathered over many centuries was documented in the publication of Waghenaer's sea manual and thus made generally accessible in the native language of the seafarers. Also included was information on navigating in poor visibility. If a visual bearing is no

¹⁶ Cornelis Koeman, *The History of Lucas Janszoon Waghenaer and his 'Spiegel der Zeevaert'*, Lausanne, 1964 (commentary, attached to the facsimile-edition of 1584/85); Albrecht Sauer, *Der 'Spiegel der Seefahrt' des Lucas Janszoon Waghenaer im nautik-geschichtlichen Kontext*, Deutsches Schiffahrtsmuseum Bremerhaven, n.d., n.p., in URL: <http://www.spiegel-der-seefahrt.de/geschichte.html> [accessed: 07.11.2019].

without luggage. The same applies to the distances given in Waghenaer's *Spieghel*: distances are based on the sum of their sections; coastal courses, from the juxtaposition of different settings; and oceans, from the compilation of differently fragmented general charts.

Waghenaer's *Spieghel* owes its success primarily to its 43 maps. However, strictly speaking, these maps are not maps at all since they are neither true to scale nor uniform in their projection. Landmarks necessary for the identification of the coastal section are greatly enlarged (up to fivefold), unspectacular coastal sections are compressed to a few millimetres, and port entrances are inflated many times to allow for the accurate inscription of the necessary navigation marks and sounding data. Waghenaer solves the spacing problem that nevertheless arises by separately reproducing important profiles along the upper edge. Comparable to a text whose vocabulary must be mastered to understand its meaning, the navigator must also recognize and identify the landmarks. Since this process is the deciphering of images, the author calls his visual testimonies "Description or Beschrijvinge" and not "Caerte" ("Beschrijvinge vande Zuyder Zee"). If Waghenaer rejects the notion of the map itself, Svetlana Alpers's¹⁸ and Margarita Russell's¹⁹ studies from the 1980s must be questioned critically. Both examine the *Spieghel* in the cartographic context of the late 16th century instead of attributing it to the same pictorial discourse as the marine paintings of Hendrik Cornelisz. Vroom, Willem van de Velde the Elder, and Jacob van Ruisdael.

Although the steeples and town halls appear pictogram-like at first glance, they are nevertheless individually drawn based on personal inspections of the originals. Many (marine) artists appreciated this precision when they adopted the waterside viewpoint for their pictures. Proof of this is given by numerous paintings that quote coastal profiles from the sea manuals. One of them is Vroom's ship portrait *Two-Master in a Stiff Breeze before the Dutch Coast of Den Briel* (1614), which is backed not by a steeple but a lighthouse, prominently displayed in silhouette. Defiant, square, and made of stone, it was a landmark of Den Briel, clearly visible from afar. Anyone who knew the building would have immediately recognised it in the picture. Those who had not yet seen it could manage with the help of Waghenaer's or Joan Blaeu's sea manuals. In this way, the painter's scenery became verifiable and a guarantor of accurate reporting. A further convincing adaptation can be found in Vroom's *Aankomst van prins Frederik V van de Palts en de Engelse prinses Elizabeth Stuart* (1632)²⁰. While the titular act of state threatens to sink among the manifold actions in the foreground,

18 Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Maler des 17. Jahrhunderts* [1983], 2nd ed., Köln, 1998, p. 247.

19 Margarita Russell, *Visions of the sea: Hendrick C. Vroom and the origins of Dutch marine painting*, Leiden, 1983, p. 42.

20 Hendrick Cornelisz Vroom, *De aankomst van prins Frederik V van de Palts en Elizabeth Stuart te Vlissingen op 29 April 1613, 1623*, oil on canvas, 203 x 409 cm, Frans Hals Museum, Haarlem, Inv.-No. os I-346.

the topographical classification helps locate the event precisely off the port of Vlissingen. These two examples suggest that the sea manuals were received not only transnationally but also across occupational groups.

Transmitting expertise

While the exchange between artists and hydrographers has been established, where both professional groups encountered each other remains to be clarified. Undoubtedly, they met in the harbour, on the fish market, in the offices of the trading companies, and on the shipyards, where marine painters like Vroom spent days drawing the complex rigging structures of the wooden giants. However, in Haarlem, the cradle of Dutch marine painting, there was another meeting place: the guild.

The Guild of St. Luke united all local artists over 21 engaged in any ‘arts and crafts’ trade. To be admitted to the guild, members had to read and write and pursue at least one of the trades represented in the guild.²¹ According to the (rejected) statutes of 1632, this included not only painters, sculptors, etchers, printers, and engravers but also mathematicians, surveyors, and cartographers. Artists such as Cornelis Anthonisz., Pieter Bast, Hans Liefrinck I, Cornelis Visscher, and Van de Velde pursued both artistic and cartographic professions. Others took over cross-genre activities, such as drawing, engraving, printing, and colouring maps. In this respect, the Haarlem Guild can undoubtedly be identified as one of the central places of communication, where compositional questions and technical problems were discussed and instructive books from various disciplines were circulated.

The same can be assumed for the many private and municipal training courses that introduced the basics of navigation and nautical science beginning in 1600. These courses were held by laymen as well as high-ranking scholars, such as Petrus Plancius and Aelbert Haeyen.²² Soon, their didactic skills were also influenced by the fact that during the Eighty Years’ War the Dutch States General aimed to professionalise inland and maritime navigation. As a result, demands on navigators—both seafarers serving the VOC and *trekshuite* owners—increased. They all had to acquire basic knowledge of astronomy, nautical science, and navigation and beginning in 1621, had to provide proof of

21 Karel Davids, *Guilds, guildsmen and technological innovation in early modern Europe: the case of the Dutch Republic*, Conference Paper, Guilds in Europe, 2000, online: URL: https://www.researchgate.net/publication/252456778_Guilds_guildsmen_and_technological_innovation_in_early_modern_Europe_the_case_of_the_Dutch_Republic [accessed: 04.10.2019].

22 Kees Zandvliet, *Mapping for money. Maps, plans and topographic paintings and their role in Dutch overseas expansion during the 16th and 17th centuries*, Amsterdam, 1998; Margret E. Schotte, “Transmitting Expertise: On the Deck, in the Classroom and by the Book”, in id., *Sailing School: Navigating Science and Skill, 1550-1800*, Baltimore, 2019, pp. 41-48; Johannes Keuning, *Petrus Plancius: theoloog en geograaf. 1552-1622*, Amsterdam, 1946.

a kind of boat driving licence. Due not least of all to this newly introduced examination, what was once expert knowledge was disseminated via highly ramified channels among broad sections of the middle classes. Within just a few years, the Dutch had established a non-hierarchical system of knowledge, which was programmatically preceded to the sea manual *Het Licht van der Zee-vaart* by Willem Blaeu, father of Joan Blaeu (fig. 3).

The frontispiece depicts an illustrious group of seafarers of different ages and ranks receiving instruction from Plancius in various measurement methods. They all practice reading the projections on maps, portolans, globes, and books. The training scene, reflecting the ambition of professionalising the Dutch sailors in maritime matters, is embedded in a fictitious pictorial program that pays homage to seafaring on multiple levels. Thus, while the statues of Neptune and Zephyr, standing in niches on either side, represent the divine powers of the sea and wind and warn of the mythical dangers of the sea, the central wall painting shows how seafarers successfully contend with those elements. The brightly shining lantern on top of the painting, for example, refers to a sea beacon, lighting the way for the navigator. At the same time, it also represents the light of knowledge—a symbol of the enlightened spirit to which, according to Waghenauer”, the rutter feels obliged.

The importance attached to the exchange between the ‘common’ seafarer and scientists like Plancius is not only shown in the frontispiece of Blaeu’s *Het Licht van der Zee-vaart* but also Waghenauer’s revised version of the (*Nieuwe Spieghel* (1597) and its second French edition, *Le Nouveau Miroir des Voyages Marins* (1600) (fig. 4). Both editions demonstrate the increasing importance of knowledge transfer by taking it up on the title page and programmatically inserting figures prefixed to the text.

Surrounded by a yellow and black frame, the title cartouche and iconographic programme appear in two separate parts. In the upper section, an assembly of seamen, cartographers, and surveyors can be seen gathered around a globe. In an allusion to the book’s title, the sphere is also reminiscent of a large concave mirror reflecting light. The discussion group is surrounded by maps, vertically hanging sounding leads, and measuring instruments used for terrestrial and astronomical navigation. In addition, there are four globes on which no landmasses are depicted, only oceans and polar caps. The globes stand on four cartouches showing important trading ports in cartographic view (Enkhuizen and Lisbon) and chorographic panorama (Elsinore/Helsingør and Venice). With their extensive frames, the cartouches overlap the frame of the picture field below, in which a thunderous sea battle between Englishmen and Dutchmen is in progress. Once again, the horizon is lowered here so that the viewer can witness the events at eye level. The ships are precisely described as is the water in which they move. Even weather phenomena like clouds and sunlight convey a precise impression of the situational atmosphere, confirming the depiction’s authenticity.



3 Willem Blaeu, *Het Licht van der Zee-vaart*, 1608, frontispiece

What is fragmented in profiles and maps inside the book is synthesized in the spatial design of the boundless sea in the frontispiece. Waghenauer thus gives prospectus-like examples of the various cartographic modes of representation (inside) and foreshadows the genre of the seascape, which, at least in Dutch marine painting, would establish itself under Vroom 20 years later.

Another example of frequently used motifs in the genre of the sea manual is the 1598 edition of William Barents' *Caertboeck vande Midlandtsche Zee*²³, which was

²³ Willem Barentsz, *Description de la mer mediterrannee, a quel sont deliniees & descrites au vif toutes les costes de la Mer Mediterraine*, Amsterdam, 1599.



4 Lucas Janszoon Waghenaer, *Le Nouveau Miroir des Voies Marins*, 1600, frontispiece

- 5 Willem Barentsz,
Description de la Mer Mediterranee,
1599, frontispiece



translated from Dutch into French in 1599 (fig. 5). The silhouette and top view are no longer shown in separate frames but in one continuous panorama with the city of Genoa in the background. The ships at the front are still shown from below; the harbour of Genoa, however, from a bird's eye view. The combination of both perspectives in one image creates the illusion of a vast, deep space, which is not a cartographic invention but rather owed to the design of an anonymous engraver. Barentsz. adopts Frans Hogenberg's famous city panorama from the *Civitates Orbis Terrarum*²⁴ in his frontispiece but changes the format from horizontal to vertical to extend the maritime foreground. The ships perform daring manoeuvres, whereby the artist lets his connoisseur's eye wander from one nautical detail to another. In its composition, the image thus anticipates the concept of the whole book: the initial mathematical and astronomical overview is followed by vivid maps and profiles, whose outline is based on the practical experience of sailors.

²⁴ Frans Hogenberg and Georg Braun, *Civitates Orbis Terrarum*, 6 vols., Köln, 1572–1618.

A competitive market

When a practitioner would write a nautical handbook on their own initiative, without a commission, they quickly had to seek compensation for their efforts. The manuals had to be advertised, circulated among experts, and promoted against comparable products.

In the Netherlands, handbooks were precisely tailored for their clientele and provided with an appropriate title page as early as 1600. The same was true for the revision of the *Spieghel*, which was reprinted in Dutch in 1596 under the title *Thresoor der Zeevaert*²⁵ (fig. 6) and subsequently translated into French as *Thresorerie ou cabinet de la Route Marineque*²⁶ in 1600/1601 (fig. 7). In 166 pages, the *Thresoor* contains all maps printed in the *Spieghel* plus the “Beschryvinghe van der Middellantsche Zee”; this additional part is missing in the *Thresorerie*, obviously because of the assumption that French seafarers already had access to better charts. The title pages of both editions were redesigned to challenge viewers’ ingenuity in a way similar to a picture puzzle.

Thus, before using the sea manual, the reader is confronted with a visual communication process that pointedly summarises the book’s message. While the same can be said for both editions, it becomes clear that the Dutch and French books set different emphases in transferring maritime knowledge. In the frontispiece of the Dutch *Thresoor* (Leiden 1592, 1596), the sailors from the first edition of 1584 are missing and with them the practitioners who knew how to deal with astrolabe, cross-staff, compass, and sounding lead (fig. 6). Instead, the reader is presented with a massive wooden cabinet, slightly raised on a foundation and backed by a large expanse of water. On the left, the ships enter the harbour; on the right, they debouch. The solid cabinet seems rather inappropriate for the storing of prints and more closely resembles a *Gelderse Kast*. A *Gelderse Kast* is a cupboard, mostly made of oak wood, found in many bourgeois households and used to store crockery, household goods, and large books. Stylistically, the furniture, with its rigidly symmetrical faceted design, carved decorations, and protruding attic, can be dated to around 1600.²⁷ The simple nautical compass, globe, and naval astrolabe, which lies on a thick book bound in red leather, date from the same period. Behind it, two Jacob’s staffs, necessary for astronomical navigation, lie crossed. When contemporary readers opened their new acquisition for the first time, their gaze fell on two closed doors of a locked safe without a key. The book merely gives an idea of the cabinet’s contents and a possible interpretation of the cartouches on the

25 Lucas Janszoon Waghenaeer, *Thresoor der zeevaart, inhoudende de geheele navigatie ende schip-vaert vande Oostersche, Noordsche, Westersche ende Middellantsche Zee (...)*, Amsterdam, 1596 (fig. 10).

26 Id., *Thrésorerie ou Cabinet de la route marinesque contenant la description de l’entière navigation et cours de la Mer septentrionale (...)*, Amsterdam, 1601.

27 Uwe Dobler, *Barockmöbel, Bürgerliche Möbel aus zwei Jahrhunderten*, Augsburg, 1992, p. 48.



6 Lucas Janszoon Waghenaer, *Thesoor der Zeevaert*, 1596, frontispiece



7 Lucas Janszoon Waghenaer, *Thresorerie ou cabinet de la Routte Marineque*, 1600/1601, frontispiece

right and left: a (re) “*armoire de la navigation [...] avec toutes les cartes marines necessaire[...]*”, drawn and corrected by the “*Ervarenen Pilot endt Stuyrma Lucas Jansz Wagenaer va Enckhuijse*”²⁸.

For the reader, the cabinet became the bourgeois equivalent of the cabinet of curiosities, in which knowledge of distant countries is stored in a non-hierarchically arranged collection. It contains geological curiosities, corals, and shells, allowing the reader to travel the world from their armchair. If one recognizes this second layer of meaning, the cabinet opens like a treasure chest, revealing its hidden wonders.

Another pictorial form is chosen in the French edition translated by Bonaventure d’Aseville under the title “*Thrésorerie ou Cabinet de la route marinesque*”,²⁹ published in 1601 (fig. 7). The characteristic feature of the edition, published in Amsterdam but printed in Calais, is an open cabinet. A wealthy, elderly gentleman, perhaps Waghenaer, is shown receiving the books from the hands of experienced seafarers. He keeps the knowledge collected in the books in the cabinet before another helmsman continues the chain of information, passing the book on to cartographers. The cartographers transpose the written data into maps and globes. While this all seems plausible, the intended reading direction of the scene is deliberately left ambiguous: here, what unfolds chronologically from left to right in the history painting can also be read diachronically. It is uncertain whether the helmsman on the right is delivering or receiving the book with both hands. If he is receiving it, it would mean the scene could be read in two ways: from left to right and right to left. The oblong format of the new edition, which is smaller and less imposing than the folio format of the original edition from 1584, accommodates both variants. The ambiguity becomes an indicator of an open, freely accessible repository of knowledge in the form of a library cabinet.

While the Dutch edition celebrates factual knowledge (the data itself), the French emphasises knowledge transfer (data transmission). The translation proudly refers to the empirical process of data collection: information is first assembled, then communicated, checked, and evaluated through exchange. What began as a one-man business in 1584 was clearly coming to an end four years before Waghenaer’s death in 1605/06.

Hydrographic knowledge had become too extensive for one book to hold and, in its diversity, could only be fed by a more extensive knowledge network. The

²⁸ Lucas Janszoon Waghenaer, *Thresoor der zeevaert*, 1596 (FN. 27, fig. 10).

²⁹ Id., *Thrésorerie ou Cabinet de la route marinesque: contenant la description de l’entière navigation et cours de la Mer septentrionale d’Allemagne, d’Angleterre et d’Escosse, France et Espagne [...] / nouvellement mis en lumière par l’expert et renommé pilote Lucas Jansz. Wagenaer Auxquelles sont adjoutéz certains discours et véritables récits comme on peult navigant environner la terre. Item cinq moyens, routtes ou erres de mer pour venir en China, un traicté de la variation du quadran de mer, certaines questions concernant la navigation, le commerce des marchandises en l’Inde orientale et quelles denrées on apporte de là en ces pays par deça*, Bonaventure d’Aseville (ed.), Calais, 1601 (fig. 11).

expansion of the experts supplying information also explains why Waghenauer exchanged, sold, bequeathed, lent, and commissioned the engraving of new copper plates.

The *Spieghel/Thresoor* formats also changed constantly between 1585 and 1610. They became smaller and increasingly eliminated images and maps as their size decreased. While the first edition of the *Spieghel* still contained 43 nautical charts, the emphasis in the *Thresoor* of 1596 had already shifted, and the text was only sporadically illustrated. The scales of the maps decreased, and the coastal profiles were detached from the framework of the map. Beginning in 1596, profiles were only reproduced as pictures alongside the text. These developments culminated in another corrected edition—the *Enchuyser zee-caert-boeck*³⁰, published in 1598—in which not a single map appears on any of its 350 pages. Since that time, the description of the nautical world has mainly been expressed through text with the incorporation of a few profiles.

Conclusion

It is no coincidence that the visual representation of the maritime world disappeared from the sea manuals at a time when they were making their way into marine painting. Artistically ambitious seafarers first invented this genre in the northern provinces of the Netherlands by transferring their view of the land as seen from the sea to canvas long before marine painting established itself as an independent genre in the 1620s.

However, until oil-painted seascapes, with their impressive storms, conquered the bourgeois parlours, the competition for intellectual supremacy in the maritime sphere continued. While in the Netherlands, private merchants and trading companies secured their monopolies, France prepared itself for an absolute monarch, whose claim to power also included the prerogative to interpret science. From then on, the promotion, control and acceptance of scientific findings and the resulting descriptions of the world were subject to the head of state.

In 1643, the same year Louis XIV entered the world stage as the newly appointed heir to the throne, Richelieu's major hydrographic project came to an end: Fournier presented his encyclopaedia entitled *Hydrographie contenant la théorie et la pratique de toutes les parties de la navigation*³¹. It was the first systematic treatise of maritime knowledge in French. In its over 700 pages divided into 20 chapters, the mathematician, geographer, and Jesuit priest summarised the

30 Id., *Enchuyser zeecaertboeck, inhoudende de gheheele navigatie ende Schipvaert vande Oostersche, noordtsche, russche, moscovytsche, westersche, middellantsche of Levantsche ende voordere zeevaer (...)*, Amsterdam, 1598.

31 Georges Fournier, *Hydrographie contenant la théorie et la pratique de toutes les parties de la navigation*, Paris, 1643.

state of knowledge of his contemporaries (*modernes*), not failing to place it in a superordinate historical context (*les anciens*).

Though technical, geographical, and nautical information had been seamlessly linked before Fournier finally tried his hand at the scientific foundation of various ship designs, his was the first systematic treatise of maritime knowledge in French. In its over 700 pages divided into 20 chapters, the complexity of the presentation, the eloquence of his language, and the book's considerable size indicate that this reference work was never meant to board a ship.³² Fournier provided what Richelieu had commanded of him: a coherent overview of the hydrographic knowledge of the time. In this respect, however, the book serves a different clientele than the Dutch sea manuals, whose success declined continuously beginning in the 1620s. Falling sales and fewer editions indicated that the baton had been passed from the seafarers to the scientists. The practitioners' knowledge had long since become common knowledge. There was a demand for explanations that no longer described maritime phenomena but interpreted them. In the 1630s, natural philosophers, including René Descartes³³ and Francis Bacon, provided such explanations in their analyses of the structure of water, clouds, and air.

Waghenaer had set out with the aim of making maritime knowledge accessible to a broad audience. Indeed, his book filled a vacuum that would be filled in Holland and France 20 years later. In terms of the history of science, his practical knowledge forms an indispensable basis for hydrographic science, which initiated the long age of encyclopaedic knowledge in France as early as the 17th century.

32 See Larrie D. Ferreiro, *Ships and science: The birth of naval architecture in the scientific revolution. 1600–1800*, Cambridge (MA)/London, 2010.

33 For correlations between René Descartes' 'Meteore' and Francis Bacon's 'Historia Ventorum' see: Claus Zittel, *Theatrum philosophicum: Descartes und die Rolle ästhetischer Formen in der Wissenschaft*, Berlin, 2009.

Learning to See

Optics and Landscape Drawing at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture around 1700

Camilla Pietrabissa

Debates about the early modern theories of sight, their bearing on artistic theory and practice, and their impact on education in art academies have been particularly vibrant in recent years.¹ The topic most frequently addressed in that domain where artistic and scientific curiosity for optics intersect is typically perspective.² The case of Ancien Régime France is particularly interesting because, since the establishment of the Académie royale de peinture et de sculpture in 1648, classes on perspective had been offered to students as part of their curriculum.³ Various members of the Académie even regarded perspective as a fundamental element of art theory and practice: notoriously, André Félibien

I wish to thank Katie Scott, Antoine Gallay and Arnaud Maillet for their help and suggestions. I am also indebted to the editors of this volume Thomas Kirchner, Sophie Raux and Marlen Schneider, and to my fellow *boursiers* at the DFK, for their valuable comments and support.

- 1 Among the most recent books on the relation between optical theories in art and science, see at least Alina Payne (ed.), *Vision and its instruments. Art, Science, and Technology in Early Modern Europe*, Pennsylvania, 2015; “Art and technology in early modern Europe”, in Genevieve Warwick and Richard Taws (eds.), Special Issue of *Art History* 39/2, 2016; Sybille Ebert-Schifferer, Pietro Roccasceca and Andreas Thielemann (eds.), *Lumen Imago Pictura. La luce nella storia dell’ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, Rome, 2018.
- 2 The literature on the use of perspective in the arts is vast and ever growing. For the most detailed surveys, accompanied by extensive bibliographies, see at least Francesca Salvemini, *La visione e il suo doppio. La prospettiva tra arte e scienza*, Roma, 1990; Philippe Hamou, *La vision perspective (1435-1740). L’art et la science du regard, de la Renaissance à l’âge classique*, Paris, 1995; Lyle Massey (ed.), *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*, Washington (DC), 2003 (Studies in the History of Art, 59). For the French context, an excellent overview of the tension between theory and practice of perspective in the arts is René Démoris, “Peinture et science au siècle des Lumières. L’invention d’un clivage”, *Mouvement des sciences et esthétique(s). Dix-huitième Siècle* 31, in Christine Rolland, François Azouvi and Michel Baridon (eds.), 1999, pp. 45–60.
- 3 While the first statutes did not mention the professor of perspective explicitly, a brief reference to the post appears in 1664 and 1777, see Reed Benhamou, *Regulating the Académie: art, rules and power in Ancien Régime France*, Oxford, 2009, pp. 122, 149.

(1619–1695) declared perspective “the essence of painting”.⁴ There was, however, little consensus on the interpretation of perspective as a subject of teaching: the four men who held the post of professor of perspective at the Académie in the second half of the 17th century—Abraham Bosse, Étienne Migon, Sébastien Leclerc, and Louis Joblot—offered a syllabus that was markedly different from that of their predecessors. What we know about their teaching methods raises questions about the impact of scientific discourse on artistic practice, the relation between visual perception and representation, and the rise of a theory of vision in the wider public sphere.

It seems, therefore, imperative to re-examine the subjects taught and the methods of teaching perspective in such a way as to draw attention to the exchanges between scientific and artistic milieus in Paris. The development of a discourse on modern theories of vision at the Académie is embedded in a wider system of cultural discourses and practices that fall beyond the scope of this essay. However, a case study about perspective illustrates the potential of apparently unimportant documents to reorient historical narratives—in this instance, the narrative that artistic training at the Académie was centred exclusively on the human figure.

This essay focuses on a manuscript transcription of the course on geometry and perspective held by Louis Joblot (1645–1723), an experimental microscopist who was *professeur de géométrie et perspective* at the Académie in the first decades of the 18th century.⁵ Lecturing on the anatomy of the eye, fallacies of vision, and optical instruments, Joblot revealed himself as a post-Keplerian scientist who considered the human organ one instrument among others.⁶ In fact, his lectures invited students to engage directly with optical instruments to draw landscape from nature, an activity that was not part of academic education at the time but conducted chiefly by scientists and amateurs in the context of sketching excursions. The extraordinary combination of geometry, landscape drawing, and theories of sight in Joblot’s syllabus is evidence of the more general shift of the

4 “La perspective est si nécessaire à cet Art, que l’on peut dire qu’elle est même de son essence”: André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, 1666, 5 vol., vol. 1, n.p. [Préface]. On this topic, see Philippe Hamou, “La perspective des peintres et l’optique des modernes”, in Frédéric Cousinié and Clélia Nau (eds.), *L’artiste et le philosophe. L’histoire de l’art à l’épreuve de la philosophie au XVII^e siècle*, Paris/Rennes, 2011, pp. 119–138.

5 [Louis Joblot], *Premier livre de géométrie donnée à l’académie royale de peinture par monsieur Joblot [sic], professeur en jcelle et écrite par François Rohais, son auditeur et l’année 1702*, Médiathèque de Troyes, MS. 2649, 2 vols. The table of contents and two chapters are transcribed in Jacqueline Lichtenstein and Christian Michel (eds.), *Conférences de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 2007–2015, vol. 3: *Les Conférences aux temps de Jules Hardouin-Mansart (1699–1711)*, Paris, 2009, pp. 88–96.

6 On the instruments of vision, see Antoni Malet, “Early Conceptualizations of the Telescope as an Optical Instrument”, in *Early Science and Medicine* 10/2, 2005, pp. 237–262; Ofer Gal and Raz Chen-Morris, “Empiricism Without the Senses: How the Instrument Replaced the Eye”, in Charles T. Wolfe and Ofer Gal (eds.), *The Body as Object and Instrument of Knowledge. Embodied Empiricism in Early Modern Science*, Dordrecht/New York, 2010 (Studies in History and Philosophy of Science, vol. 25), pp. 121–147.

program of study away from mathematics and towards optics, as the academic discourse was shifting away from classical art theory and towards modern aesthetics based on the critical discussion about perception. Moreover, a modern awareness of the potential fallacies of the eye and its technological substitutes was changing the very notion of painting (in the sense of *tableau*) as well as the standard principles of a national school of painting. In short, new experimental practices began to reorient the fundamental theory of art on which the Académie had been established.

Structured as a syllabus outlining the various subjects in the course of study offered to students at the Académie, this essay begins with a presentation of Joblot, introducing readers to the historiographical problems posed by academic teaching and the exchanges between the Académie and the scientific milieu in Paris at the turn of the 18th century. It then delves into the description and critical discussion of the topics of teaching.

Lecturer

Louis Joblot, a microscopist born in Bar-le-Duc in 1645, remains one of the most obscure figures in the history of the Académie.⁷ His fall into oblivion may be explained, at least in part, by the somewhat ambiguous institutional status of the post of professor of anatomy, geometry and perspective: its occupants could participate in assemblies but often did not have voting rights because they were not artists themselves.⁸ Most importantly, Joblot's recognition may have been diminished by comparison with his predecessor Sébastien Leclerc (1637–1714), a towering figure in the official art world of the late 17th century. In the minutes of the academic assembly of February 1680, Joblot's name first appears as the adjunct professor of perspective and geometry to Leclerc, a position he held for 20 years.⁹ Then, in 1697, he requested and obtained an 18-month leave of absence to travel to Italy.¹⁰ Soon after his return, Leclerc resigned from his position, and, in May 1699, Joblot succeeded him, earning a salary of 300 livres.¹¹ Upon his retirement in 1721, two years before his death at the age of 77, Joblot left the post to his assistant, Leclerc's son Sébastien II.¹² Although he was

7 On Joblot, see Włodimir Konarski, "Un savant barrisien, précurseur de M. Pasteur, Louis Joblot (1645-1723)", in *Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts, Bar-le-Duc* 3/4, 1895, pp. 205-333; Henri Brocard, *Louis de Puget, François Lamy, Louis Joblot, leur action scientifique d'après de nouveaux documents*, Bar-le-Duc, 1905.

8 See for example the case of Migon, who was accorded a 'voix délibérative' in 1662. Anatole de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1792*, 10 vol., vol. 1, Paris, 1875-1892, p. 203. Henceforth PV.

9 PV, vol. 2, pp. 162-163.

10 PV, vol. 3, p. 208.

11 Ibid., p. 267.

12 PV, vol. 4, p. 313.

a long-term adjunct of Leclerc, what we know of Joblot's professional interests and pedagogical approach departs considerably from those of his predecessor. Having reached a certain fame as the young author of a successful *Traité de Géométrie* (first published in 1669), Leclerc's success as a *graveur du Roi* made him a prominent collaborator of the Académie des Sciences, and he later wrote a few pamphlets on coeval scientific debates.¹³ On the contrary, Joblot did not write essays, nor did he try to obtain further remuneration from the monarchy besides his professorial salary, keeping his post until his retirement. Instead, his contribution to experimental optics is revealed by the handful of letters that appeared in scholarly journals about mirrors and magnetism¹⁴ and by an opus on microscopy in two volumes, published under the *privilège* of the Académie royale de peinture et de sculpture.¹⁵ As Marc Ratcliff recently argued, Joblot's *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes* is a good example of an 18th-century scientific dissertation that addresses its readers in various ways: as a treatise on the making of instruments and their use in the context of debates on animalcules and antisponsaneism and as a gripping narrative of the author's observations over more than 30 years.¹⁶ In *Descriptions*, Joblot presented himself as an experimental scientist concerned with observation rather than speculation or systematisation. The headpiece of the second volume illustrates the cabinet of a learned scientist: telescopes and other optical instruments are scattered around the room, books are arranged in the libraries, and the walls are decorated with pictures and decorative frames (fig. 1). This setting is radically different from that of Leclerc's unfinished self-portrait in a cabinet conceived and designed around the same time (fig. 2).¹⁷

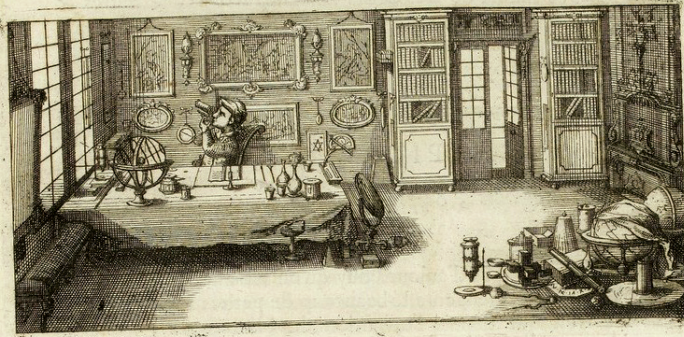
13 On Leclerc's *Traité de Géométrie*, see Maxime Préaud, *Bibliothèque nationale, département des Estampes, inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, vol. 9: Sébastien Leclerc, deuxième partie, Paris, Bibliothèque nationale, coll. cat. Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, 1980, cat. 2228–2330.

14 See for example his interventions in the so-called *Journal de Trévoux: Mémoires pour l'histoire des sciences & des beaux-arts*, "Explication des propriétés de quelque miroir", October 1702, pp. 267–275 and May 1703, pp. 1230–1238.

15 Louis Joblot, *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes tant simples que composez, avec de nouvelles observations faites sur une multitude innombrable d'insectes et d'autres animaux de diverses espèces qui naissent dans les liqueurs préparées et dans celles qui ne le sont point*, 2 vol., Paris, 1718. For reasons that remain unclear, the book was not published until two years after it obtained the *privilège*, even though both text and plates were ready at that time, see PV, vol. 4, pp. 234–235.

16 Marc J. Ratcliff, *The quest for the invisible: microscopy in the Enlightenment*, Farnham/Ashgate, 2009, pp. 33–47.

17 Two different states of the print are known. An impression of the second state at the BnF, printed and coloured in the second half of the eighteenth century, is inscribed with the title *Cabinet Geometrique de M. Le Clerc* and the address *A Paris chez Basset rue S. Jacques*, see Préaud, 1980 (note 13), vol. 8, cat. 1309.



NOUVELLES OBSERVATIONS,

Faites avec de nouveaux Microscopes, sur une multitude innombrable d'insectes, & d'autres animaux de diverses especes, qui naissent dans des liqueurs préparées, & dans celles qui ne le font point.



SECONDE PARTIE.

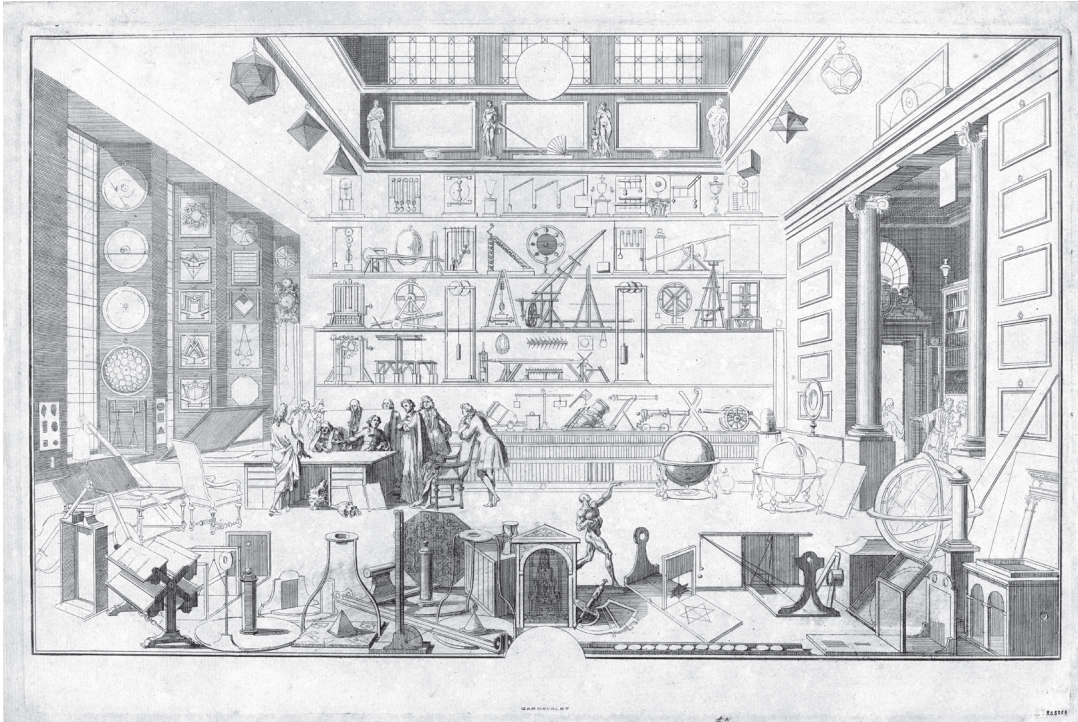
AVERTISSEMENT.



PRE'S avoir expliqué dans la premiere Partie de cet Ouvrage, la construction, & quelques usages de plusieurs nouveaux Microscopes à liqueurs, beaucoup plus parfaits & plus commodes qu'aucun de ceux qui sont venus jusqu'à present à ma connoissance; il est nécessaire de les mettre en usage, pour faire l'Histoire anatomique d'une multitude

a

1 Anonymous, Page with vignette for L. Joblot, *Descriptions et usages de plusieurs nouveaux microscopes, tant simples que composez*, Paris, 1718. Etching, page in-8°, Bibliothèque nationale de France, Tolbiac, V-7411



2 Sébastien Leclerc, *Cabinet de Mr Leclerc*, c. 1711, etching and engraving, first state, 25.2 × 38.4 cm (platemark), Paris, Musée Carnavalet, G.5209

Leclerc's huge room, filled with a collection of instruments displayed along the walls and lower edge of the picture, is an abstract space of learning and formal discussion.¹⁸ As a personalised version of the official court portraits, this image of an amateur cabinet suits the ideological framework that underlaid state-supported scientific practice at the end of Louis XIV's reign.¹⁹ Joblot's vignette, on the other hand, presents the scientist alone at his desk, looking through a lens like a modern Galileo caught in the everyday act of observation.

The experimental character of Joblot's text and career, together with his seeming lack of interest in theorization, are the best explanation as to why he remains a marginal figure in official scientific discourse. Moreover, this accords with the fact that, until now, the historiography of modern science has concentrated on figures who contributed to revolutions and ruptures in European epistemology rather than those who represented continuity and has paid more attention

¹⁸ The same conception of the cabinet space is visible also in two extant – and probably preparatory – drawings in red chalk (BnF and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts). See Maxime Préaud, "Le cabinet de Sébastien Leclerc", in *Nouvelles de l'Estampe* 249, 2014–2015, pp. 16–39.

¹⁹ On Leclerc as a court artist, see Erica Harth, *Ideology and culture in seventeenth-century France*, Ithaca/London, 1983, pp. 250–278.

to theoreticians than practitioners.²⁰ Moved by an empirical spirit and using artisanal skills, Joblot introduced demonstrations on the anatomy of the eye and the construction of optical instruments at the Académie. One of the arguments I wish to advance in this essay is that his classes and lectures reveal the institution's recognition of the rise of empirical knowledge in the cultural sphere. At a time when the epistemological limits of the geometrical model of vision were being challenged in the scientific world, Joblot may have introduced students and academicians to an attitude that was more experimental than that of his predecessors. Moreover, such a shift should be considered in the context of the transformation of aesthetic attitudes towards painting practice usually associated with the lectures read by Roger de Piles, as *conseiller honoraire*, and the directorship of Antoine Coypel.²¹ Despite his relatively marginal position in the scientific community and the fragmentary sources on his teaching methods, what we know about Joblot confirms that he operated as a connector between scientific and artistic discourses at the turn of the century.

Syllabus

The paucity of available sources on the teaching of perspective at the Académie constitutes a historical conundrum that extends beyond the mere problem of the topics addressed in the syllabus and reaches back to the original purpose of the course.²² It seems that academic professors of perspective were responsible for teaching the basis of geometry and the techniques of perspective, including mathematical calculations and material procedures (such as the use of strings to formalize linear perspective). Rules based on Euclid's axioms developed in Europe since the Renaissance considered perspective as a series of mathematical techniques to achieve pictorial imitation of optical perception. Judging from the lexical variation in the post title used in the *Procès-Verbaux* throughout the latter part of the 17th century—*professeur de géométrie et perspective* or *professeur en mathématiques*—emphasis placed on different branches of this complex domain varied.

Problems with the teaching of perspective emerged quickly: Abraham Bosse's expulsion from the Académie in 1661 has justly been seen as a foundational moment in the institution's history because it laid bare issues pertaining to the purpose of scientific rigour vis-à-vis artistic practice and the balance of power

20 Stéphane Van Damme, *Seconde nature. Rematéraliser les sciences de Bacon à Tocqueville*, Dijon, 2020.

21 Thomas Puttfarcken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven/ London, 1985.

22 The most recent discussions on the teaching of perspective and anatomy are in Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Geneva, 2012, especially pp. 248-253 and Susanna Caviglia, "Life drawing and the crisis of historia in French eighteenth-century painting", in *Art History* 39/1, 2016, pp. 40-69.

among academicians.²³ In his publications (and presumably in his teachings), Bosse maintained, to put it simply, that the painter tried to depict not what the eye sees but what perspectival techniques dictate he should represent.²⁴ Sensorial perception was thus contrasted with geometrical thinking early on, and the ‘Bosse affair’ was only the beginning of the prolonged and intricate saga of academic pedagogy at the Académie. Christian Michel has observed, for example, that under Bosse’s successor, Étienne Migon—in charge between 1661 and 1680—students filed formal complaints about the inadequacy of teaching, which they perceived as pointless.²⁵ Like Bosse, Migon seems to have upheld the theoretical approach to perspective that implied a solid basis of mathematics was the prerequisite for geometry and perspective.²⁶ By 1674, however, the lights had been turned off in the unused geometry room.²⁷

Further, publications by the *professeurs* may be as enlightening as they are misleading regarding the reality of perspective teaching. These books were most likely edited versions of teaching notes. For example, Bosse’s practical treatise of geometry was based on his weekly program, as stated in the title and introduction, but was published only after his expulsion.²⁸ In the mid-18th century, the complex correlation between teaching and publication can be gauged from the preface to the *Traité de perspective* (published in 1750), in which Leclerc’s grandson Edme-Sébastien Jaurat wrote that his method was inspired by the teaching of Sébastien Leclerc II, who, he thought, must have followed his father’s method in his turn.²⁹ Between 1665 and 1750, many painter’s manuals

23 Natalie Heinrich, “La perspective académique. Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l’art au 17^{ème} siècle”, *Actes de la recherche en sciences sociales* 49, 1983, pp. 47–70; Martin Kemp, “The French perspective wars”, in Martin Kemp, *The science of art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/London, 1990, pp. 119–131. On the ‘Bosse affaire’, see also Sheila McTighe, “Abraham Bosse and the language of artisans: genre and perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670”, in *Oxford Art Journal* 21/1, 1998, pp. 3–26; Carl Goldstein, “Popular science in early modern France: Abraham Bosse’s sight”, in *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 23/2, 2007, pp. 182–194.

24 See Thomas Frangenberg, “Abraham Bosse in context: French responses to Leonardo’s *Treatise on Painting* in the seventeenth century”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 75, 2012, pp. 223–260, p. 243.

25 *PV*, vol.1, p. 200 (29 November 1662). See also Michel, 2012 (note 22), p. 162.

26 To get a sense of Migon’s theoretical approach, see the essay he wrote in collaboration with the mathematician Jacques Aleaume, *La Perspective speculative, et pratique. Ou sont demonstrez les fondemens de cet Art*, Paris, 1643.

27 “L’Académie en outre a trouvé à propos de ne plus fair allumer la petite lampe de la chambre de Géométrie, attendue que très souvent il ne se présente personne pour y designer”: *PV*, vol. 2, p. 36.

28 Abraham Bosse, *Traité des pratiques geometrales et perspectives, enseignées dans l’Academie royale de la peinture et sculpture*, Paris, 1665.

29 Edme-Sébastien Jaurat, *Traité De Perspective A L’Usage Des Artistes : Ou l’on démontre Géométriquement toutes les pratiques de cette Science, & ou l’on enseigne, selon la Méthode de M. le Clerc...*, Paris, 1750, p. vi. There is some doubt about whether Leclerc was preparing a treatise on perspective on the basis of the lectures he gave at the Académie, see Bibliothèque et Mediatheque de Metz, Collection du Baron de Salis, Ms. 1249. Part of this manuscript is transcribed in Lichtenstein and Michel, 2007–2015 (note 5), vol. 1, vol. 2 : Les Conférences au temps d’Henry Testelin 1648-1681, Paris, 2006, pp. 504–513.

on perspective were written in response to debates initiated by *professeurs* at the Académie. Ultimately, the debates echoed by these scant sources illustrate not only that the issue of perspective was a multifaceted one but also that the question of its value for a national school of painting was becoming crucial.

The problem of perspective pedagogy is tightly connected with what Thomas Puttfarcken describes as the early modern issue of the “ontological status of the *tableau*”.³⁰ Towards the end of the 17th century, Puttfarcken observes, French critics regarded traditional perspective “not as a system of creating mathematically and geometrically controlled illusion of pictorial space, but as a vaguely formulated and understood doctrine of the optics of viewing a picture”.³¹ At that time, the relation with the viewer became so central in French artistic theory that perspective was transformed “from a system of spatial construction to one of visual reception”.³² Puttfarcken’s argument appears particularly insightful if one thinks about the need to master perspective for pictorial formats as different as the *plafond* and the *tableau*.³³ The former, a form of painted ornamentation the French had learnt in Rome, was central to academic pedagogy in the early decades of the institution’s history; the latter, by contrast, increasingly became the locus of theoretical and practical reflections within the Académie, as a market for portable, autonomous pictures flourished in Paris. This shift towards a theory of visual reception predicated upon the *tableau* had profound implications for perspective pedagogy and clearly for the status of perspective as a tool of the liberal artist.³⁴ Bearing in mind this notion of perspective as a system based on changing notions of optics and on its applicability to different pictorial formats, we may now turn to the analysis of Joblot’s lectures to consider how visual perception was central to his teaching.

Week One: Geometry and the Eye

On 3 September 1701, Joblot read his first conference, *Sur l’optique*, at the Académie.³⁵ The contents of this lecture are not known, but the topic reveals a determination to base his academic activity on his professional interests. Before Joblot, no other professor of geometry seems to have lectured in front of the assembly, and Leclerc did not publish his pamphlet on optics until ten years later.³⁶

30 Thomas Puttfarcken, *The discovery of pictorial composition: theories of visual order in painting 1400-1800*, New Haven, 2000, p. 297.

31 *Ibid.*, p. 292.

32 *Ibid.*

33 Puttfarcken, it may be noted, situates the emergence of the *tableau* in academic conferences about Poussin’s work. See Puttfarcken, 2000 (note 30), pp. 201-277.

34 See Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965 (Bibliothèque des Arts 13), pp. 295 and 306.

35 *PV*, vol. 3, p. 325.

36 The only exception may be Migon, who may have read a conference in 1673, see *PV*, vol. 2, p. 4.

Looking at the list of conferences held at the turn of the century, however, Joblot's lecture series seems particularly timely. As the anatomy and theory of vision gathered momentum as a topic of interest to the assembly, Pierre Monier reread his contributions on geometrical themes and the treatment of light in painting, and the new lecturer De Piles gave his first conference on *chiaroscuro*.³⁷ After this first wave of conferences on light and vision, the following year, Joblot also proposed and read a series of four lectures on similar themes: the anatomy of the eye, the theory of light and colours, the fallacies of natural eyesight, and the history of geometry.³⁸

The titles of the lectures by Joblot as given in the manuscript transcribed by a certain François Rohais, held today at Troyes, match those of the first two lectures recorded in the *Procès-Verbaux*. Michel and Lichtenstein have, therefore, speculated that what Rohais transcribed are the regular classes for students Joblot had been asked to give in abridged form as lectures. However, the manuscript at Troyes is a longer treatise in two volumes, which also incorporates a practical course on geometry and perspective. Even from a quick look at the table of contents, it becomes evident that the professor's methods are oriented towards practical instruction (see table 1). Divided into a "Traité de géométrie" and a "Traité de Perspective", the course progresses quickly from a list of definitions—point, line, etc.—to the design of polygons and the use of strings in the countryside ("L'usage du cordeau et des piquets à la campagne"). The last section of the "Traité de géométrie" (pages 56 to 71) is a course on the anatomy of the eye and is perhaps the most significant innovation of the course: by introducing the different parts of the eye to his students—*paupières, muscles, nerfs, membranes, humeurs*—Joblot gave a bodily foundation to the abstract idea of vision. He even brought a human eye to the Académie for a didactic dissection, a task usually performed by the anatomy professor.³⁹ As far as we can gather from the sources, Joblot was the first to introduce academicians and students to the processes involved in human vision and add matters of visual perception to their under

37 See Pierre Monier, "Sur l'utilité que la géométrie et la perspective apportent à l'art du dessin" (5 June 1699), in Lichtenstein/Michel, 2007–2015, (note 5), vol. 3, p. 27; id., "Sur le bon choix de la perspective" (5 September 1699), in *ibid.*, p. 32; id., "Relecture de la conférence sur les lumières et sur les ombres" (8 May 1700) in *ibid.*, p. 37; Roger de Piles, "Sur le clair-obscur" (5 June 1700), *ibid.* For an argument about light as the unrecognised aesthetic topic of the Académie in the seventeenth century, see Caroline Combronde, *De la lumière en peinture : le débat latent du Grand Siècle*, Louvain-la-Neuve, 2010 (Bibliothèque philosophique de Louvain 76).

38 The titles of the conferences were: "Sur la conformation de l'œil" (1 April 1702), pp. 90–95; "Sur la théorie de la lumière et des couleurs" (6 May 1702), pp. 95–96; "Il est prouvé que nos yeux nous trompent" (5 Août 1702); "Sur les inventeurs de la géométrie" (7 Octobre 1702). See *PV*, vol. 3, pp. 337, 340, 341 and Louis Joblot, "Annonce de quatre conférences" (4 March 1702), Lichtenstein/ Michel, 2007–2015 (note 5), vol. 3, pp. 88–90.

39 "Il a lu un discours qu'il a fait sur la conformation de l'œil, qu'il a démontré sur un œil naturel dont il a fait l'anatomie", in *PV*, vol. 3, p. 340. A skeleton is recorded in 1666 as in use by the first *professeur d'anatomie* François Quadroulx, who held his post from 1648 to 1672, see *PV*, vol. 1, p. 296.

standing of pictorial practice. Whereas debates on perspective had so far been based on the application of rigorous mathematical rules, now another element was added to the equation: the physical examination of the organ, including an explanation of its ability to capture light and colour through a system of lenses, humours, and nerves.

Week Two: Perspective and Landscape

By studying the anatomy of the human eye, painters were invited first to become aware of the divorce between what is seen and the physical process of vision, and second, to grasp the similarity between their natural, corporeal instrument and modern machines. This becomes evident in a chapter in the treatise on perspective titled “De la perspective appliquée au paysage”, in which Joblot’s teachings of optics are applied to the construction of optical devices.⁴⁰ Essentially, the chapter deals with the construction of various traditional devices helpful in perspectival representation. The explicit connection between the use of a camera obscura and landscape drawing is unusual in the context of academic teaching, suggesting that the course may have been aimed at a larger readership than solely that of students and members of the Académie. In the context of a school that did not normally promote drawing outside the rooms specifically dedicated to this task, Joblot’s invitation to apply perspective to landscape drawing from nature was a groundbreaking contribution to the transformation of its pedagogical methods. After 1720, several academicians, including Louis Galloche, Nicolas Vleughels, and Charles-Joseph Natoire, would introduce excursions into the countryside as part of their pupils’ training.⁴¹

The opening passage already points out that Joblot is addressing the sketching practice of those artists who need to paint landscapes as backgrounds for their narrative scenes:

Lorsque vous aurez dessein de faire un paysage, c’est à dire un tableau qui représente quelque terrain considérable où il se trouve la plus grande variété d’objets qu’il sera possible, comme montagnes, rochers, mers, fleuves, rivières, fontaines, bâtiments, chemins voyageurs, arbres &c., transportez-vous en de semblables lieux, où vous choisirez une place la plus propre que vous pourrez a fin d’exécuter ce que vous y verrez de plus convenable a votre sujet, et évitant toujours les lieux et les jours

⁴⁰ [Louis Joblot], *Premier livre de géométrie*, Médiathèque de Troyes, MS. 2649, especially pp. 145–160.

⁴¹ In Galloche’s lecture “Traité de peinture” (5 June 1750), the old academician explains the importance of bringing the students out in the countryside to draw after nature, in *Conférences* 524/2. On Natoire’s teaching of landscape drawings in Rome, see Perrin Stein, “Copies and retouched drawings by Charles-Joseph Natoire”, in *Master drawings* 38/2, 2000, pp. 167–86.

sombres, autrement les objets un peu éloignées ne pouvaient être aperçus distinctement.⁴²

Here, Joblot seems to adhere to academic principles, whereby landscape was not an autonomous pictorial genre but most often the setting for a narrative episode (*tableau*).⁴³ A *paysage*, in this system, is not an integrated environment but a natural background to which the painter may add “a variety of objects”. Joblot’s theory of landscape seems suspended between naturalism and classicism: the artist should work from nature but continuously test his image against an ideal image of landscape composition. Thus, the chapter begins with advice on the best weather and light conditions to work in the countryside as well as on the ideal type of paper and its preparation.

The section on optical devices opens with the suggestion to carry a pocket telescope to study the details of distant objects.⁴⁴ Next, Joblot gives detailed instructions on how to make various instruments easily transportable and affordable, adapting conventional methods to working in the countryside. These devices for landscape drawing are not particularly original: they replicate conventional methods used since the Renaissance to achieve perspectival accuracy without having to perform complex mathematical calculations.⁴⁵ The theory and practice of these optical devices had been made available in French in the mid-17th century, notably in the beautifully illustrated edition of Jean Dubreuil’s (1602–1670) *Perspective pratique*, published between 1642 and 1649.⁴⁶ The so-called Dürer drawing frame, for example, was presented by Dubreuil as “une invention pour faire exactement des perspectives sans être obligé de pratiquer par une de ces règles” (fig. 3).⁴⁷ Joblot also offers several standard variations on this method: firstly, using black or white chalk directly on a glass surface inserted in the wooden frame before transferring the resulting drawing

42 [Louis Joblot] *Premier livre de géométrie*, Médiathèque de Troyes, MS. 2649, p. 145.

43 See Félibien’s use of the term: “Ce qu’on appelle dans un tableau, l’histoire ou la fable, est une imitation de quelque action qui s’est passée [...]”, André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes, avec la vie des architectes* [1696], 3rd edition, Paris, 1725, 6 vol., vol. 5, p. 313.

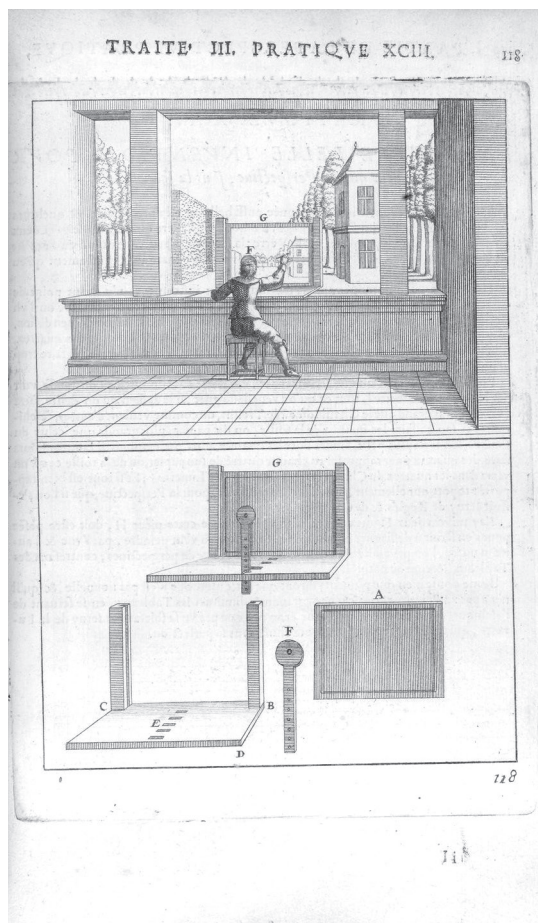
44 “S’il arrivait qu’on ne peut facilement arrêter le trait de quelque objet, faute de le bien distinguer soit à cause de leur grand éloignement ou de quelque grand jour qui pouvait être derrière ou à côté, alors il faudra avoir recours à une bonne lunette d’approche [...]”: Médiathèque de Troyes, MS. 2649, p. 150.

45 On the persistence of this tradition see Filippo Camerota, “*Perspectiva mechanica*. L’invenzione degli strumenti tra teoria e pratica della rappresentazione prospettica”, in Pascal Dubourg Glatigny, Marisa Dalai Emiliani, Marianne Cojannot-Le Blanc (eds.), *L’artiste et l’œuvre à l’épreuve de la perspective*, Rome, 2006, pp. 219–242.

46 For a history of optical devices in perspective treatises, see Massey, “Introduction”, in Massey, 2003, (note 2), pp. 9–19. On Du Breuil, see Marianne Cojannot-Le Blanc, “Les traités d’ecclésiastiques sur la perspective en France au XVII^e siècle : un regard de clercs sur la peinture ?”, *Dix-septième siècle* 230/1, 2006, pp. 117–130.

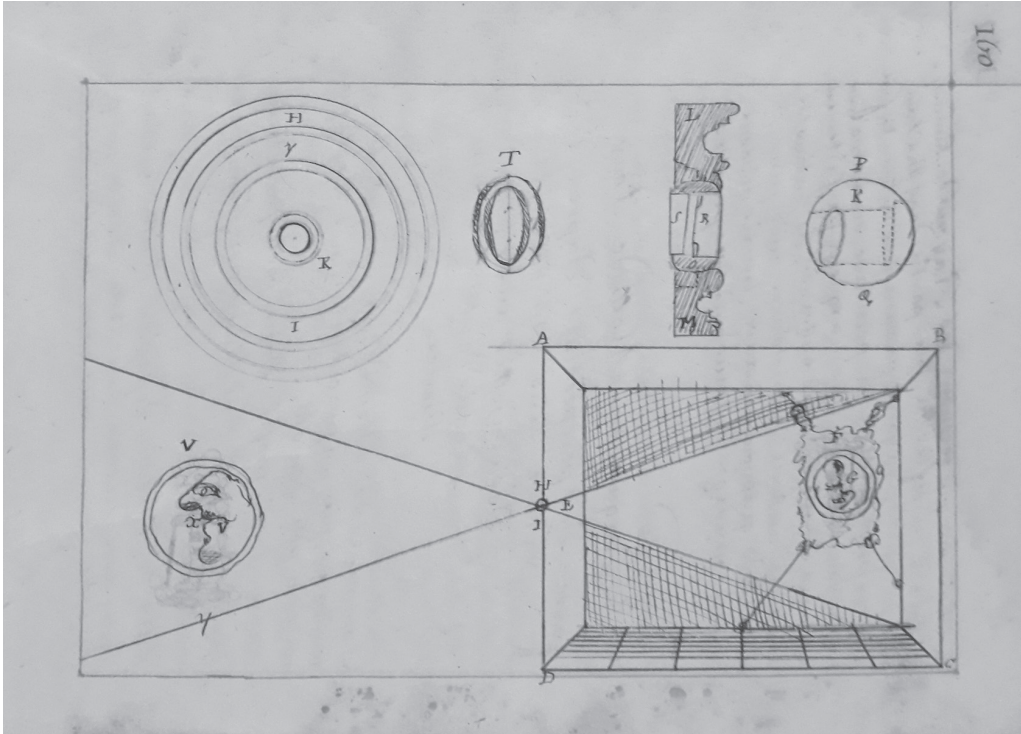
47 Jean Dubreuil, *La perspective pratique, nécessaire a tous peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, orfèvres, brodeurs, tapissiers, & autres qui se meslent de dessigner* [1647], 2nd edition, Paris, 1670, 3 vol., vol. 1, p. 118 (*Perspective Pratique*, Pratique XCIII).

- 3 From DuBreuil, Plate 120, *La Perspective pratique*, 3^{ème} Partie, Paris, 1679. Etching and engraving, in-4° Bibliothèque nationale de France, département Arsenal, 4-S-3522 (3)



onto a dampened sheet of paper; secondly, using a thin sheet of paper (*crêpe*) laid directly onto the glass surface; thirdly, using a grid made of thin strings. Lastly, Joblot provides instructions for building a camera obscura. A diagram in pen and ink illustrating this technique represents the different elements of a machine on the scale of a room: an objective lens inserted into a hole drilled through a window shutter and a white cloth stretched to display the projection (fig. 4). This diagram presents the device as an artificial eye, made of the same elements as the human organ.⁴⁸ In another diagram illustrating the workings of

48 “HI est l’œil artificiel au milieu duquel il y a une boule qui porte l’objectif K, qu’on peut tourner à volonté pour le diriger vers les objets qu’on veut regarder. Cet œil artificiel s’attache au volet d’une fenêtre comme vous le voyez à l’endroit E, de la chambre obscure, LM est le profil de l’œil artificiel; NO ou PQ est une boule qui représente le globe de l’œil; RS est l’objectif placé dans la boule qui tient lieu de l’humeur cristalline dans l’œil; T est un carton rond ouvert par le milieu qui se place sur l’objectif et qui fait ici le même office que la prunelle de nos yeux”: *Premier livre de géométrie*, Médiathèque de Troyes, MS.2649, p. 156.

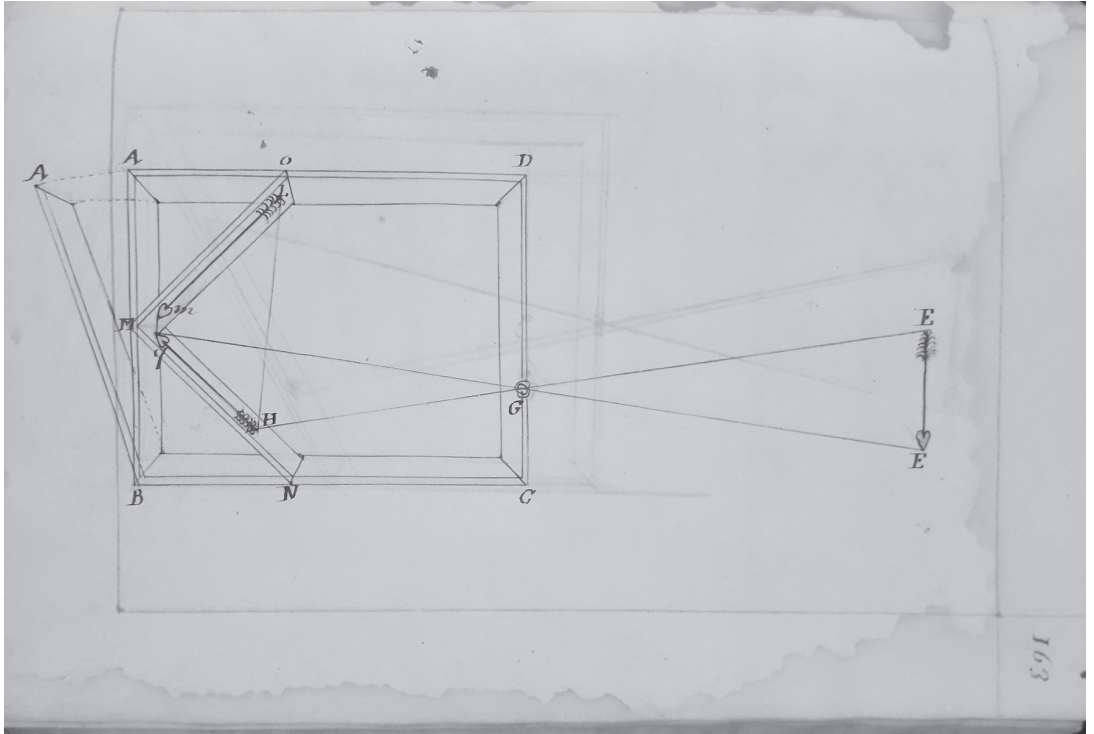


- 4 After Louis Joblot, Diagram illustrating the functioning of a camera obscura, 1702, pen and ink, 210 × 15 cm, Troyes, Médiathèque Jacques Chirac, Ms. 2649

a small portable camera, Joblot shows how to invert the image projected inside the camera using a double mirror (fig. 5). Though useful, these diagrams cannot truly function as a manual for constructing a portable camera; rather, their purpose is to present the main types of devices available to artists.

Around the time of Joblot's lectures, the camera obscura indeed became more widely known and used by various social groups. At the Académie des sciences, various lecturers presented projects to improve its design and resolve issues of stability and portability.⁴⁹ Nevertheless, we know very little about the availability of this device in Paris and even less about its use in the artistic

⁴⁹ Very little is known about the use of the camera obscura by different social groups in the early eighteenth century. However, the instrument is mentioned in various places in the *Mémoires de l'Académie des Sciences* of the period, see the *Introduction* to the author's PhD dissertation, *From perspective to place: the landscape tableau in Paris c. 1680–1750*, London, 2019.



- 5 After Louis Joblot, Diagram illustrating the use of a mirror for a camera obscura, 1702, pen and ink, 21 × 15 cm, Troyes, Médiathèque Jacques Chirac Ms. 2649

context. However, the fact that students and academicians knew about this system is relevant in itself: it illustrates that the classical precepts upon which academic pedagogy had been formulated were now less incumbent on professors and students. In addition to the progressive disregard for mathematics, the emergence of domains of knowledge deemed less important, such as optics and landscape drawing, signals the profound transformation of institutional ideology. Ultimately, Joblot's chapter on the practice of drawing from nature presents landscape—a 'minor' artistic genre—as a terrain for fruitful exchanges between the worlds of science and art.

Table I. Table of contents, *Traité de Géométrie et Perspective*, Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole, Ms. 2649.

Premier volume	
Traité de Géométrie	
Définitions	1
De la constructions des figures sur le papier	11
Des polygones inscrits dans le cercle	29
L'usage du cordeau et des piquets à la campagne	41
De l'anatomie de l'œil	56
Des paupières	57
Des muscles de l'œil	59
Des nerfs de l'œil	62
Des membranes des peaux et des tuniques de l'œil	63
Des humeurs de l'œil	66
Traité de Perspective	
Définitions	74
De la preparation du tableau	78
Manière de faire la rosette	81
De la préparation du plan géométral	84
Carreler le terrain perspectif	86
...	...
<i>De la perspective appliquée au paysage</i>	145
<i>Premier méthode</i>	145
<i>Préparation du papier sur lequel on veut dessiner</i>	150
<i>Deuxième méthode</i>	152
<i>Troisième méthode</i>	154
<i>Quatrième méthode</i>	156
<i>Cinquième méthode</i>	159
Traité de Perspective, Deuxième partie	
Des jours, des ombres et des ombrages causés par la lumière	167
De l'ombrage des corps élevés en l'air	170
De la projection de l'ombrage des corps sur ceux qui en sont rencontre [sic]	173
Traité de la sphère	183
Traité de gnomoniques ou horloges solaires	312

Conclusion

Slowly but surely, optics emerged as a branch of knowledge discussed and practised at the Académie as a necessary complement to perspective theory around the turn of the 18th century. It may seem paradoxical that, as professional artists and scientists had the opportunities for encounters and exchanges, very little evidence remains about the reality of artistic education inside the institution's walls.⁵⁰ Moreover, in the first half of the 18th century, the development of a public sphere of art diverted attention, at least in part, from the Académie's inner workings. René Démoris traced the history of the progressive separation between art and science, which relegated perspective to a mechanical art. He discovered that the cultural debate was most vigorous in the late 17th-century lectures read at the Académie and then around the mid-18th century, when Salon critics and *amateurs* spurred theoretical discourse.⁵¹ As a result, a genealogical history of vision in the academic context should focus on moments of ideological conflict between institutional tenets and forces of renewal in the cultural sphere. Following Jonathan Crary's history of the observer, which sees use of the camera obscura in the 18th-century as in line with early modern theories of perception, I have argued that Joblot's academic teaching reflected the renewal of drawing practices occurring in the wider cultural sphere at the turn of the century.⁵²

Years after Joblot's death in 1721, various members of the Académie seem to have implemented the empirical approach proposed in his courses. Among others, two influential members of the Académie who had frequented the institution while Joblot was professor of perspective—Galloche and Jean-Baptiste Oudry—upheld the new pedagogical approach based on perception and experience in their lectures of the 1750s in terms that echo Joblot's manuscript.⁵³ In this sense, the full significance of the shift that occurred around 1700 becomes apparent only when considered in relation to much longer processes of the formation of subjectivity in the European history of art and science. Within this macro history, the manuscript combining Joblot's lectures on the anatomy of the eye and the fallacies of natural sight with a chapter on the use of optical devices to sketch landscapes from nature can be read as another micro episode

50 For a pioneering article on the gap between landscape theory and practice, see Marianne Roland Michel, "Le paysage au XVIII^e siècle: théorie, enseignement, sa place dans la doctrine académique", in Catherine Legrand, Jean-François Méjanès, Emmanuel Starcky (eds.), *Le paysage en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1994, pp. 211–229.

51 Démoris, 1999 (note 2), especially pp. 46–48.

52 Jonathan Crary, *Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century*, Cambridge (MA), 1990, especially chapter 1.

53 On Galloche, see note 41; on Oudry see Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment*, New Heaven/London, 1995.

in the history of faith and mistrust surrounding the visual organ in early modern Europe. In the context of the French Académie, the transcription of the course read in 1702 serves to pin down a moment when the institution's ideological system veered in a new direction.

Annexe

[Joblot, Louis] Premier Livre de Géométrie donné à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture par Monsieur Joblot, Professeur en icelle et écrite par François Rohais, son auditeur en l'année 1702

MS. 2649, Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole, 2 vols.: first volume: 391 pages; second volume: 167 pages.

This appendix reproduces what is most likely the transcription, by an unknown auditor called François Rohais, of the geometry manual written by Louis Joblot and read in part at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture in March 1702 (see note 5 above). The manuscript, bound in leather, includes drawings and diagrams made in the same pen and ink as the rest of the text (see Fig. 4 and 5). Both volumes were donated to the public library of Troyes by the book seller Alexis Socard (1815-1877) after his death, with the rest of his collection. Socard was a learned bibliophile and the author of eight volumes on the history of books, including the *Promenade à la Bibliothèque de Troyes* (1869), which reveal his knowledge of the collection of the city's public library in the nineteenth century. This transcription reproduces the original document as closely as possible – the original spelling, lineation, and structure are left in place – with some corrections in square brackets to make it readable for a modern audience.

De la perspective appliquée au paysage (p. 145, vol. 1).

(p. 146) Lorsque vous auré dessein de faire un paysage cest adire un tableau qui représente quelque terrain considérable ou il se trouve la plus grande variété d'objets quil sera possible comme montagnes, rochers, mers, fleuves, rivières, fontaines, bastiments, chemins voyageurs, arbres &c., transporté vous en de semblables lieux, ou vous choisirez une place la plus propre que vous pouré afin d'executer ce que vous y veré de plus convenable a vostre sujet et évitant toujours les lieux et les jours sombres autrement les objets un peu éloignéés ne pouroient estre aperceus distinctement

Evité autant que vous le pouré de représenter ces objets dans le temps qu'ils seront éclairé par deriere ou par devant a cause que dans le premier cas on ne veroit que de l'ombre et que dans le second on n'apercevroit que de la lumiere la quelle seroit plus propre a vous eblouir qu'a vous faire avoir une sensation distincte des objets que vous voudré représenter

Un jour de Costé [=Eté] sera donc plus avantageux qu'aucun autre puisque la lumière et l'ombre donneront le moyen de bien (p. 147) représenter les objets dont vous voudrez faire choix

Toutes ces circonstances étant bien observé ayé un chassis en forme de quaré long ou d'une bordure de tableau toute platte et sans aucun ornement qui soit d'une grandeur commode pour estre facilement transporté ce qui ne sera pas bien difficile étant faite de quatre pieces de bois qu'on puisse monter et démonter quand on voudra

Divisé les quatre costez de cette bordure en un nombre de parties égales entre elles en sorte que le bas en contienne autant que le haut et de même des costés avec cette circonstance qu'après avoir percé des petit[s] trous atous les points de divisions on y puisse faire passer quand on voudra des fils d'une médiocre grosseur a fin que toute la surface transparente de ce tableau se trouve divisée en des quarés autant égaux entre eux qu'il sera possible. le bas de cette bordure doit estre assés large et assés épais pour permettre d'y faire un trou quaré au milieu de sa longueur et un autre trou rond écrouis au milieu de son épaisseur

(p. 148) on fera faire un triangle de bois d'une longueur convenable qui puisse exactement couler dans le trou quaré du milieu de la base du tableau et qui s'y puisse fixer par le moyen d'une vis de bois dur d'une grosseur raisonnable ; sur l'une des extrémités de ce triangle de bois on y fera faire aussi deux semblables trous l'un quaré et l'autre rond écrouis pour y arreter un autre semblable triangle de bois a telle hauteur que l'on voudra au sommet de la quelle on y attachera fermement une petite platine de cuivre ouverte au milieu d'un trou rond assés grand pour y pouvoir regarder les divers objets de la campagne

Cette machine ainsi préparé pourroit estre facilement arrêté contre un arbre avec des especes de tire fond si l'on étoit seure d'en trouver un bien placé au défaut du qu'elle on a dû se precautionner de deux ou trois bons piquet assés forts et assez long pour y pouvoir attacher ce tableau ou cette bordure

Tout cela supposé tendé un fil dans l'endroit de ce tableau transparent que vous jugeré le plus propre et le plus convenable pour y représenter la ligne horizontale

Divisé premièrement ce fil par un (p. 149) second qui le coupe a angles droits pour avoir le point de loeil et remarqué que ce point et celui de vue qu'on est au centre de la petite platine de cuivre doivent se trouver autant qu'il sera possible dans une ligne que l'on conçoit perpendiculaire au plan du tableau

Souvené vous encor que le plan de niveau qu'on imagine passer par la ligne horizontale séparant comme nous avons dit les objets de la terre avec ceux du ciel de la il suit que tous les corps visibles dont les sommets surpasseront en hauteur la ligne horizontale ne feront pour voir leur dessus et que tous ceux dont les

sommets seront surpassé par la ligne horizontal feront voir leurs dessus
 Les objets de la tere et ceux du ciel sont separé les uns a droite et les autres a gauche de la ligne verticale
 apres toutes ces divers observations qui regardent seulement la construction de la machine, sa position et sa preparation venons a la pratique et voyons les divers usages qu'on en peut faire pour représenter en petit les objets que nous pouvons facilement apercevoir a la campagne en regardant par le petit trou de la piece de cuivre ecloué come (p. 150) nous avons dit audevant de la surface du tableau transparent

Preparation du papier sur le quel on veut dessiner

Après avoir arrêté une grande feuille de papier sur une planche ou sur un carton assez ferme tiré y auras une ligne droite qui représente la ligne de terre que vous diviserez si vous le jugé apropos en parties egalles qui représenterons les pieds et telles autres mesures quil vous plaira

Puis menant une seconde ligne au dessus de la premiere et a une distance raisonnable pour représenter la ligne horizontal qui a été tracé par un fil tendu dun montant a lautre du tableau transparent

Menez aussy sur cette feuille de papier une ligne vertical qui représente celle du mesme tableau

Tout cela supposé metté vous en devoir de représenter sur ce papier les objets de (p. 151) la campagne qui tiennent le plus de la belle nature vous reservant la liberté de remplir les vuides sil y en a dans le temp que vous mettré vostre ouvrage au nez

S'il arrivoit qu'on ne peut facilement arreter le trait de quelque objet faute de les bien distinguer soit a cause de leur grand eloignement ou de quelque grand jour qui pouvait estre deriere ou à Costé alors il faudroit avoir recour a une bonne lunette d'aprouche a fin qu'en les observant on y puisse distinguer toutes les particularité dont on jugeroit avoir besoin pour les bien représenter

apres avoir arresté sur vostre papier la place de chaque objet et que vous en auré tracé la longueur la largeur et la hauteur transparente vous determineré le jour l'ombre et l'ombrage d'un seul des objets que vous y auré représenté, et cela suffira pour achever les autres lorsque vous seré retiré dans vostre cabinet

Jene dis rien de ce qui regarde le coloris parce que vous jugé bien que pour peindre sur une toile les objet que vous auré (p. 152) veus a la campagne, il sera utile avant que d'en partir dy faire un petit devis qui renferme toute les circonstances dont vous pourré tirer quelque avantage

Deuxieme methode ou l'on enseigne a faire des perspectives sans regles

Ayant cy devant appliqué ce quil faut observer pour faire exactement des perspectives par regles je croy quon ne sera peu faschéé d'apprendre coment on en peut faire d'autres belle et de fort exacte sans sa sujetter a aucune de ces mesme regles

Pour pratiquer cette methode ayé une glace de vere la plus grande et la plus parfaite quil sera possible et chassé la dans une bordure de bois afin de la manier plus surement

La base de cette bordure doit estre preparé apeu de choses pres comme la precedente cest adire quil y faut arrester deux triangles de bois en forme dune equere dont le costé verticale porte une piece de cuivre percé au centre pour y placer l'oeil.

Cela supposé lorsque nous voudré travailler d'apres le naturel, placez comme cy devant vostre tableau entre vous et les objets de la campagne, puis en les regardant par le trou élevé au devant les endroits ou les objets mesme s'y représenteront par les rayons de lumiere qu'ils reflechissent jusqu'à l'oeil

Il est indifferent pour faire le trait qui represente en petit le contour des objets de la campagne d'employer du blanc, du noir du rouge ou d'autres pourvue qu'en humetant une feuille de papier qu'on appliquera dessus on puisse imprimer ce qu'on aura dessiné sur cette glace

Et vous ne devé point douter que tous ce que nous aurons ainsy représenté sur ce tableau transparent ne se trouve en perspective puis que le petit trou passe icy pour le point de veue ou aboutissant comme nous avons dit tous les rayons de lumiere qui viennent des divers objets de la campagne et que la glace de vere en fait la section

Il est inutile d'avertir quil suffit de (p. 154) dessiner sur la glace les principaux trait des objets de la campagne puisquil y en a une infinité qui peuvent estre représenté a loisir dans le cabinet

si lon trouvoit une Crespe blanc ou noir qui fu assé fin et assé transparent pour decouvrir atravers ce quon y voudroit représenter en perspective on eviteroit la depece dune glace et la difficulté du transport

On juge encor de la necessité qu'il y a de bien affermir son tableau pour y travailler car le moindre changement de place en apporteroit aussy aux objet qu'on y veut représenter

Troisieme Methode pour faire des paysages d'apres le naturel sans estre abligé de s'assujettir aux regles de la perspective

Pour cette effet souvené vous du chassis dont nous avon parlé dans la (p. 155) premiere methode mais auparavant de rien entreprendre il faut remplir son vuide d'un treillis de quaré autant egaux entre eux quil sera possible par le moyen de quantité de petites cordes tirés fines quon fera passer par les trous qui ont été exactement fait autour de la bordure

Divisé de mesme le papier sur lequel vous voulé dessiner les objets que vous verré a la campagne en autant de quaré egaux entre eux qu'il s'en trouve dans le vide de vostre bordure sans vous assujettire a les faire egaux plus petit ou plus grand car cela nest pas necessaire

Placé ensuite la bordure transparente entre vous et les objets que vous auré resolu de représenter puis en les obervans lun apres lautre par le petit trou que

je suppose toujours élevée sur la tringle de bois qu'il doit estre arrêté comme on la déjà dit vous les desinneré sur vostre papier dans des quaré qui repondent a ceux du tableau transparent par les quelles vous les decouvrirez

Si vous observé exactement toutes les circonstances dont nous avons fait mention, (p. 156) dans la premiere methode et que vous appliquiez a cele cy celles qui peuvent y avoir quelque utilité vous auré en dessein perspectif tous ce que vous auré tracé sur vostre papier

Quatriesme Methode par la quelle on peut e non seulement dessiner les objets de la campagne mais aussi peindre tout ce qu'on y voit sans qu'on soit obligé de sçavoir les regles de la perspective

Pour comprendre cette methode de dessiner et de peindre sur du papier ou sur une toile les divers objets qu'on aperçoit a la campagne il faut premierement observer l'esperience que voicy on ferme exactement toutes les fenestres d'une chambre dont la scituation soit favorable laissant seulement un petit trou d'un pouce de diametre par ou les rayons de lumieres qui se reflechissent du dehors puissent (p. 157) passer puis recevant dans la chambre obscure ces rayons sur un papier blanc ou sur une toile imprimé d'un gris de perle on aura le plaisir dy voir les divers couleur des objets qui y sont peints

Secondement comme cette representation n'est qu'un crayon leger de ce que la nature peint sur cette toile et qu'on peut par l'air rendre les effets plus digne d'admiration jay cru vous faire plaisir si vous apprenant a qu'il faut faire pour y parvenir

Le moyen consiste a fermer exactement le lieu que vous destiné a cette effet a l'exception d'un trou qu'il faut faire a l'un des volets d'une fenestre puis mettant a ce trou un objectif d'environ cinq ou six pied de foyer vous auré sur un drap blanc ou sur une toile préparé comme on a dit, que vous mettré a cette distance, une peinture renversé des objets du dehors d'autant plus exacte que l'objectif que vous employerez sera plus parfaite

Vous comprendré mieux la maniere de faire reussir cette experience si vous consideré cette figure dans la quelle ABCD, (p. 158) represente une portion du dedans de la chambre qui doit estre fermé exactement de toute pars en sorte qu'il ny puisse entrer aucune lumiere que celle qui peut passer par le trou E, que l'on a fait a l'un des volets d'une fenestre e FG, en un grand drap blanc qu'on place a la distance perpendiculaire du foyer du veue objectif en chassé dans le globe d'icy artificiel

HI est l'oeil artificiel au milieu duquel il y a une boule qui porte l'objectif K, qu'on peut tourner a volonté pour le diriger vers les objets qu'on veut regarder

Cette oeil artificiel s'attache au volet d'une fenestre comme vous le voyez a l'endroit E, de la chambre obscure, LM est le profil de l'oeil artificiel

NO ou PQ, est une boule qui represente le globe de l'oeil

RS est l'objectif placé dans la boule qui tient lieu de l'humeur cristalline dans l'oeil

T est un carton rond ouvert par le milieu qui se place sur l'objectif et qui fait icy le mesme office que la prunelle de nos yeux

UXY est un objet extérieur au dehors de (p. 159) la chambre qui recevant des rayons de lumière du soleil en réfléchit une partie dans la chambre les quelles rayons passant par le trou E, sont une représentation ou peinture renversé come on la voit en FG, ou elles manquent parfaitement les jours les ombres, les ombrages, les couleurs et toutes les autres circonstances avec plus de exactitude que vous n'en auré jamais observé dans les ouvrages des plus celebres peintres

Cinquiemes methode pour faire des perspectives d'après la nature sans estre obligé de s'asujettir aux regles de cette science

Comme cette methode est presque la mesme que la precendente nous l'expliquerons en peu de mots

ABCD est le profil d'une boete portative dont le Costé AB doit s'ouvrir et fermer quand on veut

KHIB, est un chassis de papier huillé ou ciré tellement scitué dans cette boëte quil y incline comme vous voyé quil faut dans (p. 161) [dans] cette figure afin quon puisse dessiner plus facilement tous ce qui paroistre peint d'objets de dehors

G est un trou d'une grandeur convenable a l'objectif quon y veut placer et done le foyer doit estre proportioné a la longueur dela boete

Lorsque vous voudrez vous servir de cette machine, scitué la en cette sorte tourné le costé DC, de la boete aux objets bien éclairé ou etant bien affermie vous ouvriré le costé AB, et le jour est en place les objets de dehors serons peint sur ce chassis en sorte qu'il ny manquera aucune chose de tous ce que vous pourié dessiner si ce n'est peut estre qu'ils y paroissent renversé et a fine de vous faire comprendre tout ce que l'art et la nature sont capables de fournir de plus admirable dans cette representation perspective je vais vous donner la description d'une autre machine en laquelle vou voiré les objets peint dans leur scituation

Cette effet placé une glace de miroir dans la boete ABCD en sorte quelle fasse l'angle BMN de 45° et que le chassis huillé ou ciré fasse avec AM, l'angle AMO, egal a l'angle BMN, puis cette boete est en place comme on viens de dire vous auré la representation naturel des objets de dehors mais comment il se perd quelque rayons de lumière dans cette maniere il ne faut pas esperer d'y voir leur images avec tant de vivacité ny si bien terminé qu'on le voit dans le methodes qui les font voir renversé

Il est apropos d'observer que l'objectif etant monté dans un foyer de 3 ou 4 pouces de longueur si on le fait passer exactement par le trou G, il sera plus facile de remettre au point les distinction que [...] falloit [...] le chassis et le miroir pour les y mettre ou remettre de papier.

Louis XIV et les arts

La mise en place d'un nouveau paradigme en peinture : le grand format

Olivier Bonfait

Louis XIV ne voulait pas seulement transporter tout ce qu'il y avait de beau en Italie en déplaçant les œuvres et en enrichissant ses collections, comme le fit plus tard Napoléon. La France du Roi-Soleil voulait en outre, comme les États-Unis après la victoire dans le second conflit mondial, voler « l'idée de peinture », s'approprier la création artistique, rédiger un nouveau récit de l'histoire de la peinture, mettre au point un nouveau discours critique, inventer une nouvelle forme d'œuvre d'art qu'elle allait imposer comme le nouvel étalon du champ pictural. La création de l'Académie royale à Paris et à Rome et sa domination sur l'ancienne Académie de Saint-Luc à Rome, la nouvelle histoire de la peinture d'André Félibien, la traduction en français de Vitruve ou les conférences de l'Académie royale sont autant d'éléments de ce processus d'instauration d'un nouveau régime artistique ; ils ont pour parallèle, dans le New York des années 1950, les expositions du MoMA ou le discours de Clement Greenberg¹. Mais quel est l'équivalent de la peinture de Jackson Pollock ? De la *all over painting* de cette nouvelle « école » de New York qui allait prescrire l'art abstrait et une nouvelle conception du tableau, débarrassé de son centre et de son cadre, résidus de la perspective albertienne ? De même qu'à Versailles devait voir le jour un nouvel ordre en architecture, l'ordre français², la France du Grand Roi allait inventer un nouveau genre de peinture, le tableau de grand format³. Celui-ci n'avait jamais été théorisé auparavant, ni vraiment conçu et compris en tant que tel ; or il était apte à la fois à décorer les palais du souverain et à visualiser par des procédés modernes son histoire triomphante.

1 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes 1988.

2 Jean-Marie Pérouse de Montclos, « Le sixième ordre d'architecture, ou la pratique des ordres suivant les nations », dans *Journal of the Society of Architectural Historians* 36, 1977, p. 223-240.

3 Cet essai reprend une partie des idées développées dans ma thèse d'habilitation : Olivier Bonfait, *Rome-Paris, 1630-1680 : Poussin et le grand format*, thèse d'habilitation à diriger des recherches, Paris IV-Sorbonne, 2003. J'ai cherché à montrer comment Le Brun avait répondu à cette demande de grand format dans « Le Brun et le grand format, un nouveau paradigme visuel », dans *Charles Le Brun (1619-1690)*, éd. par Bénédicte Gady et Nicolas Milovanovic, cat. exp. Lens, musée du Louvre-Lens, Paris 2016, p. 35-43.

Un nouveau genre

L'un des premiers mots du Bernin à Paris, invité à la cour de Louis XIV pour construire le palais du roi, aurait été : « Qu'on ne me parle de rien qui soit petit »⁴. Cette obsession de la grandeur revient clairement dans le programme que Bernin lit le 9 juin au nonce : « Il Re di Francia d'oggi è un grandissimo Re, grande di cervello, grande di animo e grande di forze ; ha tempo di far gran cose, perché è giovane et al presente il suo regno sta in pace. Vuol fare il suo palazzo a proporzione di quello che s'è detto sopra. [...] In riguardo di quanto è detto sopra, si dovrebbe fare una grandissima e maestosa fabbrica⁵. »

Cependant les conceptions de ce qui est grand et de la grandeur (deux idées en fait étroitement liées) semblent diverger entre l'artiste italien et Colbert. Quand le roi demande au Bernin ce qu'il a pensé des Tuileries, l'artiste répond : « che li pareva una grande picciola causa » et compare le palais à un « grand escadron de petits enfants »⁶. Quand Colbert s'étonne qu'il ait apprécié la Fontaine des Innocents, parce que c'est « une petite chose », Fréart du Chantelou réplique, reprenant l'avis du Bernin, « qu'elle était petite, mais qu'en ce qu'elle contenait, elle avait du grand ». Quant à Claude Perrault, le concepteur de la colonnade du Louvre, il reprochait aux projets du Bernin « de n'avoir de grand que la longueur, la hauteur et la largeur »⁷.

Cet enjeu de grandeur ne se manifeste pas uniquement dans l'architecture. Il constitue le *leitmotiv* de la vie de Charles Le Brun rédigée par son assistant Claude Nivelon, aussi bien dans la carrière du peintre que dans ses réussites artistiques⁸. Le biographe écrit ainsi à propos de la grande version du *Serpent d'airain* (détruite) : « C'est le premier tableau qu'il fit de cette grandeur à Paris et qui se peut considérer comme le fondement de la fortune de M. Le Brun, comme il sera dit ci après »⁹ ; et au milieu de sa biographie, après avoir détaillé les prouesses picturales des *Batailles d'Alexandre*, il affirme que c'est « la représentation de [ces] grands combats qui éterniseront la mémoire » du peintre¹⁰.

4 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. par Milovan Stanić, Paris 2001, p. 45.

5 Ibid., p. 54. « Le roi de France d'aujourd'hui est un très grand roi, grand par l'intelligence, grand par l'esprit et grand par la puissance. Il a le temps de faire de grandes choses parce qu'il est jeune et qu'actuellement son royaume est en paix. Il veut réaliser son palais en proportion de ce qu'on a dit ci-dessus [...] En regard à ce qui vient d'être dit, on devrait faire un grand et majestueux bâtiment » (traduction Milovan Stanić, *ibid.*, p. 302).

6 Ibid., p. 85. (Les Tuileries « lui paraissait une petite chose ».)

7 Claude Perrault, *Les Dix livres d'architecture de Vitruve*, Paris 1684, p. 178.

8 Claude Nivelon, *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*, éd. par Lorenzo Pericolo, Genève 2004 (1690 c. pour la version manuscrite). Le manuscrit original (dont le texte est assez différent de l'édition proposée par Pericolo) est consultable sur <https://lebrunlab.hypotheses.org/le-manuscrit-original-de-nivelon> [dernier accès : 27.09.2021].

9 Ibid., p. 144.

10 Ibid., p. 310, p. 313.

En effet, aux yeux des contemporains du Grand Roi, ces toiles de grand format (de 470 × 1265 cm env.) sont appelées à marquer l'histoire de la peinture. Selon Perrault, le défenseur des Modernes, « ces cinq tableaux sont peut-être en leur genre les plus beaux qu'il y ait au monde, et l'on peut espérer que [...] on leur rendra la justice qui leur est due, lorsque le temps y aura ajouté la beauté, et si cela se peut dire, le vernis qu'il donne toujours aux excellents tableaux¹¹. »

Dans la littérature artistique, la notion de grandeur apparaît alors sous trois aspects différents. La dimension physique du tableau est abordée par Filippo Baldinucci dans l'entrée « *tela* » (toile) de son Vocabulaire, dans laquelle il souligne le lien entre le grand format et ce type de support, et le retard des Italiens à l'adopter pour leurs tableaux¹². Félibien prétend dans ses *Entretiens* que Poussin n'eut à peindre que des « tableaux de Cabinet, et d'une grandeur médiocre », mais qu'il sut « étaler dans de petits espaces de grandes et savantes dispositions »¹³ ; et dans le chapitre introductif sur la peinture dans ses *Principes*, il définit le style de la « grande manière » lorsque toutes les parties sont « dessinées grandes, bien arrêtées et prononcées avec force et netteté, sans qu'il y paraisse rien de trop commun »¹⁴. Quelques années plus tard, Gérard de Lairesse aborde dans *Le grand livre des peintres* (1714) les problèmes de composition plastique : « Il est inutile de prouver que la composition d'un grand tableau exige une autre disposition des objets pour le remplir que celle qui doit occuper un petit champ ; quoique le sujet principal ne consiste qu'en trois ou quatre figures »¹⁵. Cette question de la grandeur, encore absente en tant que telle des dictionnaires spécialisés de la fin du XVII^e siècle, est reconnue au XVIII^e siècle. L'expression « grand tableau », qui ne figurait pas dans les dictionnaires classiques du XVII^e siècle – ceux de Pierre Richelet (1680), d'Antoine Furetière (1690) et de l'Académie française (1694) – fait sa première apparition dans le *Dictionnaire général d'art et de science* de Thomas Corneille, c'est-à-dire à l'extrême fin du siècle (1695) : « les grands tableaux servent dans les églises, les salons et les galeries »¹⁶. Cette définition, qui insiste sur la fonction sociale de l'objet et omet toute allusion aux problèmes plastiques (comme la notion de grand genre ou de grande manière), est reprise presque telle quelle aux XVIII^e et XIX^e siècles dans les dictionnaires spécialisés. Aubin-Louis Millin, dans son *Dictionnaire des Beaux-arts* de 1806, décrit une catégorisation qui prouve une prise de conscience de l'objet du point de vue de sa fabrication : « Les grands tableaux sont destinés pour les églises, les salons, les galeries et d'autres lieux vastes. Les tableaux

11 Claude Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, t. 1, Paris 1697, p. 91.

12 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florence 1681, p. 162.

13 André Félibien, *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres* [1685], t. 2, Paris 1688, p. 324.

14 André Félibien, *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des arts qui en dépendent, avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts*, Paris 1676, p. 394.

15 Gérard de Lairesse, *Le grand livre des peintres, ou L'art de la peinture considéré dans toutes ses parties, & démontré par quelques bons maîtres, & sur les défauts qui s'y trouvent* [1714], t. 1, Paris 1787, p. 235.

16 « tableau », dans *Dictionnaire des Sciences et des Arts*, Paris, éd. par Thomas Corneille, t. 2, 1694, p. 453.

moyens, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas plus de cinq pieds de hauteur et de largeur [soit 1,70 m environ], s'appellent tableaux de chevalet »¹⁷.

La remarque de Baldinucci sur l'adoption tardive de la toile en Italie laisse entendre que le tableau de grand format ne relevait pas de la pratique courante pour les peintres italiens. En effet, de Leon Battista Alberti à Giambattista Tiepolo, le lieu principal de la peinture d'histoire est d'abord la fresque, et celle-ci est donc pensée en fonction d'un lieu précis, en lien avec un espace architectural, selon un point de vue déterminé, au sein d'un ensemble décoratif. Or, le tableau de chevalet est un « organisme » « essentiellement indépendant, nécessairement complet », pour reprendre l'expression des cubistes Albert Gleizes et Jean Metzinger¹⁸, il peut être déplacé sans que sa fonction, qui est d'être accrochée au mur, soit remise en cause, ni que son organisation visuelle ne devienne inefficace¹⁹. Au contraire, Raphaël conçoit *La Délivrance de saint Pierre* en fonction de son emplacement dans la Chambre de la Signature, du cadre de la lunette et de la fenêtre centrale. Il en était de même pour la plupart des *teleri* vénitiens, peints pour être accrochés de manière fixe et vus selon un angle bien précis, et donc nécessitant une composition et une perspective particulières, comme l'atteste la suite de l'histoire de saint Marc peinte pour les murs la Scuola di San Marco. Et lorsque Raphaël veut faire croire l'illusion qu'il couvre le mur par un objet, au lieu de l'ouvrir sur une scène extérieure creusée par la perspective architecturale ou atmosphérique, il utilise l'expédient de la tapisserie, support de l'image noble et précieuse entre tous au XVI^e siècle, comme il le fait dans la *Bataille de Constantin* du Vatican par exemple.

Si le problème de la composition du tableau d'autel, dans un cadre formel contraint, avait été réglé par Raphaël et Titien en s'appuyant chacun sur des principes différents (s'adresser au *logos* pour Raphaël, au *thumos* pour Titien)²⁰, au XVII^e siècle peindre de grands tableaux posait en effet de nouvelles difficultés plastiques dont les artistes étaient bien conscients. Dans les années 1630, alors que se multiplient les commandes de grandes toiles, du Buen Retiro à la galerie de l'hôtel de La Vrillière, la dispute entre Andrea Sacchi et Pietro da Cortona à l'Académie de Saint-Luc en est la preuve²¹. Elle concerne non seulement le nombre de protagonistes (qu'il fallait *a priori* multiplier dans le cas des grands formats mais sans créer de confusion ni perdre le parallèle avec la tragédie), mais aussi la disposition des figures. Pietro da Cortona critique ainsi la composition du *Bacchus et Ariane* de Guido Reni (275 cm sur plus de 600 cm de long),

17 « tableau », dans *Dictionnaire des Beaux-Arts*, éd. par Aubin-Louis Millin, t. 3, Paris 1806, p. 617.

18 Albert Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris 1912.

19 Sur ces points, voir Clement Greenberg, *Art et culture, essais critiques* [1961], Paris 1988, p. 171.

20 Voir Daniel Arasse, « Extases et visions béatifiques à l'apogée de la Renaissance : quatre images de Raphaël », dans *Mélanges de l'École Française de Rome* 84, 1972, p. 403-492, et André Chastel, *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris 1993.

21 Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Rome 1823, p. 111-113 ; Emmanuelle Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003, p. 411-413.

la jugeant plate et surnommant l'œuvre « le tableau de la procession » à cause des figures disposées par paires dans une attitude presque semblable²².

Pourtant, Pietro da Cortona lui-même avait été mis en difficulté face aux tableaux de grand format. Les deux œuvres qu'il a peintes pour les Sachetti au début de sa carrière (1624-1630), *Le Sacrifice de Polyxène* (273 × 419 cm) et *L'Enlèvement des Sabines* (275 × 423 cm), recourent à des registres et des modes de composition très différents car c'est le sujet, plutôt que l'objet peint, qui définit le ton et le mode compositionnel de l'œuvre. Peut-être le peintre s'était-il rendu compte de cette difficulté, car après avoir réalisé quelques grandes toiles à ses débuts, il allait laisser de côté ce type de productions, à l'exception des tableaux peints pour décorer la galerie La Vrillière à Paris.

Même pour Rubens, concevoir des grands formats posait problème. Dans le cycle de Marie de Médicis, si les toiles verticales ne laissent pas apparaître de difficulté (et s'appuient souvent, pour la disposition, sur les compositions de tableaux d'autel comme dans *La Félicité de la régence*), les trois grands formats oblongs présentent des défauts dans leur agencement. *Le Couronnement de la reine* se limite à une représentation plus ou moins fidèle de l'événement et son ton platement anecdotique contraste avec celui des deux autres tableaux ; *L'Apothéose d'Henri IV* et la *proclamation de la régence* est divisé en deux sujets, comme l'indique clairement le titre ; dans *Le Conseil des Dieux*, la figure d'Apollon, reprise de l'Apollon du Belvédère, ne réussit pas à créer un lien efficace entre les deux moitiés de la composition, trop différentes.

De son côté, Poussin avait compris les difficultés du grand format et l'évita soigneusement. Le peintre préféra représenter l'histoire dans des toiles de dimensions moyennes (150 × 200 cm env.) correspondant à une taille légèrement supérieure à la *tela d'imperatore*²³. Ce choix ne l'empêcha pas, dans les années 1630, de figurer des personnages de plus en plus nombreux, contrairement aux recommandations d'Andrea Sacchi. Mais en accentuant l'illusion de la boîte cubique par la perspective, avec une scène peuplée de personnages de petites dimensions soigneusement agencés pour ne pas créer de confusion, il transforme l'espace de la narration picturale en un espace théâtral, organisé selon le point de vue de l'œil du regardant. Dans sa *Vie de Poussin*, Félibien souligne le génie de l'artiste qui a su maîtriser le paradoxe du « grand sujet » dans des « bornes un peu étroites »²⁴.

Colbert (et probablement les Perrault) était parfaitement conscient de cette limite de l'art de Poussin qui, par exemple pour la grande version de *Camille*

22 Sur ce tableau, voir Mattia Biffis, « "Barberino gli volse donare un quadro": Francesco Barberini, Walter Leslie e una nuova traccia documentaria per il *Bacco e Arianna* di Guido Reni », dans *Studi Seicenteschi* LIX, 2018, p. 145-162.

23 La « tela d'imperatore » est un format standard de toile romaine d'environ 100 x 130 cm. Les toiles de cette mesure sont désignées ainsi dans les inventaires.

24 Félibien, 1688 (note 13), p. 324.

livre *le maître d'école de Faléries à ses écoliers* destinée à la galerie La Vrillière (252 × 265 cm, fig. 1), n'a fait que multiplier par deux la composition peinte originellement en petit (101 × 137 cm, fig. 2) pour un de ses collectionneurs, Passart. Profitant de l'enthousiasme montré par Bernin pour les tableaux de Poussin en 1665 et connaissant la volonté monarchique d'entreprendre aux Gobelins une tenture rivalisant avec les Actes des Apôtres, Chantelou propose par deux fois au surintendant de faire tisser l'histoire de Moïse d'après les tableaux de Poussin. Celui-ci refusera, mettant en avant « la difficulté de réduire ces sujets en grands qui n'ont été exécuté qu'en petites figures »²⁵. Quand, sous Louvois, il fut finalement décidé de traduire différents tableaux de Poussin en tapisserie, il fallut adapter fortement les toiles du peintre, en y ajoutant un aspect décoratif en rupture avec l'austérité monumentale de ses compositions originales²⁶.

Une nouvelle peinture

Le premier peintre du roi et directeur des Gobelins, Charles Le Brun, ne fit rien pour favoriser le tissage des tableaux de Poussin. Tout en respectant la place honorifique du peintre vivant à Rome, il chercha à s'en démarquer en démontrant son propre savoir-faire dans le grand format. Après ses premiers grands tableaux, il propose dès 1660, avec le cycle sur Constantin, des solutions nouvelles pour le problème du grand format²⁷. Dans *Le Triomphe de Constantin* (connu par une gravure de 1666), au lieu d'adopter une disposition en frise, un schéma iconographique traditionnel pour un triomphe, Le Brun s'efforce de dynamiser sa composition. Son élève et biographe Nivelon en célèbre le « beau tout ensemble » (c'est la première fois qu'il utilise cette expression) et rapporte que Mazarin, « satisfait en voyant ce grand ouvrage », y souligna « la conduite et la sagesse qui s'y découvrent »²⁸.

C'est dans la série des *Batailles d'Alexandre* (fig. 3) que Le Brun réussit parfaitement à peindre en grand, que ce soit dans le thème du passage d'un fleuve, de la bataille militaire, de la mort d'un héros ou du triomphe. Pour chacun de ces tableaux, Nivelon analyse longuement la composition, insistant régulièrement sur l'idée de grandeur. La fin de son commentaire du *Passage du Granique* explicite le nouveau type de construction employé par le peintre :

²⁵ Chantelou/Stanic, 2001 (note 4), p. 18.

²⁶ Sur ce point, voir Olivier Bonfait, *Poussin et Louis XIV. Peinture et monarchie dans la France du Grand siècle*, Paris 2015, p. 142-147.

²⁷ Bonfait, 2016 (note 3), p. 35-43.

²⁸ Nivelon/Pericolo, 2004 (note 8), p. 267.



- 1 Nicolas Poussin, *Camille et le maître d'école de Faléries*, 1637, huile sur toile, 252 × 265 cm, Paris, Musée du Louvre

le tout ensemble de cette disposition [est] formé par une manière de chaîne, laquelle embrassant tout le devant du tableau, se joint par les deux côtés au grand groupe principal, lequel par l'adresse des lumières et des couleurs, attire les yeux des spectateurs sur ce grand héros²⁹.

Or, cette disposition en chaîne était nouvelle et dans les dernières lignes du chapitre consacré au tableau, Nivelon insiste sur le travail de composition

²⁹ Ibid., p. 313.



2 Nicolas Poussin, *Camille et le maître d'école de Faléries*, c. 1635, huile sur toile, 101 × 137 cm, Pasadena, Norton Simon Museum



3 Charles Le Brun, *La bataille d'Arbelles*, 1669, huile sur toile, 470 × 1265 cm, Paris, Musée du Louvre

nécessaire pour réussir un grand format : « Je marque toutes ces circonstances, pour faire entendre que ces grands travaux ne sont pas par une simple pratique, ce qui a été assez en usage chez les peintres communs³⁰. » Et la maîtrise de cet art du grand format où *copia* et *varietas* enrichissent l'histoire en respectant le principe de clarté lui permet de souligner, à la fin de son analyse de *La Bataille d'Arbelles*, la supériorité du représenté sur le dit : « Ce grand ouvrage renferme, dans le tout ensemble, des choses si belles et si diverses que ceux qui verront ce qui est gravé me blâmeront de ne pas l'avoir mieux représenté ; mais il est très difficile d'exposer des sujets si étendus en peu de mots sans le rendre confus³¹. » Et c'est devant les *Batailles d'Alexandre* peintes par Le Brun que se fait jour à l'Académie, lors des conférences, la conscience d'un nouveau type de disposition, nécessaire pour le grand format et différent des schémas classiques de Poussin. La conférence d'Antoine Paillet « Sur les préceptes de la peinture », lue le 2 juin 1674, montre qu'à l'Académie, après avoir plusieurs fois disserté des compositions de Poussin, on avait saisi l'émergence d'un nouveau type de peinture, le grand tableau, et des règles de composition qui lui étaient adaptées³². Au début de son discours, le peintre d'histoire crée pour la composition une distinction nouvelle entre les tableaux réalisés pour un grand lieu et les traditionnels tableaux de cabinet. Les premiers doivent être faits « de groupes puissants et de figures assez proches, sans toutefois y avoir de confusion » ; dans les seconds, les groupes « seront plus éloignés entre eux » et la composition « aura plus de vaste ». Cette esthétique de l'assemblage domine pour les grands formats : Paillet prend soin de toujours lier dessin et clair-obscur au lieu de les séparer dans l'analyse comme c'était le cas habituellement, ainsi que le montre le titre du chapitre « De l'assemblage des groupes et du clair-obscur ». Il recommande d'éviter des compositions comportant des trouées ou en frise (poser les groupes sur une même ligne, créer une égalité par une ressemblance des têtes) pour au contraire jouer des contrastes qui associeront les figures en faisant « un effet triangulaire » ; le peintre, « en assemblant des masses brunes proche des masses brunes [...] rendra ses compositions de plus grosse [i.e. grande] manière ».

De même, dans sa Table des préceptes de la peinture du 5 novembre 1678, portant sur l'ordonnance des figures, Henri Testelin, dans le chapitre consacré à leur disposition, traite en premier des groupes et énumère différents procédés pour les constituer et les lier ensemble : « la conjonction des figures que l'on peut appeler le nœud » ; « la proximité des figures que l'on peut appeler la chaîne » ; l'arc-boutant ou le soutien, « qui sert à faire l'union de tous les groupes [...] pour

³⁰ Ibid., p. 312-313.

³¹ Ibid., p. 316.

³² La conférence est relue au moins le 3 août 1697 : « Comme ce discours contient un grand nombre de préceptes, la Compagnie a jugé à propos de le faire encore lire par articles, pour servir de matière à plusieurs entretiens », Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 1, Paris 2006, p. 545-556, ici p. 545.

n'en faire qu'un seul de toute l'ordonnance afin que la vue les puisse doucement embrasser » ; « l'application du clair et de l'obscur [...] pour voir en même temps ce que produit la composition du tout ensemble »³³.

Ce vocabulaire nouveau, inconnu de Fréart, de Félibien, de Charles-Alphonse Du Fresnoy et même des premières conférences académiques, correspond bien à un langage pictural nouveau. Il suffit de comparer la composition de Poussin pour *Moïse défendant les filles de Jethro*, telle qu'elle est gravée par Antoine Trouvain, et la composition sur le même sujet peinte par Le Brun en 1685, pour saisir à quel point un nouveau mode de disposition des figures s'est mis en place. À l'ordonnance de Poussin qui vise à séparer les groupes, isoler les figures et créer une égalité entre celles-ci à travers les draperies reflétant les gestes du corps ou leur symétrie, et qui place tous les protagonistes sur le même plan, suscitant une impression de bas-relief, s'oppose la composition mise en œuvre par Le Brun. Ce dernier forme un nœud dans le groupe des figures féminines à droite, tandis qu'à gauche la proximité et l'entremêlement des personnages masculins dessine une chaîne, et grâce à une alternance savante de clair et d'obscur, il relie les deux groupes par l'arc renversé qui fait embrasser du regard Moïse et le groupe des filles de Jethro. Or ce tableau est de dimension « médiocre » (114 x 122 cm), mais le changement de paradigme visuel nécessité par la composition en grand format avait fait changer les modèles de composition même dans les cas de tableaux de chevalet.

Cependant, pour Le Brun (à la différence sans doute de Roger de Piles), il n'était pas question que l'effet prime totalement et que le tableau ne puisse plus se prêter à une lecture, comme chez Poussin. Le changement d'échelle permet de lire les passions des personnages dans le cadran du visage et contribue ainsi à un enrichissement psychologique dans la représentation peinte de l'histoire qui fait écho à l'analyse des caractères et des sentiments dans la littérature contemporaine, de Madame de La Fayette à Racine.

Dans sa conférence sur le *Martyre de saint Étienne* d'Annibal Carrache³⁴, Sébastien Bourdon avait signalé qu'« il est impossible d'exprimer ce caractère des passions sur de petits objets » (le tableau mesure 40 x 53 cm et les figures n'ont pas 15 cm de haut). Même pour les tableaux de médiocre grandeur de Poussin, dans lesquels les figures mesurent environ 50-70 cm de hauteur, Félibien ou Bellori analysent en fait moins les passions des personnages (les visages sont rarement décrits) qu'ils ne proposent une lecture psychologique de l'action du personnage dans la narration de l'histoire.

C'est pour les tableaux de grandes dimensions que cette rhétorique de l'*actio* cède le pas à une analyse psychologique. Henri Sauval par exemple, dans un texte écrit vers 1655, s'attache à décrire les « plis du visage » des figures du *Miracle*

³³ Ibid., p. 679.

³⁴ Ibid., p. 239-247.

de saint François-Xavier, même s'il ne peut encore cataloguer les passions³⁵. Félibien, en revanche, y parvient dans son écrit sur le premier grand format célèbre de Le Brun, *Les Reines de Perse* :

Quant à sa jeune sœur [de Statira, la fille de Darius], il y a cent choses à considérer en elle. La douleur, la crainte, et l'admiration sont de différents effets sur son visage, car la douleur paraît dans ses yeux encore tout mouillés de larmes ; ses sourcils avancés marquent la crainte, et la bouche un peu ouverte et retirée fait voir son admiration³⁶.

Peindre en grand signifie porter son regard vers de nouveaux objets et pouvoir donner à lire l'histoire autant à partir des « plis du visage » que des gestes. Ce qui confère à la peinture une nouvelle potentialité visuelle en plus de la rhétorique de l'*actio* : la *copia* et la *varietas* de l'expression des passions.

Cette nouvelle topique permettait de faire voir une richesse de sentiments tels que définis dans les traités sur les passions de l'âme³⁷ et dont Le Brun reprend les définitions en élaborant leur transposition sur les visages. La subtilité dans le mouvement des sourcils ou des traits qui distingue les sentiments d'horreur, de colère, de désespoir et de rage, pouvait à l'origine être perçue seulement sur des figures de grandeur naturelle et ces cinq passions apparaissent en effet bien distinctes dans *La Bataille d'Arbelles*. Cependant, la codification visuelle opérée par Le Brun à travers dessins et gravures mais aussi schémas pédagogiques donne lieu au développement d'un nouvel outillage de l'œil qui permet peu à peu de miniaturiser cette représentation. Par la suite, les artistes purent peindre sur un visage, même en petit, l'« admiration avec étonnement » (comme chez la jeune fille agenouillée à droite dans le *Moïse* de Le Brun) et les spectateurs qui souhaitaient pouvoir reconnaître ces passions étaient capables de les lire.

35 « Il a disposé ses figures en sorte qu'elles voient toutes le miracle, et a remué leurs passions avec un jugement et une adresse qui lui est toute particulière : il a conduit et manié leur douleur et leur joie par degré à proportion du sang et de l'intérêt, ce qui paraît visiblement sur leurs visages, et par leurs attitudes toutes différentes [...]. Une femme au chevet du lit [...]. On remarque dans ses yeux, la bouche, le mouvement des bras, les plis du visage, et toutes les actions d'une autre qui est au pied du lit, que la douleur qui s'étoit emparé de son âme, ne cède qu'à grande force à la joie et cette joie encore ne se fait voir que comme le Soleil dans un temps fort chargé, qui simplement par quelque foible rayon, sans pouvoir percer la nue, à peine donne à connaître qu'il a envie de se montrer. Il n'y a que Poussin au monde capable d'exprimer ce combat de passions si opposées dans une même personne, et sur un même visage », Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, Paris 1724, t. 1, p. 462 (le texte fut rédigé vers 1660).

36 André Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre, peinture du Cabinet du Roy*, Paris 1663, p. 14-15. Sur l'importance de ce tableau dans la formulation de théorie de l'art en France, voir Thomas Kirchner, « *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* » de Charles Le Brun : *tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris 2013.

37 Les principales sources de Le Brun sont le *Traité sur les passions* de Descartes et *Les Caractères des passions* de Cureau de la Chambre. Pour les sources de Le Brun, voir Jennifer Montagu, *The expression of the passions : the origin and influence of Charles Le Brun's "Conference sur l'expression générale et particulière"*, New Haven 1994, p. 156-162.

Le grand format impliquait également une réflexion sur l'efficacité du tableau à une autre échelle. Le clair et l'obscur, deux termes encore traités séparément autour de 1600³⁸, se voient réunis dans un tout indissoluble. Aux trois degrés de lumière distingués par Le Brun dans sa conférence de 1667 sur *La Manne*, et propres à séparer les figures ou les groupes – lumière souveraine, glissante et perdue –, vient s'ajouter un quatrième degré, la lumière réfléchie qui permet « l'union et la concordance du tout ensemble »³⁹. Enfin en 1675, Testelin recommande de ne pas trop détailler les parties laissées dans l'ombre afin de ne pas distraire la vue de l'objet principal, ce qui nuirait au tout ensemble⁴⁰.

Cette « union et concordance du tout ensemble » semble être devenue la règle majeure, et les conseils donnés ne sont pas si éloignés du précepte de Roger de Piles dans son commentaire de Du Fresnoy de 1668 :

disposer par grandes masses de clair obscur et d'union de couleurs, sans s'amuser à finir chaque chose en particulier indépendamment l'une de l'autre, comme font ceux qui ont un petit génie, et dont l'esprit n'est pas capable d'embrasser un grand dessein, ni une grande composition⁴¹.

Le propos vise les compositions détaillées de Poussin, avec leurs péripéties, ou en tout cas le mode de lecture qui en a été proposé, comme dans la conférence de Le Brun sur *La Manne*. À une peinture isolant les groupes et disséquant les motifs, insistant sur les péripéties, qui caractérisait encore le schéma de composition chez Poussin et de perception chez Le Brun lorsqu'il analyse *La Manne* en 1667 et qui supposait un mode de lecture analytique, s'oppose désormais une esthétique de l'assemblage (Paillet) et une vision par œillade, comme le dit Testelin.

Cette esthétique de l'union du tout ensemble induit un nouveau regard sur le tableau, avec l'intégration du spectateur. Dans son *Cours de peinture par principes* de 1708, Roger de Piles insiste bien sur ces deux dernières notions et leurs liens. Car « l'union du tout ensemble » permet la vérité de l'imitation, et joue donc un rôle fondamental dans les effets de la peinture : « la véritable Peinture doit appeler son Spectateur par la force & par la grande vérité de son imitation ; & [que] le Spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente »⁴². Pour Le Brun, dans un regard sans doute plus rapproché et conscient de l'histoire, l'expression des passions permet de faire participer le spectateur, censé éprouver les sentiments des protagonistes de l'histoire. Dans les deux cas, le spectateur, ainsi pleinement

38 Voir par exemple Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura* [1586], Turin 1988.

39 Liechtenstein/Michel, 2006 (note 32), p. 738 (Testelin, *Conférence sur l'ordonnance*, 1674).

40 Ibid., p. 735 (Henry Testelin, *Sur le clair et l'obscur*, 1675).

41 Charles-Alphonse Du Fresnoy, *L'art de peinture*, éd. par Roger de Piles, Paris 1668, p. 99.

42 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, p. 6.

impliqué dans la scène, ne peut plus lire objectivement l'histoire et le tableau, car il est pris par l'action. Il n'est plus un simple *viewer*, un regardant, mais un *beholder*, un spectateur, et se sent impliqué dans la scène qu'il regarde.

Un nouveau paradigme

Et pour Le Brun comme pour Roger de Piles, peindre en grand implique de mettre en avant la figure principale, celle qui déclenche les passions de l'histoire ou celle autour de laquelle se regroupe le tout ensemble. En effet, dans « tout ensemble », « la lumière doit jeter son principal éclat en un seul endroit, et aller toujours en diminuant sur les parties qui s'en éloignent »⁴³. Ce modèle, sanctionné par Roger de Piles dans son *Cours de peinture par principes*, permettait de « jeter la vue » sur le héros principal. C'est ce qu'énonce également Paillet dans sa conférence de 1674 : « surtout que le héros ou les figures qui feront le principal sujet soient non seulement placé[s] dans le lieu le plus éminent, mais qu'elles soient entières et visibles par dessus toutes choses, en sorte qu'elles attachent principalement la vue, tant par la lumière que les attitudes »⁴⁴.

Ce que réussit parfaitement Le Brun peintre dans *Le Passage du Granique*, malgré le grand nombre de personnages et la disposition en chaîne : « le tout ensemble de cette disposition [...] attire les yeux des spectateurs sur ce grand héros »⁴⁵. Toutes les descriptions des *Batailles* commencent par évoquer la figure d'Alexandre, soulignant à chaque fois qu'il est au centre de la composition (*Passage du Granique* : « Ce prince paraît dans le milieu du tableau ») ou bien visible sur une hauteur (*Bataille de Porus* : « dans le fond sur une hauteur est représenté Alexandre »). Cette visualisation du héros est bien différente de celle utilisée dans les précédents tableaux d'histoire, comme le montre la description de deux tableaux qui faisaient référence autour de 1650. Dans *L'Aumône de saint Roch* d'Annibal Carrache, Bellori commence certes par le saint, mais doit préciser sa localisation pour que l'on puisse le trouver : « È situato san Rocco da un lato del quadro »⁴⁶ ; et dans sa description de *La Manne*, Félibien ne mentionne Moïse et Aaron qu'après une page entière de texte qui s'est attachée à détailler longuement les figures du premier plan et leurs actions, et ne décrit que leurs couleurs⁴⁷.

Le modèle du tout ensemble qui met en valeur la figure principale sert remarquablement l'histoire du roi. Celui-ci devient, au propre et au figuré,

43 Liechtenstein/Michel, 2006 (note 32), p. 728 (Henry Testelin, *Sur l'ordonnance*, 1674).

44 Ibid., p. 551 (Antoine Paillet, *Sur les préceptes de la peinture*, 2 juin 1674).

45 Nivelon/Pericolo, 2004 (note 8), p. 313.

46 Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* [1672], éd. par Evelina Borea, Turin 1976, p. 41.

47 Félibien, 1688 (note 13), p. 408-409.

la figure principale de toute peinture d'histoire, que ce soit dans les tableaux de réception à l'Académie ou sur la voûte de la galerie de Versailles. Le roi, *nec pluribus impar*, est l'*agens* moteur de l'histoire et la figure éminente du groupe. Une histoire racontée comme une légende, sous les voiles de la Fable ou sous les traits d'Hercule, aurait pu s'attarder dans des péripéties, privilégier des actions mineures. Mais à partir du moment où la figure du héros se confond avec celle du roi très chrétien, et non celle des divinités païennes, le monarque doit s'imposer au premier coup d'œil, être le nœud unique de la composition, celui qui déclenche l'action. Toutes les descriptions des tableaux de la galerie des Glaces débutent par la figure principale, celle du souverain au centre d'un tout ensemble, comme dans le *Mercurie Galant* en 1684 :

Le roi paraît tranquillement au milieu d'un grand mouvement qui est exprimé dans le tableau. Le Doubs, saisi de frayeur, étend les bras pour s'opposer au passage. Mars traîne avec violence un grand nombre de femmes de tout âge. Ce sont toutes les villes de la province que le roi dompta comme en passant⁴⁸.

Pour les peintres actifs à partir de 1660-1670, la capacité à peindre un grand format devient un élément fondamental de leur carrière, ainsi que le montrent leurs différentes biographies. Comme pour Le Brun, ce sont les grands formats qui expliquent les succès d'Antoine Coypel (1661-1722). Sa biographie, rédigée par son fils Charles-Antoine Coypel, sans doute à partir de souvenirs personnels, et lue en 1745 à l'Académie, les met bien en avant :

Enfin de retour en France, il fit connaître au public par plusieurs grands ouvrages qu'il avait utilement employé son temps en Italie [suit alors la mention de l'exécution du grand May pour la cathédrale Notre-Dame de Paris puis du tableau d'histoire pour son agrément à l'Académie] Il fit ensuite un grand tableau pour le chœur des Chartreux, le sujet de la guérison des aveugles de Jéricho⁴⁹ : cet ouvrage alors fut fort applaudi, et les connaisseurs le voient toujours avec plaisir⁵⁰.

⁴⁸ *Mercurie Galant*, Paris, 1er janvier 1684, p. 69.

⁴⁹ Nicole Garnier, *Antoine Coypel*, Paris 1989, n° 15 : le tableau, disparu, est connu par une gravure de Trouvain ; il mesurait 300 x 380 cm. La description de l'inventaire de 1790, citée par Garnier (« L'aveugle, figure principale sur le premier plan, est de la plus grande correction de dessin, d'un superbe coloris et de la plus grande vérité. Le tableau a dix pieds de hauteur sur six pieds deux pouces de largeur »), laisse comprendre que ce tableau répondait parfaitement à toutes les caractéristiques du grand format telles qu'elles sont définies dans cet essai.

⁵⁰ Jacqueline Liechtenstein et Christian Michel (éd.), *Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, t. 4, Paris 2010, p. 530 (Charles-Antoine Coypel, *Vie d'Antoine Coypel*, 6 mars 1745).

La même séquence (May de Notre-Dame, tableau de réception à l'Académie, grand tableau pour les Chartreux) se retrouve dans la biographie de Jouvenet par Dubois de Saint-Gelais en 1717 et celui-ci prend soin de la compléter :

Ses ouvrages d'une plus grande composition, et qu'on vante davantage, sont quatre tableaux qu'on voit dans l'église de Saint-Martin-des-Champs. *Notre-Seigneur chez le Pharisien, La Résurrection de Lazare, Les Marchands chassés hors du Temple et La Pêche de saint Pierre*. La réputation de ces excellents morceaux ayant fait souhaiter au roi d'en avoir des tapisseries, M. Jouvenet reçut ordre de les copier. [...] M. Jouvenet a beaucoup travaillé pour Louis XIV [...]. Une circonstance qui ne doit point être oubliée, c'est que M. Jouvenet n'a jamais été en Italie, en sorte que se confiant à son génie et à son travail, il leur a dû la hardiesse du dessin, la grandeur de la composition, la fierté du pinceau et l'intelligence du clair-obscur, qu'il a possédés dans un degré supérieur⁵¹.

Ce savoir-faire du grand format est donc séparé de l'influence italienne. Il est même une marque de la supériorité française. Un des plus célèbres tableaux de Coppel, *Athalie*, exposé en janvier 1697 dans le grand appartement de Versailles, fut célébré ainsi dans les colonnes du *Mercure de France* du même mois :

Je revenais de voir le tableau d'*Athalie*
Où le fameux Coppel promis à se surpasser
Fait sentir qu'on peut effacer
La réputation des tableaux d'Italie⁵².

Exposé au Salon de 1699 et désigné par Florent Le Comte comme grand format⁵³, le tableau fut d'ailleurs traduit en très grand format pour devenir un carton de tapisserie de plus de 360 × 700 cm. En s'adaptant aux grandes dimensions, en devenant le support médiatique principal de l'idéologie du pouvoir, le tableau de chevalet avait pris la première place dans les arts visuels, et repoussé la tapisserie au statut non plus de « peinture tissée », mais d'art décoratif.

À la fin du XVIII^e siècle, le « grand tableau » avec des figures de grandeur naturelle est devenue la norme de production, l'étalon de référence de la peinture. Les tableaux de réception à l'Académie, qui mesuraient 130 sur 175 cm environ depuis les années 1660, sont supplantés dans la décennie 1780 par des toiles de très grand format, de plus de deux mètres de haut sur deux mètres de large, telle *La Douleur d'Andromaque* de David (275 × 203 cm). Cet artiste bouleversa d'ailleurs par deux fois les formats traditionnels pour s'imposer : son

51 Ibid., p. 249 (Dubois de Saint-Gelais, *Vie de Jean Jouvenet*, 27 janvier 1725).

52 *Mercure de France*, Paris, janvier 1697, p. 200-210.

53 Florent Le Comte, *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture*, Paris 1700, t. 3, p. 213.

morceau d'agrément, le *Bélisaire*, au lieu de la taille moyenne traditionnelle est également une toile monumentale (288 x 312 cm) et le peintre multiplie par deux les dimensions de la commande royale, le *Brutus*, au point de peindre une toile de 330 sur 425 cm⁵⁴.

Quant aux peintres anciens, le grand format devenait également un passage obligé des récits ou reconstitutions qui étaient faits de leur parcours. Roger de Piles n'a utilisé l'expression « grand tableau » qu'une seule fois dans son *Abrégé de la vie des peintres* de 1699, pour un tableau qui va servir de précédent prestigieux, la *Navicella* de Giotto dans la basilique Saint-Pierre. Descamps, dans le premier volume de sa *Vie des peintres flamands*, emploie au moins 22 fois l'expression, et souvent à une place de choix : au début de la vie, quand celle-ci est brève, ou de la liste des ouvrages, quand il a séparé vie et œuvre. Dans sa biographie du peintre fondateur de l'école flamande Jan Van Eyck, après avoir décrit le retable de l'*Agneau mystique*, Descamps qualifie l'œuvre de grand format et lui fait jouer un rôle fondamental dans le succès et la renommée internationale de l'artiste qui, grâce à elle, put obtenir des commandes venant des « seigneurs du pays et étrangers », dont les Médicis⁵⁵.

Pour la peinture contemporaine, un nouveau lieu va être celui de la révélation et de la domination du grand format, le Salon, un lieu moral car public, et qui s'oppose ainsi à la collection privée. Le grand format y domine, visuellement mais également dans les souvenirs des visiteurs. Le compte rendu de l'exposition de 1783 dans le *Mercur de France* commence systématiquement, pour chaque peintre, par une grande composition dont les dimensions sont indiquées avec son origine (très souvent une commande royale), avant de citer les œuvres de plus petit format⁵⁶. Cette série de grandes toiles rythme ainsi la description, dont elle occupe environ un cinquième, comme elle devait capter les regards des visiteurs. Près d'un quart de siècle plus tard, en 1806, le critique Pierre Jean-Baptiste Chaussard juge des nouveaux types d'impétrants au Salon à partir du critère de leur capacité à peindre un grand format : l'étranger pensionnaire du roi d'Espagne et élève de David, José Aparicio, avec *La Peste à Madrid*, a peint davantage « un grand tableau de genre, ou de drame historique, qu'un tableau d'histoire » ; Madame Angélique Mongez n'a que l'honneur d'avoir entrepris un grand format, sans y avoir réussi, avec son *Thésée et Pirithoos purgeant la terre des brigands* (fig. 4), car elle « n'a pas assez fait d'études préliminaires et n'est point préparée au grand art de la composition » et le tableau manque d'« unité d'action », puisqu'il comprend en fait « deux scènes séparées »⁵⁷.

54 Jacques Louis David, 1748-1825, éd. par Antoine Schnapper, cat. exp. Paris, musée du Louvre, Paris 1989, p. 111-116 et cat. 47.

55 Jean-Baptiste Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais*, Paris 1753, t. 1, p. 5 : « Après avoir fini son grand tableau à Gand, Jean retourna fixer sa demeure à Bruges ».

56 *Mercur de France*, Paris, septembre 1783, p. 122-134.

57 Pierre Jean-Baptiste Chaussard, *Le Pausanias français. État des arts du dessin en France*, Paris 1806, p. 129 et p. 203.



4 Angélique Mongez, *Thésée et Pirithoos purgeant la terre des brigands*, 1806, huile sur toile, 340 × 449 cm, Château d'Arkhangelskoye

Le grand format était encore un privilège français, celui des peintres d'histoire, mais avec le système des beaux-arts du XIX^e siècle, reposant sur l'Académie et le Salon, il allait devenir la peinture de référence en Europe, et le support visuel de l'histoire et du mythe des États-nations.

Lever les yeux vers le ciel

Illusion et vraisemblance sur les plafonds peints des églises parisiennes

Hannah Williams

Dans ses commentaires satiriques sur la vie quotidienne à la fin du XVIII^e siècle, Sébastien Mercier saisit en un instantané de jeunes Parisiennes recevant l'instruction des moindres détails de leur foi¹. Lors d'une visite à l'église, il aperçoit une soixantaine de jeunes filles suivant un cours de catéchisme dispensé par un prêtre. Celui-ci, les interrogeant séparément, aboie des questions sur les sacrements et les commandements auxquelles elles s'empressent invariablement de répondre en récitant dans « un petit caquet aigre, sourd et continu² » des répliques mémorisées. Ce qui frappe le plus Mercier au cours de cette répétition de lignes apprises par cœur, c'est l'absence de réelle compréhension ou d'expression de sentiment aussi bien chez le catéchiste que chez ses élèves. Tandis que les jeunes filles débitent les idées compliquées de la doctrine catholique sous forme de phrases alambiquées, il apparaît évident qu'« elles ne savent point elles-mêmes ce qu'elles disent », et s'agissant du prêtre, qu'« il parle, et c'est comme s'il ne parlait pas³ ». Alors qu'elles manifestent clairement leur connaissance des grands mystères et des principes fondamentaux de leur foi, ces jeunes chrétiennes, Mercier en est convaincu, ont « toute autre chose en tête⁴ ».

Dans la France d'Ancien Régime, il est nécessaire de croire en des idées qui dépassent l'entendement. La pratique catholique – qui étayait la société de l'époque moderne – est fondée sur la croyance en des concepts non empiriques et en des événements surnaturels. Des concepts centraux comme la Transsubstantiation (le pain et le vin devenant réellement la chair et le sang du Christ lors de la célébration de l'Eucharistie) et l'Incarnation (le Christ conçu par une vierge sans

1 Cet essai a été élaboré à partir d'une intervention lors d'un colloque sur « La Vraisemblance ou les enjeux de la représentation » organisé au Centre allemand d'histoire de l'art en février 2016 par Markus A. Castor et Kirsten Dickhaut.

2 Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, t. 5, Amsterdam, 1782-1788, p. 64.

3 Ibid., p. 64, 66.

4 Ibid., p. 66.

aucune intervention biologique) défient toute explication raisonnée et tirent leur pouvoir de leur apparente impossibilité. Ainsi d'événements surnaturels comme la Transfiguration (le Christ resplendissant de lumière sur la montagne parle avec des prophètes morts), ou la Pentecôte (le Saint-Esprit, descendu sur terre, se manifeste par des langues de feu se posant sur la tête des apôtres qui se mettent à parler des langues qu'ils n'ont jamais apprises). Par définition, ces événements, n'ayant aucune corrélation avec les théories scientifiques ou des expériences empiriques, ne peuvent être que miraculeux. Malgré l'importance grandissante de la rationalité des Lumières, de l'empirisme et de l'explication scientifique, les croyances à l'irrationnel et au surnaturel étaient toujours prédominantes.

Le catéchisme est un instrument fondamental dans cette entreprise. Comme les jeunes filles de l'église paroissiale de Mercier, la plupart des premiers catholiques modernes ont abordé la théologie complexe de la Contre-Réforme par le biais de la répétition des questions-réponses du catéchisme⁵. Comme dans cette séquence expliquant la Pentecôte :

D : Qu'est-ce que le Saint-Esprit ?

R : C'est la troisième personne de la Sainte Trinité, qui procède du Père et du Fils, et qui est un même Dieu avec eux.

D : Quand Jésus-Christ envoya-t-il le Saint-Esprit à ses apôtres [...] ?

R : Il l'envoya dix jours après son ascension, le cinquantième après sa résurrection, un jour de dimanche à neuf heures du matin⁶.

Et ainsi de suite. Des événements étranges et extraordinaires étaient donc transmis sous forme d'une litanie de réponses simplifiées ; des idées complexes étaient schématisées ; et la forme totalisante des questions-réponses rendait logique l'illogique et possible l'impossible.

L'art avait également dans l'église un rôle d'outil pédagogique bien établi. Depuis le début du christianisme, les images servent de support visuel pour raconter des histoires et faire comprendre des concepts aux analphabètes ou aux fidèles moins enclins à s'intéresser aux textes. Cette fonction, qui perdura dans le temps, sera également préconisée par la Contre-Réforme dans ses thèses en faveur de l'image mais, à la fin du XVII^e siècle, le rôle de l'art religieux a largement

⁵ Les catéchismes existaient avant le Concile de Trente, cependant le Catéchisme romain fut publié en 1566, après le Concile, pour codifier les vérités de la foi acceptées par l'Église.

⁶ *Catéchisme ou exposition de la doctrine chrétienne*, Soissons 1756, p. 86-87.

dépassé celui de la simple illustration explicative⁷. Bien que le catéchisme soit parvenu à simplifier les idées au point de les rendre crédibles même sans véritablement en comprendre le sens (comme dirait Mercier), les œuvres d'art vont encore plus loin, créant des rencontres terrestres où les spectateurs peuvent expérimenter ces idées surnaturelles. Ce qu'un texte peut seulement expliquer, les œuvres d'art peuvent en fait l'incarner.

Des représentations vraisemblables introduisent des idées ou des événements religieux dans le contexte spatio-temporel de l'époque. Un tableau illusionniste comme *La Pentecôte* de Jean Restout en 1732 (fig. 1) ne raconte pas simplement l'histoire de la Pentecôte, il crée une expérience phénoménologique qui donne le sentiment d'en être, d'une certaine manière, témoin⁸. Bien sûr, ceux qui ont vu *La Pentecôte* de Restout accrochée au mur du réfectoire de Saint-Denis n'ont jamais réellement pensé que l'événement se déroulait devant leurs yeux. Il ne s'agissait à l'évidence que d'une surface peinte ayant valeur de représentation. Pourtant, la vraisemblance de l'imagination illusionniste de Restout leur permettait de l'expérimenter comme un simulacre. Pour les fidèles (qui croyaient que l'événement de la Pentecôte s'était réellement passé), la peinture de Restout fournissait une vision de l'événement, une image mentale cherchant à en simuler l'expérience, provoquant ainsi des sentiments de respect, peut-être de malaise et générant même une sorte de souvenir synthétique de l'épisode dans leurs esprits. Ayant fait l'expérience de l'épisode en question, ils étaient désormais à même de se le rappeler aussi bien visuellement qu'émotionnellement.

Conçue pour être accrochée très haut au mur du réfectoire, *La Pentecôte* de Restout oblige le spectateur à lever les yeux. Par le choix d'une perspective à un seul point de fuite hors cadre, puisqu'il se trouve au-delà des limites du plan du tableau, Restout évoque un immense espace plongeant, insondable du point de vue de l'observateur puisque celui-ci se tient en-dessous. Cependant l'architecture illusionniste *di sotto in su* donne une impression de continuité spatiale entre le contexte pictural et celui du spectateur. La relation de ce dernier avec la scène représentée est encore renforcée par le fait qu'il partage une expérience phénoménologique avec les personnages vus en raccourci. Ainsi, comme les apôtres, le spectateur assiste d'en-dessous à l'événement, et se trouve contraint de les imiter en levant les yeux au risque du vertige vers le plafond qui s'estompe.

7 Voir le « Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saintes images » tiré de la XXV^e session du Concile de Trente, *Le Saint Concile de Trente œcuménique et général...*, 4^e édition, trad. M. L'Abbé Chanut, Paris 1690, p. 360 et suivantes. Sur le contexte plus large de la peinture religieuse en France au XVIII^e, voir Christine Gouzi, *La peinture religieuse en France 1685-1789. De la commande à la création*, Paris 2019 ; Martin Schieder, *Au-delà des Lumières. La peinture religieuse à la fin de l'Ancien Régime*, Paris 2015 et Monique de Savignac, *Peinture d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 2002.

8 Pour approfondir l'analyse de ce tableau et de son contexte illusionniste d'origine, voir Christine Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768*, Paris 2000, p. 224-225; et Hannah Williams, « Staging Belief: Immersive Encounters and the Agency of Religious Art in Eighteenth-Century Paris », dans Johannes Grave, et. al. (éd.), *The Agency of Display. Objects, Framings, Parerga*, Dresde 2018, p. 62-78.



1 Jean Restout, *La Pentecôte*, 1732, huile sur toile, 465 × 778 cm, Paris, Musée du Louvre

La composition illusionniste de Restout nous met donc physiquement en relation avec la scène, si bien que nous sommes impliqués à notre tour dans l'événement représenté. Nous sommes sur le passage des rayons de lumière et des langues de feu qui descendent, nous voyons ce qu'ont vu les apôtres et ressentons un peu ce qu'ils ont senti. Dans cette scène illusionniste, la « vraisemblance » offre une expérience simulée d'un épisode empiriquement impossible à connaître, de sorte que le spectateur fait *presque* l'expérience, mais pas tout à fait, de ce à quoi ressemblait ce dimanche matin à 9 heures, cinquante jours après la Résurrection, lorsque le Saint-Esprit est descendu sur terre.

Presque mais pas tout à fait, puisqu'un tableau – même le trompe-l'œil illusionniste le plus convaincant – se révèle finalement toujours être une représentation. C'est le cadre qui rompt l'illusion d'une toile plane comme celle de Restout, en attirant brusquement l'attention sur sa réalité bidimensionnelle plaquée sur un mur. Dans le même temps, la lumière rasante, se réfléchissant sur la surface brillante du vernis, décourage immédiatement toute velléité de voir le cadre comme une fenêtre. Cependant cette rupture de l'illusion ne doit pas être considérée comme un échec. Le tableau de Restout ne constitue pas un déni ; c'est bel et bien un tableau. Et en effet, comme l'a exposé l'abbé Batteux, c'est là l'essence même du médium : « À quoi se réduisent toutes les règles de la

peinture ? À tromper les yeux par la ressemblance, à nous faire croire que l'objet est réel, tandis que ce n'est qu'une image⁹. »

En d'autres termes, ce n'est pas que la vraisemblance était ce qu'il y avait de mieux après le vrai, elle était dès le départ le but. Un tableau sera toujours un tableau, il ne sera jamais réel et ne tentera jamais de l'être. Mais le véritable objectif était qu'il *paraisse* réel. Le talent de l'artiste consiste donc à créer un simulacre. Selon Nathalie Kremer, ce désir de « pas tout à fait » est devenu central dans la rhétorique de la vraisemblance au XVIII^e siècle : « même l'œuvre la plus vraisemblable est une construction artificielle, et c'est cette artificialité du signe qui assure de plus en plus de la réussite esthétique »¹⁰. Pour les artistes de l'Ancien Régime, l'enjeu de la peinture consiste à créer une image, rien d'autre, à renoncer au fantasme, à jouer avec le spectateur complice et à brouiller les frontières entre le début et la fin de la représentation.

À Paris, nulle part ce jeu esthétique n'a été aussi efficace et captivant que dans les plafonds illusionnistes des églises. En raison de la réserve gallicane, les décors des églises françaises n'ont jamais atteint les extrêmes de l'illusion que l'on trouve par exemple dans les églises baroques italiennes, comme le plafond de la Chiesa di Sant'Ignazio (1685-1694) par Andrea Pozzo ou celui de Giovanni Battista Gaulli pour la Chiesa del Gesù (1674-1679) à Rome. Néanmoins, dans les églises parisiennes de l'Ancien Régime, le jeu de la vraisemblance s'est certainement joué au plus haut niveau, autant sur le plan sémantique que syntaxique. D'une part, parce que le contexte religieux en changeait les enjeux. Après tout, les sujets représentés dans l'art religieux avaient une relation très particulière avec « le vrai »¹¹ : pour les fidèles qui les regardaient, les sujets religieux n'étaient pas des récits de fiction comme ceux de la mythologie romaine, ils étaient également différents des autres représentations non-fictionnelles, comme les scènes de l'histoire de France ou de l'histoire classique. Si les récits religieux étaient apparus dans le passé comme ceux d'autres événements historiques, ils avaient bénéficié en outre d'une constante résonance spirituelle qui avait perduré dans le calendrier liturgique romain. La Pentecôte elle-même n'avait eu lieu qu'une seule fois, mais en tant que fête annuelle, elle était rejouée tous les ans, cinquante jours après qu'on avait déjà rejoué la Résurrection à Pâques. Ainsi, le « vrai » auquel la peinture religieuse était semblable était investi d'une valeur différente. D'autre part, les aspects extrêmes du jeu esthétique devaient également au contexte de l'église elle-même. Telles des plateformes de vraisemblance, ces espaces, avec leurs multiples supports et points de vue, offraient aux artistes beaucoup plus de possibilités que les limites d'une toile plane. Au plafond d'une église, la rencontre du spectateur avec la surface

9 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 1747, p. 258.

10 Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIII^e siècle*, Paris 2011, p. 223-224.

11 Sur la relation entre *vraisemblance* et *vrai*, voir Janet Morgan, « The Meanings of Vraisemblance in French Classical Theory », *The Modern Language Review* 81/2, avril 1986, p. 293-304.



- 2 Walthère Damery, *Élie enlevé au ciel dans un char de feu laisse tomber son manteau pour qu'Élisée le ramasse*, 1644, vue depuis les abords de la coupole, Paris, Église Saint-Joseph-des-Carmes

peinte était plus dynamique que statique, et tout l'espace pouvait être mobilisé pour prendre part à l'illusion, ou aux dispositifs théâtraux qui prolongeaient ou interrompaient cette illusion.

Le présent essai explorera la dynamique de la vraisemblance dans deux des plafonds d'église illusionnistes les plus frappants de Paris, l'un datant des années 1640 et l'autre des années 1720. Ces deux plafonds figurent des événements surnaturels tirés d'épisodes bibliques : de l'Ancien Testament, Élie enlevé au ciel dans un char de feu, et du Nouveau Testament, la Transfiguration du Christ. Ces deux épisodes mettent en scène des circonstances dans lesquelles les spectateurs peuvent être témoins d'événements impossibles dans la réalité. Contrairement aux versions explicatives de ce type d'épisodes, répétées sans réflexion par les litanies rythmées du catéchisme, ces dramatisations peintes vont au-delà de la pédagogie diégétique pour assurer la compréhension religieuse à travers une expérience incarnée de simulations mimétiques. Ces plafonds offrent non seulement un aperçu fascinant du rôle que l'art religieux est appelé à jouer dans les églises françaises modernes, mais constituent aussi des exemples intéressants

pour étudier la mise en œuvre des mécanismes de vraisemblance visant à atteindre des objectifs spirituels. À travers une analyse visuelle et spatiale, cette étude s'attache à la manière dont ces illusions étaient construites et également à l'effet potentiel qu'elles exerçaient sur les spectateurs fidèles, ceux qui croyaient en la vérité des sujets représentés.

Élie dépose son manteau sur la rue de Vaugirard

La petite église de Saint-Joseph-des-Carmes, à deux pas de la rue de Vaugirard, est construite au début du XVII^e siècle (et consacrée en 1625) pour les Carmes déchaux. Sa décoration intérieure est terminée au cours des années 1630 et 1640. Sans prétention de l'extérieur, l'église est beaucoup plus impressionnante à l'intérieur, principalement du fait de son magistral plafond illusionniste. Peinte par l'artiste liégeois Walthère Damery, la coupole surmontant la croisée du transept est la première coupole peinte réalisée à Paris, bien qu'elle n'ait malheureusement pas bénéficié de la même appréciation que d'autres, comme la célèbre *Gloire des bienheureux* de Pierre Mignard au Val-de-Grâce (1663), ou *Le Christ bénissant des armes de France présentées par Saint Louis* exécutée par Charles de La Fosse aux Invalides (vers 1702-1705)¹². Moins célèbre mais plus saisissante en tant que rencontre illusionniste, la coupole de Damery engage une expérience interactive captivante au cours de laquelle deux moments d'un même récit se déroulent de manière surprenante sur deux surfaces distinctes. Sur la calotte de la coupole, Élie est enlevé au ciel dans son char de feu. Au cours de cette ascension, Élie laisse tomber son manteau, lequel apparaît au-dessous sur les parois verticales du tambour, pour être rattrapé par son disciple Élisée (fig. 2).

Le thème d'Élie n'est pas courant dans les églises de l'Ancien Régime, particulièrement pour un plafond habituellement réservé au Christ ou à la Vierge, mais le prophète de l'Ancien Testament était une figure centrale pour l'ordre du Carmel. En effet, leurs origines remontant aux ermites du mont Carmel, où selon la tradition résidait Élie, les Carmes se voyaient comme des descendants directs du prophète¹³. Le manteau d'Élie était d'ailleurs devenu le symbole matériel du lien des frères avec le fondateur mythique de leur ordre¹⁴. Au Moyen Âge, l'habit des Carmes comprenait un manteau qui faisait directement référence à celui

12 Sur la peinture des plafonds en France, voir Paul Duro, « Containment and Transgression in French Seventeenth-Century Ceiling Painting », dans Paul Duro (éd.), *Rhetoric of the Frame*, Cambridge 1996, p. 44-62 ; Carl Goldstein, « Studies in Seventeenth-century French Art Theory and Ceiling Painting », dans *The Art Bulletin* 47/2, 1965, p. 231-256 ; et Jennifer Montagu, « The Early Ceilings Decorations of Charles Le Brun », dans *The Burlington Magazine* 105/726, septembre 1963, p. 395-408.

13 Andrew Jotischky, *The Carmelites and Antiquity: Mendicants and their Pasts in the Middle Ages*, Oxford 2002, p. 108-109.

14 Jotischky 2002 (note 13), p. 45-64.

d'Élie. Il comportait sept bandes verticales, quatre blanches et trois noires, évoquant les marques apparues sur son vêtement lorsqu'il tomba du char de feu (on peut le voir sur un panneau de la prédelle du retable du Carmel de Pietro Lorenzetti représentant les ermites à la fontaine d'Élie à la Pinacothèque nationale de Sienne (1328-1329)¹⁵. À partir du XVII^e siècle, le manteau rayé de l'ordre fut remplacé par un manteau blanc uni, mais pour les Carmes modernes de la rue de Vaugirard, le lien avec le prophète était toujours aussi fondamental. En effet, la cérémonie de pose de la première pierre de Saint-Joseph-des-Carmes en 1613 avait été organisée pour tomber le jour de la fête d'Élie, le 20 juillet.

Vers 1644, lorsque Damery peint la coupole, un conflit permanent oppose les Carmes et les Jésuites qui induit l'urgence d'établir la véracité de la filiation des premiers avec Élie. En 1643, les Bollandistes, groupe d'érudits jésuites, avaient publié les premiers volumes de leurs *Acta Sanctorum* (Actes des saints) dans lesquels ils s'interrogent sur le récit fondateur du Carmel, soulevant des doutes quant à l'origine de l'ordre remontant à Élie. Pour les Carmes de la rue de Vaugirard, cette menace jésuite était encore plus pressante du fait de nouvelles constructions dans le faubourg Saint-Germain, où les Jésuites venaient juste de s'installer. Les travaux d'un nouveau noviciat jésuite rue Pot-de-Fer (aujourd'hui rue Bonaparte) commencent en 1610 et les bâtiments sont somptueusement décorés au début des années 1640. Parmi les embellissements, il convient de citer un ensemble de peintures monumentales pour le maître-autel, notamment, par Nicolas Poussin, *Le Miracle de saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Kagoshima au Japon* (musée du Louvre, Paris) installé en 1642. La querelle théologique des Carmes et des Jésuites est d'importance car elle explique les choix décoratifs de Saint-Joseph-des-Carmes en 1644. D'une part, les frères sont motivés par une rivalité matérielle : l'impératif de concurrencer la nouvelle chapelle des Jésuites. Il aurait été difficile de surpasser Poussin à l'épreuve de peinture de chevalet, aussi les Carmes inventent-ils une bien meilleure riposte : la première coupole peinte de Paris. De l'autre, le véritable objectif est de réaffirmer les origines de l'ordre des Carmes et leur filiation avec Élie. La peinture de Damery, en tant que représentation de leur récit fondateur, opère simplement par le choix de son sujet. Cependant l'argument est renforcé par la vraisemblance. La représentation du moment où Élie laisse tomber son manteau est tellement illusionniste qu'il en devient moins représentation que dramatisation : moins la description d'un événement du passé lointain que quelque chose qui est rejoué ici et maintenant. En d'autres termes, le lien des Carmes avec Élie est rendu irréfutable, car il est mis en scène ici pour que tout le monde puisse en être témoin.

¹⁵ Sur l'habit du Carmel, voir Benedict Zimmerman, « The Carmelite Order », dans *The Catholic Encyclopedia*, t. 3, New York 1908. URL : <http://www.newadvent.org/cathen/03354a.htm> [dernier accès : 11.12.2021].

L'illusion de Damery se déploie, de même que le récit, à mesure que le spectateur se déplace dans l'église. Au début de la nef, la seule partie visible de l'intérieur de la coupole est la base du tambour jusqu'à hauteur du manteau (fig. 3). L'œil est immédiatement attiré par le vêtement en trompe-l'œil, la figure d'Élisée tendant la main pour le saisir et l'ensemble des personnages assistant à la scène. Curieux de découvrir l'ensemble de l'image, le spectateur est attiré vers l'autel. À mi-chemin de la nef, il voit toute la hauteur du tambour qui rappelle le contexte dans lequel se déroule la scène : des sculptures en bas-relief et des pilastres peints en trompe-l'œil, des fenêtres et une niche où a été figurée une statue de saint Ange, saint carme du XIII^e siècle qui vécut en ermite sur le mont Carmel (autre référence réitérant le lien avec Élie). À ce stade de l'expérience du spectateur, seule se profile une allusion à la présence de quelque chose de plus dans les nuages qui commencent à envelopper le haut des pilastres, et c'est ce qui l'incite à nouveau à en trouver la source. Ce n'est qu'au bout de la nef, aux abords de la coupole, que la calotte devient visible et que le récit est révélé dans son ensemble : le spectateur découvre alors l'origine du vêtement qui tombe, Élie montant vers les cieux dans un tourbillon de flammes (fig. 2).

Il convient tout d'abord de relever sur quoi est mis l'accent dans cette dramatisation. Élie est évidemment le point culminant de la narration, révélé à la fin dans sa splendeur glorieuse ; mais l'axe principal de cet épisode, ce qui retient notre attention depuis le début et que l'on suit de bout en bout, ce n'est pas l'homme, mais son manteau. Pour les Carmes, ce vêtement était essentiel car il constituait le signe visible pour les frères de leur filiation avec Élie, et c'était bien ce lien qu'il fallait prouver. L'efficacité de la peinture de Damery à cet égard se révèle encore plus puissante si nous imaginons l'église telle qu'elle était à l'époque, peuplée de frères vêtus comme Élisée de vêtements bruns sous un manteau blanc, levant les yeux pour être les témoins de la preuve, tombant d'en haut, qu'ils descendaient – littéralement et généalogiquement – d'Élie.

L'illusion est encore intensifiée par le choix de Damery de définir le temps et le lieu en jouant sur les deux parois du dôme – calotte et tambour – à la fois séparément et à l'unisson. L'ensemble de la scène se déroule à un moment précis : Élie monte au ciel après avoir laissé son manteau à Élisée. Mais ce moment unique se produit en deux lieux différents, voire deux mondes distincts : Élie, au plafond, a déjà rejoint le monde céleste – caractérisé par des nuages et des forces surnaturelles comme des anges ailés, des chars en flamme et des chevaux volants –, alors qu'Élisée est resté dans le monde terrestre, fermement planté dans une réalité architecturale matérielle où s'appliquent des forces naturelles comme la gravité. Cependant, ce qui rend cette illusion si puissante et si convaincante, c'est que ce décor architectural est en fait le bâtiment même dans lequel se trouve le spectateur. En d'autres termes, l'illusion lui donne non seulement l'impression que l'événement est en train de se produire ici et maintenant, mais également dans cette église où il se trouve actuellement.



- 3 Walthère Damery, *Élie enlevé au ciel dans un char de feu laisse tomber son manteau pour qu'Élisée le ramasse*, 1644, vue depuis la nef, Paris, Église Saint-Joseph-des-Carmes

Dans la Bible, Élisée ramasse le manteau d'Élie sur les rives du Jourdain, près de Jéricho, mais Damery le lui fait attraper dans une église de la rue de Vaugirard¹⁶. Damery s'amuse à estomper toute frontière entre le début et la fin de la représentation : les pilastres, balustrades et sculptures en trompe-l'œil deviennent des éléments décoratifs de l'église et les structures réelles de la coupole, ses parois incurvées et ses fenêtres cintrées deviennent des éléments architecturaux de la scène. S'ensuit un jeu visuel captivant puisque le spectateur est invité à discerner ce qui est réel et ce qui est peint. Cette insaisissable oscillation entre réel et fictif rend l'illusion réaliste de Damery encore plus convaincante en tant que preuve de la filiation des Carmes avec Élie, puisqu'elle offre une expérience où les frontières entre les deux se dissolvent. L'illusion de Damery refuse de préciser où se trouve la séparation entre l'espace du spectateur et l'espace narratif. Logiquement, elle devrait se situer à la base du tambour, là où la peinture commence réellement. Cependant, le lieu représenté sur le tambour est également celui où se trouve le spectateur : il s'agit bien de l'église de Saint-Joseph-

¹⁶ Cet épisode biblique est relaté dans 2 Rois 2, 1–18.

des-Carmes représentée en peinture, dont le décor est partagé par le spectateur avec tous les témoins rassemblés autour de la balustrade. La limite est donc repoussée en haut du tambour qui marque la séparation entre l'espace terrestre partagé de l'église et l'espace céleste plus éloigné d'Élie. De l'un des points de vue, la séparation se trouve entre le spectateur situé dans l'église et tous les personnages représentés au plafond ; de l'autre, cette ligne est tracée entre Élie au ciel et nous autres (Élisée inclus) sur terre. Ces frontières estompées, la connexion du spectateur (et donc des frères) avec les personnages bibliques devient possible et palpable en empruntant ces passerelles entre passé et présent, terrestre et céleste. En effet, le récit commence en haut, puis traverse le plan de l'image pour continuer en bas dans la vie quotidienne de l'ordre.

Le jeu captivant de Damery était loin d'être de l'art pour l'art. Cette rencontre illusionniste offrait non seulement une expérience terrestre du lien des Carmes avec le fondateur de leur ordre, mais de plus ses effets étourdissants et déstabilisants encourageaient une spiritualité ou une approche culturelle particulièrement carmélitaines. Car le dernier point important est le caractère totalement interactif de cette expérience : en effet, pour appréhender le récit et comprendre l'ampleur de l'illusion créée par Damery, le spectateur doit se déplacer. Il lui faut marcher sur toute la longueur de la nef, tourner encore et encore, et surtout, tout au long de l'expérience, lever les yeux, une position physiologique particulièrement inconfortable. Comme avec les apôtres de *La Pentecôte* du Restout, le spectateur partage une expérience phénoménologique avec les témoins d'origine. Comme Élisée et les personnages qui l'entourent, le spectateur lève les yeux, il est étourdi et désorienté et éprouve un sentiment d'émerveillement et de crainte. Élisée est inspiré par l'ascension d'Élie comme l'est le spectateur par la maîtrise de la vraisemblance de Damery. Pour l'ordre contemplatif des Carmes déchaux, les rencontres mystiques déroutantes jouaient un rôle important, comme le soulignent les vignettes des quatre pendentifs à la base de la coupole (fig. 2). Sur chacun figure un épisode illustrant la rencontre d'un mystique célèbre de l'ordre avec le divin: une vision de sainte Thérèse d'Avila ; la vision de la crucifixion du Christ par saint Jean de la Croix ; de nouveau sainte Thérèse d'Avila, cette fois lors de la Transverbération de son cœur ; et saint Simon Stock recevant le scapulaire brun de la Vierge Marie (autre élément clé de l'habit des Carmes ayant une origine sacrée). Pour cet ordre religieux enraciné dans la théologie mystique qui accordait tant de valeur à la vie contemplative, la dramatisation illusionniste interactive de Damery offrait un mécanisme de dévotion idéal, encourageant la méditation par le biais de l'expérience simulée d'un événement surnaturel.

Le Christ transfiguré près de la rue du Bac

À quelques minutes à pied de Saint-Joseph-des-Carmes, donnant sur la rue du Bac, se trouve l'église Saint-Thomas-d'Aquin, construite à l'origine pour les Jacobins (branche française des Dominicains), autre ordre pour lequel l'extase peut donner accès à une connaissance de Dieu, inconnaissable par la raison seule¹⁷. Dans les années 1720, cet ordre en expansion ayant besoin de plus d'espace, le bâtiment est agrandi pour accueillir une chapelle supplémentaire derrière l'autel principal. En 1723, François Lemoyne se voit confier la commande de peindre le plafond de cette chapelle, et conçoit une vision extrêmement illusionniste de *La Transfiguration du Christ* (fig. 4). Si la coupole de Damery permet une rencontre interactive, le plafond de la chapelle de Lemoyne passe à un niveau supérieur, en exigeant de la part du spectateur une expérience cinématique où la théâtralité et la vraisemblance atteignent de nouveaux sommets.

La Transfiguration de Lemoyne apparaît de la même manière que la composition de Damery en ce sens que le récit et l'illusion évoluent à mesure que le spectateur progresse dans la nef en direction de la chapelle. En entrant dans l'église, n'est visible de la peinture qu'un aperçu des pieds des disciples et du sol de la montagne, mais à mesure qu'on avance dans la nef, chaque pas révèle un peu plus. À mi-chemin, trois disciples sont visibles en entier : deux lèvent les yeux pour regarder au-dessus d'eux, alors que l'autre détourne la tête. Quelques pas plus loin, on entrevoit ce qui est au-dessus, à mesure que les nuages et la lumière apparaissent. Enfin, lorsqu'on atteint les abords du chœur, le récit complet est révélé, le corps resplendissant du Christ, flanqué de deux prophètes, s'élève à travers les nuages au milieu d'une lumière vive.

Qu'il soit en mouvement (marchant le long de la nef) ou statique (debout devant le chœur), le spectateur de *La Transfiguration* de Lemoyne assiste à une forme de performance théâtrale. Contrairement à une toile plane encadrée, le plafond illusionniste permet au récit de se dérouler sur une scène qu'il a figurée encadrée par un arc de proscenium dont les rideaux sont retenus par des anges dorés. Ce n'est pas un tableau qui peut être déplacé, accroché ou admiré ailleurs, c'est plutôt un événement, dédié à un lieu, qui insiste sur la présence du spectateur dans cet espace et attire son attention sur la corporalité de son expérience par l'être-là du spectacle vivant. La pièce jouée sur cette scène peinte reste assez fidèle à son récit biblique¹⁸. Les disciples Pierre, Jean et Jacques ayant suivi le Christ sur la montagne sont témoins du moment miraculeux où le Christ est transfiguré par

17 Saint-Thomas-d'Aquin devient une église paroissiale en 1791. Aline Dumoulin (éd.) et Saydou-Bernard Tall (photographe), *Paris d'église en église*, Paris 2008, p. 172. Sur l'histoire de l'église, voir Mathieu Lours et al. (éd.), *Paris et ses églises du grand siècle aux lumières*, Paris 2016, p. 235-240.

18 La Transfiguration est rapportée dans Matthieu 17, 1-9 ; Marc 9, 2-8 ; et Luc 9, 28-36.



4 François Lemoyne, *La Transfiguration du Christ*, 1723, vue depuis le chœur vers la chapelle de Saint-Louis, Paris, Église Saint-Thomas-d'Aquin

la lumière – son vêtement d'un blanc éclatant – tandis que les prophètes Élie et Moïse apparaissent à ses côtés et s'entretiennent avec lui¹⁹. Luc décrit les deux prophètes « apparaissant dans la Gloire », un détail qui n'a pas été oublié dans cette mise en scène²⁰. Au-delà d'un simple cadre pour la performance, l'arc théâtral du proscenium joue également un rôle sur la scène en représentant cette gloire sous la forme d'une décoration caractéristique de la Contre-Réforme : une explosion de lumière sculptée en rayons, habituellement placée au-dessus du maître-autel²¹.

La Transfiguration détenait une importance particulière pour les Jacobins à cause des écrits du grand théologien dominicain saint Thomas d'Aquin. Thomas

19 La nature éblouissante des vêtements du Christ est mentionnée dans Matthieu 17, 2 ; Marc 9, 3 ; et Luc 9, 29.

20 Luc 9, 31.

21 Sur la figuration de la gloire dans l'art de l'époque moderne, voir Frédéric Cousinié, *Gloriae : Figurabilité du divin, esthétique de la lumière et dématérialisation de l'œuvre d'art à l'âge Baroque*, Rennes 2018.

d'Aquin considérait la Transfiguration comme le plus grand des miracles, puisqu'il avait permis aux disciples d'être témoins de la gloire de Dieu et de la perfection du ciel, aperçues d'ici-bas²². Ce témoignage était donc primordial au sens théologique et prend également une importance fondamentale dans la dramatisation du plafond de Lemoyne, car la vraisemblance de cette illusion peinte permet à son tour de simuler la position de témoin. La théâtralité manifeste du décor renforce, au lieu de l'annuler, le sentiment du spectateur d'assister à cet événement. Au lieu de mettre en évidence son caractère artificiel ou de nuire à sa réalité, les ornements théâtraux ajoutent à l'illusion en la rendant plus vivante, en donnant à la scène entière un peu de la vitalité qui existe sur une scène de théâtre contrairement à une surface peinte. Mais plus important encore, sa théâtralité suggère également la possibilité d'une vision plus privilégiée quelque part dans les coulisses.

Car malgré l'efficacité de cette illusion théâtrale, si l'on se tient au bord du chœur (fig. 4), il y a quelque chose qui cloche dans la composition de Lemoyne. Bien que l'arc du proscenium semble confirmer la position idéale du spectateur, ce point de vue laisse apparaître quelques incohérences et disparités troublantes. Le raccourci du Christ, par exemple, semble disproportionné, quant aux corps d'Élie et de Moïse, ils sont déformés au point d'en devenir illisibles. Cependant, les frères jacobins, qui seuls détenaient le privilège de pouvoir entrer dans la chapelle même, disposaient d'une vue totalement différente de l'illusion. À l'intérieur de la chapelle, le spectateur découvre qu'il existe *un autre* point de vue idéal (fig. 5). De la chapelle en effet, tous les problèmes de raccourci des corps du Christ et des prophètes sont résolus de manière satisfaisante et l'illusion dans son ensemble en devient encore plus impressionnante.

Le coup de maître de Lemoyne dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin a consisté à créer une composition unique à deux perspectives distinctes, qui à leur tour permettent deux points de vue parfaits. Il est un peu plus aisé de comprendre cette composition compliquée en consultant le traité d'Abraham Bosse intitulé *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*²³. Publié en 1653 et présenté par Bosse lors d'une conférence à l'Académie en juin de la même année, ce manuel de peinture pour plafond explique comment adapter les règles de la perspective linéaire à la peinture sur des surfaces courbes, horizontales ou irrégulières²⁴. Des diagrammes illustrent le texte, telle

22 Nicholas M. Healy, *Thomas Aquinas, Theologian of the Christian Life*, Burlington, VT 2003, p. 100.

23 Abraham Bosse, *Moyen universel de pratiquer la perspective sur les tableaux ou surfaces irrégulières*, Paris 1653.

24 7 juin 1653, in Anatole de Montaiglon (éd.), *Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1875, vol. 1, p. 73-74. Pour une étude approfondie de la théorie de la perspective de Bosse, voir Carl Goldstein, « Studies in Seventeenth-century French Art Theory and Ceiling Painting », p. 240-253. Voir aussi Nathalie Heinich, « La perspective académique [Peinture et tradition lettrée : la référence aux mathématiques dans les théories de l'art au 17^{ème} siècle] », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 49, septembre 1983, p. 47-70.



5 François Lemoyne, *La Transfiguration of Christ*, 1723, vue depuis la chapelle Saint-Louis, Paris, Saint-Thomas-d'Aquin

la planche 9 qui montre comment créer l'illusion d'une profondeur géométriquement correcte sur une surface horizontale plane (un plafond), comme on le ferait sur une surface verticale plane (une toile conventionnelle)²⁵. Bosse préconise de déterminer d'abord le point de vue idéal, c'est-à-dire la distance et la hauteur précises de l'œil du spectateur (qu'il désigne comme point « O »), puis le point de fuite dans la composition (désigné par « F »). À partir de ces deux points, le peintre peut calculer les lignes orthogonales nécessaires à la création de l'illusion. L'astuce du plafond de Lemoyne, c'est qu'il a deux points O et deux points F. Dans l'une des perspectives, le point de vue (l'œil du spectateur) se trouve devant le chœur et le point de fuite de la composition entre les corps des disciples. Dans l'autre, le point de vue se trouve à l'intérieur de la chapelle et le point de fuite juste au-dessus de la tête du Christ. Lemoyne a donc réussi l'exploit d'introduire deux perspectives dans une même composition en choisissant de ne pas utiliser une perspective linéaire stricte, qui aurait exigé une ligne de séparation dérangeante quelque part entre deux structures spatiales distinctes.

²⁵ Bosse 1653 (note 23), p. 49.

Au lieu de cela, les formes linéaires sont limitées à l'architecture en trompe-l'œil à la base de la composition et la coexistence des deux espaces picturaux est rendue possible par la substance nébuleuse du nuage qui permet un raccord invisible. En même temps, les deux perspectives se constituent par le biais des raccourcis relatifs des corps. Ainsi, du premier point de vue, ce sont les corps des disciples qui semblent corrects, alors que les raccourcis des corps du Christ et des prophètes sont exagérés (fig. 4) ; et du deuxième point de vue, le Christ et les prophètes sont correctement figurés, alors que les disciples semblent un peu volumineux et sur le point de basculer dangereusement de la montagne (fig. 5).

Cette maîtrise des points de vue multiples est impressionnante sur le plan purement artistique, mais une fois encore, ce jeu esthétique a un objectif spirituel. Comme dans la coupole de Damery, ce sont deux mondes qui coexistent dans cette illusion, le monde terrestre et le monde céleste. Mais contrairement à Damery dont la coupole présente ces mondes sur des surfaces distinctes, Lemoyne les a figurés sur une seule surface. De la nef, le spectateur ne voit que l'aspect terrestre de l'expérience : l'action de regarder, à travers l'arc d'une scène, les disciples assister à la Transfiguration du Christ. De l'intérieur de la chapelle, le spectateur passe de cette vue relativement détachée à une vision plus active, puisqu'il peut maintenant voir ce qu'ils ont vu. Debout juste en-dessous du Christ, la tête dangereusement penchée en arrière, il lève les yeux directement sur cette vision du corps éblouissant du Christ flanqué des prophètes, et se met ainsi à la place des disciples, au sens propre et au sens figuré, il devient donc témoin à travers eux. Même l'apparente instabilité des disciples – l'impression qu'ils pourraient basculer sur la pente – ajoute à l'expérience phénoménologique, en simulant quelque chose de la précarité et de l'incertitude de leur rencontre avec le corps transfiguré du Christ et avec la voix du Saint-Esprit émanant du nuage. « Quand ils entendirent cela, les disciples tombèrent face contre terre et furent saisis d'une grande crainte²⁶. »

Cette fois encore, l'illusion transforme la contemplation en simulation, induisant ainsi chez le spectateur des effets comparables à ceux que l'événement réel a pu provoquer chez ses témoins d'origine. Et de même, les effets de cette expérience renforcent les croyances spécifiques et l'approche culturelle de l'ordre religieux qui pratiquait dans ce lieu. La révélation progressive du miracle (qui se déroule par étapes au fur et à mesure que le spectateur avance dans la nef et se dirige vers la chapelle) semble faire écho à l'interprétation que donne Thomas d'Aquin de l'état de témoin au cours de la Transfiguration. Dans son explication sur la raison pour laquelle le Christ n'a emmené que trois disciples sur la montagne, Thomas d'Aquin soutient que des « mystères aussi élevés ne devraient pas être directement expliqués à tout le monde, mais devaient être transmis par des

²⁶ Matthieu 17, 6.

supérieurs à leur tour²⁷ ». Par le choix de points de vue successifs, y compris l'accès privilégié au dernier (seuls les frères étaient autorisés dans la chapelle), la clarté et la compréhension augmentant à chaque point de vue, *La Transfiguration* de Lemoyne se déroulait d'une manière particulièrement conforme à la vision dominicaine. En effet, toute cette illusion – cette vision merveilleuse simulant l'expérience physique, émotionnelle et cognitive du miracle du Christ – faisait de cette église jacobine un lieu idéal pour les observances spirituelles d'un ordre qui privilégiait l'expérience extatique comme moyen de connaître Dieu.

Le jeu esthétique de la vraisemblance (dont l'objectif n'était pas d'être réel mais de paraître réel) a atteint certaines de ses formes les plus extrêmes sur les plafonds des églises parisiennes. La dramatisation par Damery de la montée d'Élie au ciel alors que son manteau retombe sur terre et la vision théâtralisée que donne Lemoyne des disciples assistant à la Transfiguration du Christ sont certainement deux des exemples les plus efficaces de ce jeu, puisqu'elles mettent chacune en œuvre la simulation d'un épisode biblique qui entraînait, de manière phénoménologique, une expérience quasi-empirique d'un événement empiriquement impossible.

Les églises parisiennes étaient devenues des lieux de prédilection pour ces exercices artistiques du fait des impératifs spirituels et des propriétés physiques qui définissaient ces espaces religieux. La relation particulière qui existait entre les récits religieux, surtout bibliques, et « le vrai » les rendait plus efficaces que tout autre sujet pour ce qui est des possibilités de « vraisemblance ». Pour le public des fidèles catholiques, des épisodes comme l'Enlèvement d'Élie au ciel ou la Transfiguration du Christ n'avaient rien à voir avec les récits d'Ovide, ni même avec les classiques récits de batailles ou de victoires du roi. Les épisodes religieux n'étaient ni des récits de fiction ni des événements historiques du passé, mais des événements véritables ayant survécu dans le présent grâce à leur résonance spirituelle ininterrompue. Le Christ n'a été transfiguré qu'une seule fois, mais le calendrier liturgique de l'Église a répété l'événement chaque année le 6 août, son importance étant aussi cruciale pour les croyants de l'époque que pour les disciples sur la montagne. Et surtout pour les Jacobins de la rue du Bac, compte tenu de l'importance attribuée au miracle du Christ par le père dominicain Thomas d'Aquin. Ainsi de la fête d'Élie le 20 juillet, sauf que dans ce cas, le message était plus local qu'universel, celle-ci n'étant célébrée que par les Carmes. Cette exclusivité cependant, pour les frères de la rue de Vaugirard, donnait sans aucun doute une résonance particulière à cette célébration, un

²⁷ Thomas Aquinas, *The Summa Theologica of Saint Thomas Aquinas*, vol. 2, Londres 1914, p. 260.

moment marquant qui rappelait les origines de leur ordre et induisait une méditation sur le signe matériel de leur manteau évoquant leur lien unique avec le prophète.

Pour les fidèles, la vraisemblance de telles œuvres n'a peut-être jamais représenté une tentative, comme le dit Batteux, de « tromper les yeux », mais davantage, comme le dit Roger de Piles, de « séduire nos yeux²⁸ ». Après tout, il n'a jamais été question ici d'une ruse. Ces deux lieux avaient pour but de créer pour leur public une illusion, pas une réalité. Les événements originaux – Élie laissant tomber son manteau ou le Christ transfiguré – étaient vrais ; ce que les artistes créaient étaient des simulations de ces vérités. Car ce qu'apportait la vraisemblance (sous la forme de l'illusion la plus extrême) constituait un enrichissement de l'expérience religieuse, simulant les effets émotionnels et cognitifs de ces événements, pour que les Carmes puissent prendre conscience du moment où leur manteau est tombé sur terre ou que les Jacobins puissent faire l'expérience de l'émerveillement des disciples lorsqu'ils furent témoins de la transfiguration du Christ et de la perfection du ciel qu'elle révélait.

Au-delà de la dimension religieuse, c'est l'espace de l'église lui-même qui permettait les instanciations dynamiques et interactives de ce jeu esthétique. Dans les églises, les artistes avaient plus de latitude que lorsqu'ils étaient confinés aux limites d'une toile plane. Ils pouvaient non seulement peindre de vastes surfaces non encadrées, mais aussi mobiliser des structures architecturales et des espaces entiers pour qu'ils deviennent partie intégrante de la dramatisation, estomper les limites de la peinture, jouer avec divers niveaux de réalité, rendre logique l'illogique et possible l'impossible. Les objets peuvent perpétuellement « tomber » d'un plafond à un mur. Ou encore, on peut assister deux fois au même événement – en deux endroits différents, mais au même moment – et le vivre différemment à chaque fois. Dans de telles conditions, il n'était pas question dans l'église de ce que l'on voyait. Dynamique et non statique, le fidèle devait bouger, se tordre et se pencher pour expérimenter et comprendre ces illusions, il se livrait donc à une expérience cinématique et multisensorielle. Les plafonds de Damery et de Lemoyne offraient des confrontations directes avec des événements théâtralisés – des événements réels artificiellement importés, ici et maintenant, sur des surfaces figurant des représentations. Ainsi était le jeu rhétorique de vraisemblance dans le cadre religieux, un jeu très bien joué à Saint-Joseph-des-Carmes et à Saint-Thomas-d'Aquin.

28 Batteux 1747 (note 9), p. 258. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, p. 3.

L'architecture... de Claude-Nicolas Ledoux

La ville, le livre et la fiction

Fabrice Moulin

En 1804, deux ans avant sa mort, Claude-Nicolas Ledoux publie le premier tome d'une série de cinq qu'il avait prévue (les quatre autres ne verront jamais le jour), *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*¹. Une œuvre longuement méditée, de nature testamentaire, dans laquelle Ledoux entend rassembler l'ensemble de son œuvre construite et gravée. On sait qu'à l'origine, dès les années 1770, l'architecte conçoit d'abord un recueil de planches dont on connaît plusieurs versions² – il ne semble pas avoir été question d'un écrit. C'est seulement dans un deuxième temps, sans doute en partie à l'occasion de son emprisonnement sous la Terreur en 1794, qu'il décide d'adjoindre un texte à ces gravures. Un texte dont le premier but est d'abord d'assurer sa défense et de restaurer son image en ces temps d'instabilité politique, en donnant notamment des gages de son dévouement au bien public et à la nation. Mais, sans doute progressivement, la rédaction gagne une dimension beaucoup plus ambitieuse, celle de porter une véritable philosophie de l'art et de l'architecture à partir de la figure du génie entravé.

Les 125 gravures qui composent le livre ont fait l'objet de nombreuses études. Rappelons simplement ici que, malgré la difficulté qu'on éprouve à les dater avec précision, elles couvrent une période qui s'étend de 1773, pour les plus anciennes, jusqu'au Directoire – une longue période, au cours de laquelle le style et les conceptions esthétiques de Ledoux évoluent, mais aussi sa position d'architecte et le rôle même qu'il assigne à la gravure. À l'exception de trois planches qui anticipent sur les Propylées de Paris et de dix planches consacrées au théâtre de Besançon, toutes les gravures illustrent le projet d'une « ville naissante » (21), la ville idéale de Chaux, imaginée comme un développement autour du noyau de la Saline royale que Ledoux construisit effectivement à partir de 1774. Aux côtés des planches qui représentent les différents bâtiments de

1 Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris 1804. Toutes les citations sont tirées de cette édition, les indications de pages sont données entre parenthèses.

2 Voir, sur cette question de la genèse de l'ouvrage, les analyses de Michel Gallet, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris 1980.

la Saline royale (eux-mêmes dans leurs différents états), on trouve donc des planches relatives à deux types de programmes urbains. D'abord le programme édilitaire et moral de la cité, lui-même tantôt traditionnel, quand il décline Bourse, Bains, Église (planches 50, 82, 72), tantôt nettement inédit, à l'image de l'originalité de la pensée de Ledoux qui projette par exemple un lupanar public à visée morale – l'Oïkema (pl. 103) – ou encore le Pacifère (pl. 40). Et un programme domestique, qui déplie une série de maisons particulières et recouvre aussi un aspect économique puisque la maison est très souvent conçue comme un logement de fonction adapté à l'exercice d'un métier qu'elle signifie parfois dans ses formes (logement du charpentier, du mécanicien, de l'artiste...). Ces gravures dessinent bien une ville que le lecteur est invité à imaginer, à reconstruire au gré des édifices. Elles dessinent une ville *idéale* au sens où elle participe du souffle réformateur des Lumières dans lequel Ledoux trouvait sa place ; au sens aussi où, comme l'auteur le suggère au seuil de l'ouvrage, elle procède de l'idée créatrice de l'artiste.

Avant que la nuit ne couvre de son voile obscur le vaste champ où j'ai placé tous les genres d'édifices que réclame l'ordre social, on verra des usines importantes, filles et mères de l'industrie, donner naissance à des réunions populeuses. Une ville s'élèvera pour les enceindre et les couronner (1).

Une ville idéale et livresque – le futur renvoie ici au temps de la lecture et à l'espace du livre – mais qu'on aurait bien tort pourtant de confondre avec une utopie, entendue au double et large sens de lieu imaginaire et de plan de gouvernement parfait qui renverserait le réel³. La ville de Chaux – c'est ce qui la rend si fascinante et insaisissable – se dérobe aux catégories constitutives de l'utopie que le lecteur est peut-être spontanément amené à convoquer, comme pour tenter de la ramener à un espace plus aisé à appréhender. En vain, car il se heurte bien vite à l'irréductibilité de cette ville qui n'a de l'utopie ni la *fictionnalité* (dans son rapport au réel) ni la *cohérence* (dans le rapport de ses parties entre elles).

En effet, quoique résorbée dans l'espace du livre, la ville de Chaux n'est pas une pure fiction ni même le seul produit de l'imaginaire. Son noyau, la Saline royale, a été effectivement construit, et le reste du bâti, monuments et maisons fixés sur les gravures, appartient bien (à des phases et étapes différentes) à un authentique projet, au moins en partie accepté et validé par les plus hautes

3 Rappelons seulement ici les deux acceptions de l'« utopie » retenues par les dictionnaires d'Ancien Régime : « Utopie s.f. Région qui n'a point de lieu, un pays imaginaire. », dans *Dictionnaire de Trévoux*, 1752 ; « Utopie se dit en général d'un plan de Gouvernement imaginaire, où tout est parfaitement réglé pour le bonheur commun », dans *Dictionnaire de l'Académie*, 1798. Voir Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, Paris 2018, p. 6.

autorités d'Ancien Régime – et prêt à construire⁴. Une *paratopie*⁵, en somme : à côté d'une usine réelle et dans son prolongement, une ville de papier qui aurait pu être, voire qui aurait dû être, si les circonstances politiques et fiscales l'avaient permis. Prenons donc au pied de la lettre – pour ne pas dire à la base de la pierre – la ferme mise au point de Ledoux dans sa phrase liminaire, où il écarte immédiatement le soupçon d'utopie, établissant un programme par la négative : « Je n'offrirai point à mes lecteurs de ces projets qui se perdent dans le vague des combinaisons imaginaires, ou dont l'effrayante possibilité anéantit d'avance l'exécution » (1).

C'est donc là une ville *possible*, parfaitement en phase avec les conceptions urbaines des Lumières et avec les vues du pouvoir (la Ferme générale ; le contrôle général des Finances...). Une ville qui ne diffère du réel que comme le virtuel de l'effectif. Une ville suspendue entre le projet et l'exécution. Rien à voir avec la ville *impossible* de l'utopie, qui depuis Thomas More, se construit dans ce contre-lieu de la fiction, au revers exact du réel, pour en proposer le négatif⁶.

Une ville impossible ?

Impossible, la ville de Ledoux l'est bien pourtant, mais en un autre sens qui, là encore, la distingue d'une utopie. La succession des gravures – notamment les vues perspectives qui donnent l'illusion du site – invite le lecteur à tisser, en esprit, l'espace congruent de la ville. Un espace certes distendu par la dispersion de l'habitat paysager, mais dont le noyau matriciel – ce demi-cercle de la Saline, refermé ensuite par le cercle scintillant de la ville – est suffisamment affirmé par l'image, suffisamment orchestré, pour que le lecteur cherche à maintenir mentalement les maisons et monuments dans le réseau de ses rayons, comme en orbite. Mais la promesse de clôture et de géométrie portée par ce noyau (la ville qui vient *enceindre et couronner*) s'avère bien vite impossible à tenir, car l'espace de la cité, loin de se ramasser dans le livre en un tout cohérent et clos, se disloque et se démembrer. La logique primitive du projet initial de l'architecte, à savoir celle d'une collection de planches juxtaposées, sans liens, hiérarchie

4 Sur la genèse du projet pour la ville de Chaux, voir Dominique Massounie, *La saline royale de Claude Nicolas Ledoux: Arc-et-Senans*, Paris 2016.

5 Le concept de paratopie a été forgé et développé par Dominique Maingueneau, dans une perspective critique, pour renouveler les notions de champ littéraire et de contexte de l'œuvre, avec cette idée que la littérature combine une nécessaire assignation à un lieu et l'absence de tout lieu fixé, en une sorte de « localité paradoxale », Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire Enonciation, écrivain, société*, Paris 1993, p. 22. Nous la convoquons ici dans une toute autre optique, purement spatiale, pour désigner un lieu hybride, partagé, comme la ville-saline de Chaux, entre le réel et le possible.

6 Thomas More, *L'utopie*, Paris 2012.

ni cohérence⁷, semble toujours travailler la dynamique de l'ouvrage, menaçant du même coup, au-delà de la seule organisation spatiale de la ville, sa clôture temporelle – ce hors-temps, sans épaisseur ni vicissitudes, qui est constitutif de l'utopie. En juxtaposant des gravures d'époques différentes, en exhibant les différents états d'un même projet⁸, le livre semble miner l'unité possible du tableau utopique par le dévoilement du procès de sa genèse réelle ; il déplie un espace profondément hétérogène, fait d'éléments contradictoires, de segments non congruents : une ville proprement *inimaginable, impossible*, non à construire, mais à imaginer.

Or, il se trouve que cette image congruente de la ville, rendue impossible par le jeu des gravures, c'est dans une certaine mesure le texte qui va tenter de la produire. Ce texte déroutant, longtemps desservi par son « style figuré » (16) pourtant proprement fascinant, est resté au second plan jusqu'aux études de Béatrice Didier et de Daniel Rabreau⁹. Dès sa première réception, comme ici dans une recension de 1818, on a pensé que l'enjeu principal de l'ouvrage, c'était les gravures et que leur adjoindre ce texte relevait de l'anomalie : le texte n'est « pas la partie la plus importante de l'ouvrage », tandis « qu'on peut considérer [les gravures] comme le corps et la substance du livre »¹⁰. Ajouterait-on malicieusement que si les gravures en sont le corps, alors le texte en est l'âme ?

Je voudrais au contraire aborder ici le texte de Ledoux en gardant à l'idée qu'il était en quelque sorte secondaire – non pas moins essentiel, mais véritablement venu en second, comme injecté dans un recueil de planches qui lui préexistait. Le texte serait venu jouer le rôle d'un mortier entre les pierres dispersées des gravures. En tout cas, il est possible de comprendre et d'interpréter quelques-uns des procédés fondamentaux de Ledoux écrivain comme des tentatives, conscientes ou non, pour enrayer la logique de dispersion du recueil de gravures, en cherchant à les lier, à les intégrer dans un espace unifié et cohérent engendré par la fiction. Dans cette perspective, la fameuse, quoique guère étudiée, fiction du voyageur, à laquelle recourt Ledoux, peut trouver un nouvel éclairage que nous proposons brièvement ici.

7 Cette logique de la juxtaposition propre au recueil de planches apparaît très nettement dans le frontispice de l'édition que Ledoux préparait en 1789, qui précise : « *Premier volume, contenant des plans, élévations, coupes, vues perspectives de Villes, Usines, Greniers à sel, Bâtiments de graduation, Bains publics, Marchés, Eglises, Cimetières, Théâtres, Ponts, Hotellerie, Maisons de Ville et de Campagne de tout genre, Maisons de Commerce de Négociants, d'Employés, d'Edifices destinés aux récréations publiques, etc, etc.* », Ledoux, 1804 (note 1), pl. 1.

8 On pense, par exemple, au premier projet de la Saline (pl. 12) ou au premier état de la maison du directeur (pl. 60) auquel Ledoux a dû renoncer, non sans amertume.

9 Béatrice Didier, « Ledoux écrivain », dans *Écrire la Révolution 1789-1799*, 1991, p. 181-191 ; Daniel Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). L'architecture et les fastes du temps*, Paris/Bordeaux 2000.

10 *Annales des bâtiments et des arts*, t. III, 1818-1819, p. 282.

Ledoux, on le sait, imagine un dispositif fictionnel qui va servir de fil directeur à la lecture et insuffler au traité sa dynamique, au moins dans un premier temps. Il met en scène un voyageur désireux de s'instruire qui traverse la France pour venir visiter le chantier de la ville naissante de Chaux. Cette fiction dresse un récit cadre, porté par le « je » du voyageur, dans le sillage duquel le lecteur découvre les édifices¹¹. Ce voyageur est instruit au gré des sites par une série de figures qui tiennent tantôt du mentor tantôt du cicérone. Parmi elles, la plus stable est « l'inspecteur des travaux », sorte de chef du chantier de la ville naissante présenté comme le « confident des pensées de l'architecte » – autant dire un double de Ledoux. Une telle fiction, qui n'a évidemment rien d'original, permet à l'architecte écrivain d'exploiter deux formes littéraires parmi les plus emblématiques du siècle des Lumières, la promenade et le dialogue d'idées, avec l'intention de tisser un fil conducteur, de suggérer un parcours de lecture, si ténu et fragile soit-il. Car c'est vrai, et nous aurons l'occasion d'y revenir, ce cadre fictionnel n'est pas d'une extrême stabilité. Fortement appuyé dans le premier tiers de l'ouvrage (les visites et conversations du voyageur sont même scandées par un calendrier qui suggère une division de l'ouvrage en journées), il finit par s'estomper jusqu'à disparaître pendant de longues pages où la voix de l'architecte semble assumer à nouveau la parole, pour réapparaître brusquement, mais sous un autre régime narratif¹². Pour autant, même imparfaitement entretenu, ce cadre fictif du voyageur en visite insuffle au récit une direction, rappelée de loin en loin.

Surtout, et c'est ce qui nous intéresse ici, cette fiction va de façon assez étonnante permettre à l'architecte écrivain d'intégrer les gravures dans le dispositif fictionnel. Cessant d'être désignées comme des référents extérieurs au texte (support figuré, à côté et en regard du texte), elles trouvent alors une place dans la fiction elle-même. Notre hypothèse est qu'il faudrait voir dans cette annexion des gravures au texte une tentative de l'écriture pour enrayer la logique de la collection et de la juxtaposition portée par les gravures.

Illusion pittoresque et illusion documentaire

Cette mise en fiction de la gravure se fait selon deux procédés complémentaires et opposés qu'on pourrait appeler respectivement l'*illusion pittoresque* et l'*illusion documentaire*.

La première technique, l'illusion pittoresque ou paysagère, consiste à traiter la gravure comme un site parcouru par le personnage du voyageur. Ce qui équivaut

11 « Je voyageais depuis deux ans pour m'instruire, lorsque j'appris, à Lyon, que le gouvernement avait ouvert des travaux considérables dans une partie de la Franche-Comté » (43).

12 « (C'est toujours le voyageur qui parle) » (129). La première personne cède la place à une narration en 3^e personne.

à une sorte de pénétration à l'intérieur de la gravure, en niant sa nature d'image et son cadre. Un procédé que Ledoux a très bien pu hériter directement de Diderot, dont la fameuse « Promenade Vernet » du salon de 1767 était connue et lue depuis l'édition des œuvres de Diderot par Naigeon à la toute fin du XVIII^e siècle¹³. Sans compter que Ledoux fréquentait les mêmes cercles que Joseph Vernet et que, dans une certaine mesure, ses gravures s'inspirent de la manière du peintre (via Poussin, Rosa et Gaspard Dughet). En témoignent sa prédilection pour les paysages accidentés (roches, pics, ruisseaux, torrents...), sa façon de nicher des fabriques d'architecture au cœur d'une nature hostile ou puissante, dans les endroits les plus hardis, ou encore l'inscription dans le paysage de scènes champêtres au moyen de personnages, de figures en pleine activité¹⁴. Ledoux met donc en œuvre un dispositif proche de celui de Diderot, à cette différence près que la fiction de la promenade doit moins faire oublier l'image – comment pourrait-elle le faire alors que la gravure est bien là, en regard du texte ou bien à la fin, selon le type de montage du livre de Ledoux ? – qu'intégrer la gravure, muette et isolée, dans le procès lié de la fiction.

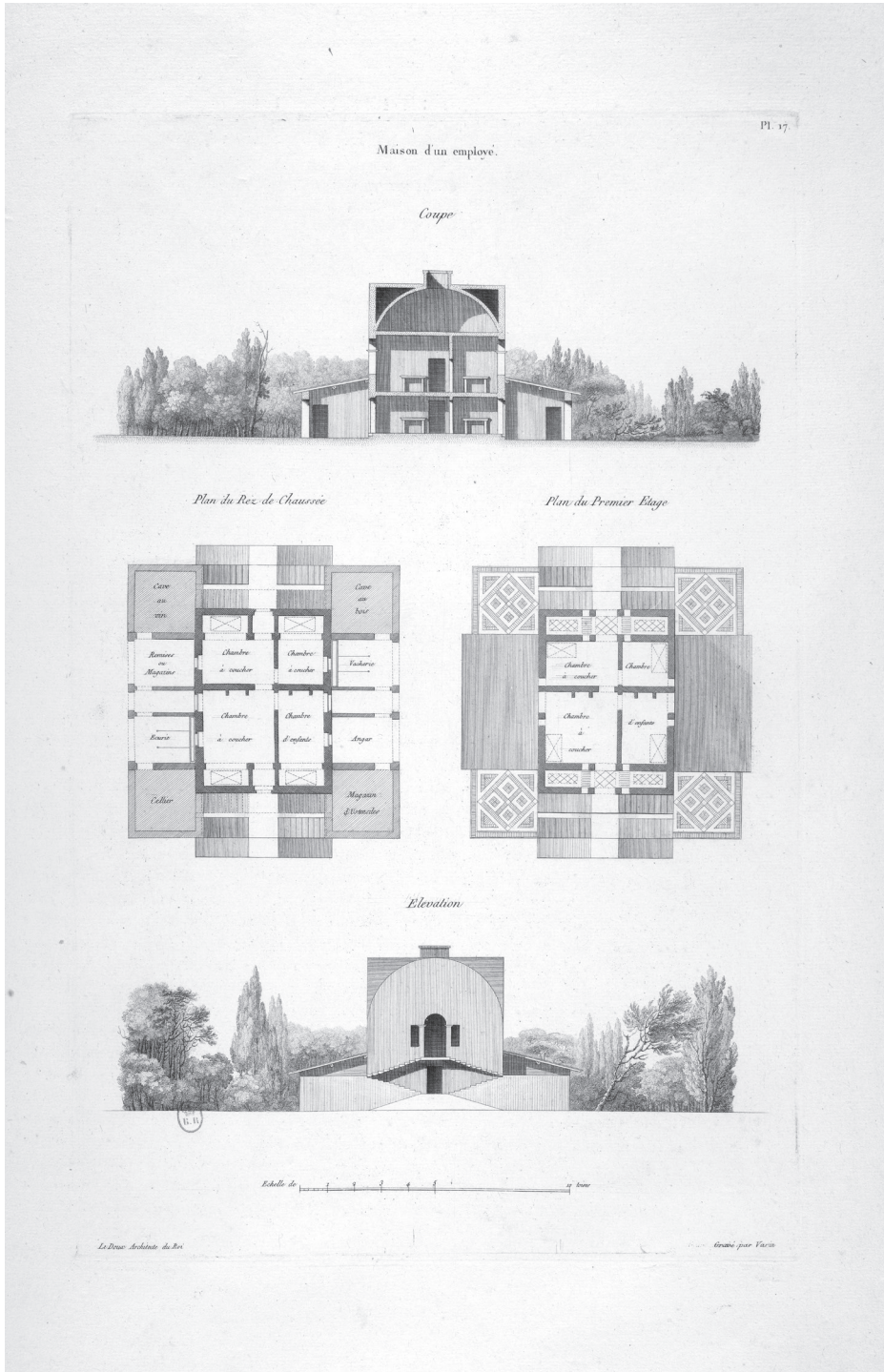
Un seul exemple parmi de nombreux autres : la « maison d'un employé » (fig. 1), que le lecteur peut observer en coupe, plan et élévation, est insérée par le récit dans le paysage fictif d'où elle surgit, aperçue du voyageur, sur le mode, fréquent, de la surprise : « Dans les premiers terrains destinés à construire des maisons particulières, qu'aperçois-je ? De petits édifices, dont la plupart ne présentent qu'une croisée sur chaque face » (78). Chose remarquable, la visite se poursuit à l'intérieur ; alors, disposition et distribution s'animent, dans le sillage des déplacements du voyageur qui scrute et explore :

J'approche, je vois des porches préservatifs des intempéries de l'équinoxe. J'entre, je trouve des chambres à coucher, au midi ; on y montait par des escaliers doubles ; les pentes moëlleusement allongées, couvraient la provision de bois ; et le rez-de-chaussée était occupé par des pièces destinées au service journalier. De petites cours recélaient tous les besoins de la vie ; et la poule soigneuse rassemblait autour d'elle sa famille. L'écurie exposée aux vents d'orient, le garde-manger au nord, offraient les grands principes réduits dans l'espace de quelques toises. (79)

En décrivant les aspects extérieurs puis la distribution, la fiction du site exploite deux des régimes de l'image architecturale : l'élévation et le plan. On pourrait d'ailleurs s'étonner de l'absence de vue perspective pour des gravures qui suscitent une illusion pittoresque si forte.

13 Denis Diderot, *Œuvres de Denis Diderot*, éd. par Jacques-André Naigeon, t. 15 : Salon de 1767, Paris. An VI-1798.

14 Voir par exemple la vue perspective du Pacifère, pl. 40.



- 1 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 17 : « Maison d'un employé »

En effet, si on pense à Diderot et à son exemple de subterfuge de pénétration dans le tableau, la vue perspective, plus que les autres, semble offrir un point d'appel à la rêverie, en inscrivant déjà le bâti au cœur d'un paysage champêtre et en disposant des figures qui invitent à se projeter dans la scène. Mais chez Ledoux, le support de la gravure est une assise qui peut être extrêmement ténue, la rêverie ne s'en développera pas moins. Car le déploiement du site procède entièrement de l'imagination de l'écrivain qui creuse l'image, pour y ajouter par exemple ici un ruisseau, là une fabrique, un vallon, etc., autant de motifs absents de la gravure. Ainsi, l'espace figuré dans la gravure trouve à se fondre littéralement dans un paysage plus vaste, mobile mais continu, que seule l'écriture peut créer.

Le deuxième mode d'intégration des gravures à la fiction, l'illusion documentaire, procède à l'inverse. Il ne s'agit plus de nier la matérialité de la gravure pour la fondre dans un site, mais au contraire d'exploiter pleinement cette matérialité pour faire de la gravure un actant de la fiction, un objet entre les mains des personnages qui la consultent, la commentent, la réclament, la manipulent. Ce procédé apparaît très tôt, à l'occasion de la première rencontre du voyageur avec le conducteur des travaux, sur le chantier du pont sur la Loue :

[Le régulateur] me conduisit dans une petite maison de bois, dont les intervalles étaient ourdis de briques. Là, je trouvai un jeune artiste qui me fit voir

LES

PLANS, COUPES, ELEVATIONS

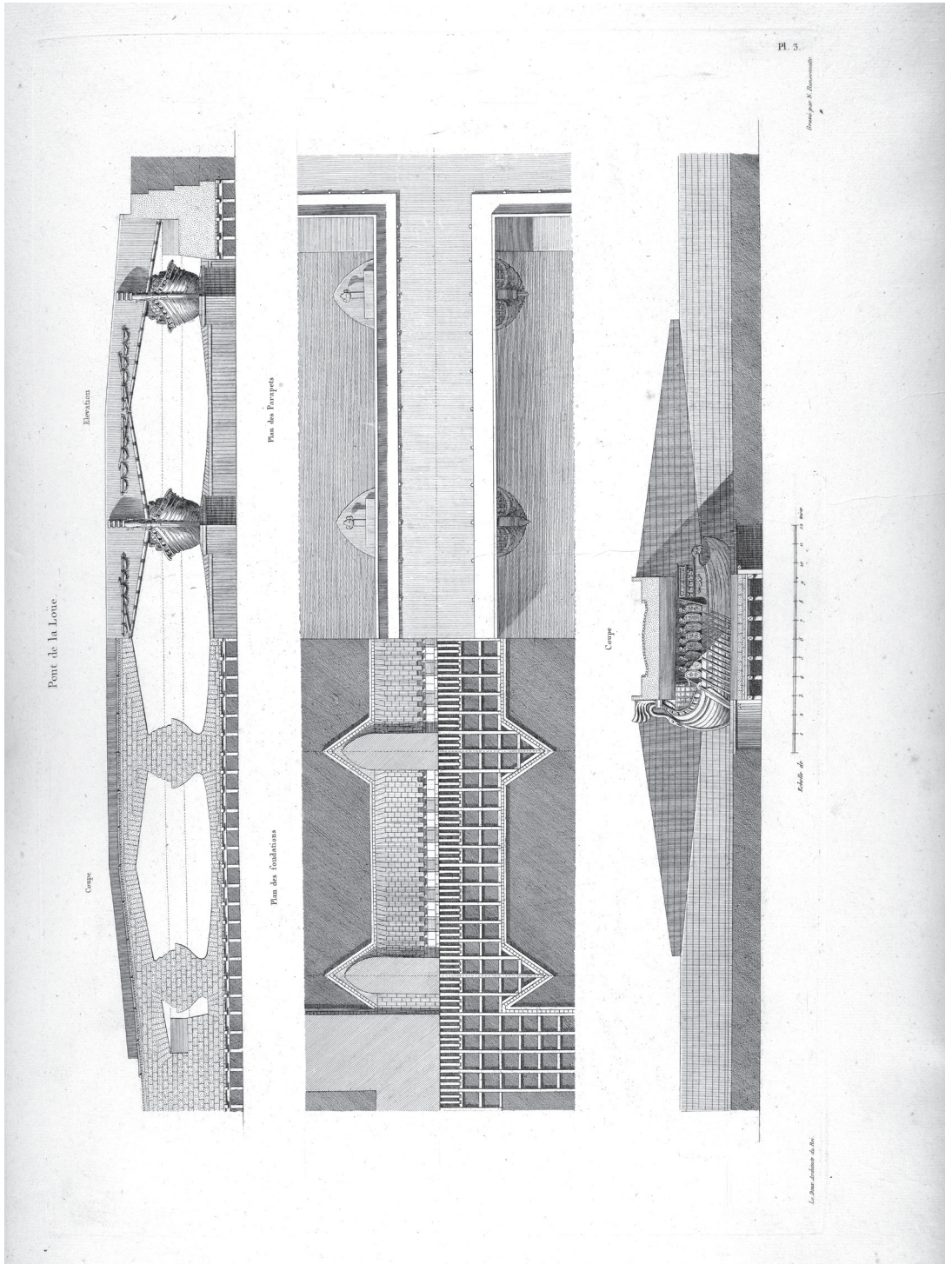
DU VÉRITABLE PONT (planche 3)¹⁵

Il entra avec moi dans quelques détails...

Quoiqu'encore distingué par sa typographie en gras et capitales, le titre de la gravure ne renvoie plus seulement, comme titre, à l'image extérieure au texte mais, inscrit dans la continuité de la phrase, il perd son statut de titre pour renvoyer à l'objet qu'échangent les personnages – un référent dans la fiction.

Cette fiction du document s'installe durablement à partir de la rencontre entre le voyageur et l'inspecteur des travaux qui lui servira de guide jusqu'à la fin du voyage. Logé dans la « petite hôtellerie » en lisière de la ville (là, c'est l'illusion pittoresque qui fonctionne, pl. 10) le voyageur est informé de la présence de ce « confident des pensées de l'architecte » (62) dans la chambre au-dessus de lui. Il monte aussitôt le solliciter.

¹⁵ Fig. 2.



2 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 3 : « Pont de la Loue »

Il promet de me faire voir tous les établissements que l'économie politique élevait pour l'instruction commune. Cherchant dans les rayons multipliés qui meublent sa demeure ; feuilletant les cartons accumulés, les rouleaux dont il était entouré, il développe un premier plan de saline, des élévations, des coupes, un plan général sur lequel était tracé la masse des maisons particulières, dont la vue occupa les loisirs de l'après-souper, etc, etc, etc... (62)

Les documents dépliés par l'inspecteur dans la fiction correspondent, entre autres, à deux des planches qui suivent : le premier projet pour la Saline de Chaux (plan et élévation) (fig. 3), caractérisé par le choix du carré et des circulations diagonales ; et le plan général de la ville de Chaux, qui est une extension de la Saline, par doublement du demi-cercle (fig. 4).

Or, ces deux gravures valent, on peut le penser, pour toutes les autres du recueil. C'est du moins ce que suggèrent les trois insistant « *etc* » qui nous autorisent à prolonger indéfiniment la liste de ces gravures fictives. Dès lors, tous ces documents qui s'entassent sur ces « rayons multipliés », qui sommeillent dans ces « cartons accumulés », ne pourraient-ils pas correspondre à l'ensemble des gravures de l'ouvrage ? Dans une sorte de vertigineuse mise en abyme, l'ouvrage qu'on est en train de lire serait fait des images archivées dans la bibliothèque fictive enfermée dans l'ouvrage lui-même.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas innocent que l'illusion documentaire s'installe de façon si appuyée quand il s'agit de commenter des états successifs de la Saline et de la ville. À s'en tenir aux gravures, la confusion entre l'espace construit (ou à construire) et les états antérieurs du projet est toujours possible, et la juxtaposition sur un même plan de représentation d'états et d'époques successifs brouille toute image cohérente. Tout se passe comme si, en faisant basculer les gravures hétérogènes dans l'espace fictif homogène de cette chambre d'hôtellerie, l'écriture donnait les moyens au lecteur de construire et maintenir un espace imaginaire isotrope et unifié.

Les vicissitudes de la fiction du voyageur

Illusion paysagère (intégrer la gravure dans un paysage fictif traversé et habité par le personnage) ou illusion documentaire (signaler la nature virtuelle de la gravure en la mettant telle quelle en scène dans la fiction) – autant de procédés par lesquels le texte, la fiction, tente de faciliter au lecteur la construction mentale de l'espace cohérent de la ville de Chaux et de ses alentours. Or, bien vite en avançant dans la lecture du livre, on constate que cette tentative narrative pour maintenir l'unité dispersée de la ville gravée, échoue. Tout simplement parce que ce fil de la fiction du voyageur et de son guide, que l'on suivait depuis le début, se rompt. D'abord brutalement, devant la porte de la Saline justement,



4 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 14 : « Carte générale des environs de la ville de Chaux »

puisque le guide, personnage d'abord rencontré par le voyageur, en vient à assumer à son tour la narration : « *j'èus beau représenter au voyageur...* » (108). Une voix narrative surgit, incompatible avec la première. C'est là une rupture franche dans la continuité du cadre énonciatif d'abord nettement posé. Puis, à partir de ce moment, le fil de cette fiction s'estompe, laissant place à une voix qui correspond plus directement à celle de l'architecte, voire de Ledoux auteur lui-même. Le voyageur et sa voix ne disparaissent pas, mais on les repère seulement de loin en loin. Parallèlement, l'écriture se désorganise et crée, de façon presque méthodique, de la discontinuité. Le parcours, d'abord linéaire, obéit désormais à une savante atomisation des édifices et de la ville qui laisse une impression de dispersion, comme si la logique initiale du recueil de planches l'emportait.

Ainsi, la Saline a beau être conçue comme un tout dont la cohésion est portée à la fois dans la gravure par le demi-cercle et dans le texte par la célébration enlevée de sa genèse réelle et idéale, sa description, elle, n'est ni regroupée, ni suivie. Au contraire, textes et gravures opèrent un incessant va-et-vient entre un bâtiment de la Saline et un autre édifice (maison particulière ou monument), atomisant littéralement la cohérence du site et du projet industriel.

Aussi bien, ce « cercle immense » décliné dans trois gravures (fig. 4, 5 et 6) et si souvent exalté par l'écriture ; ce cercle support d'une genèse élémentaire et d'une symbolique solaire, lieu où s'origine la création, forme parfaite qui combine la clôture et le mouvement¹⁶ ; ce cercle qui donne à la ville sa structure, ses limites et ses axes¹⁷ – ce cercle, il semble bien que le mouvement de l'écriture et les choix de composition du recueil contribuent à en briser l'unité.

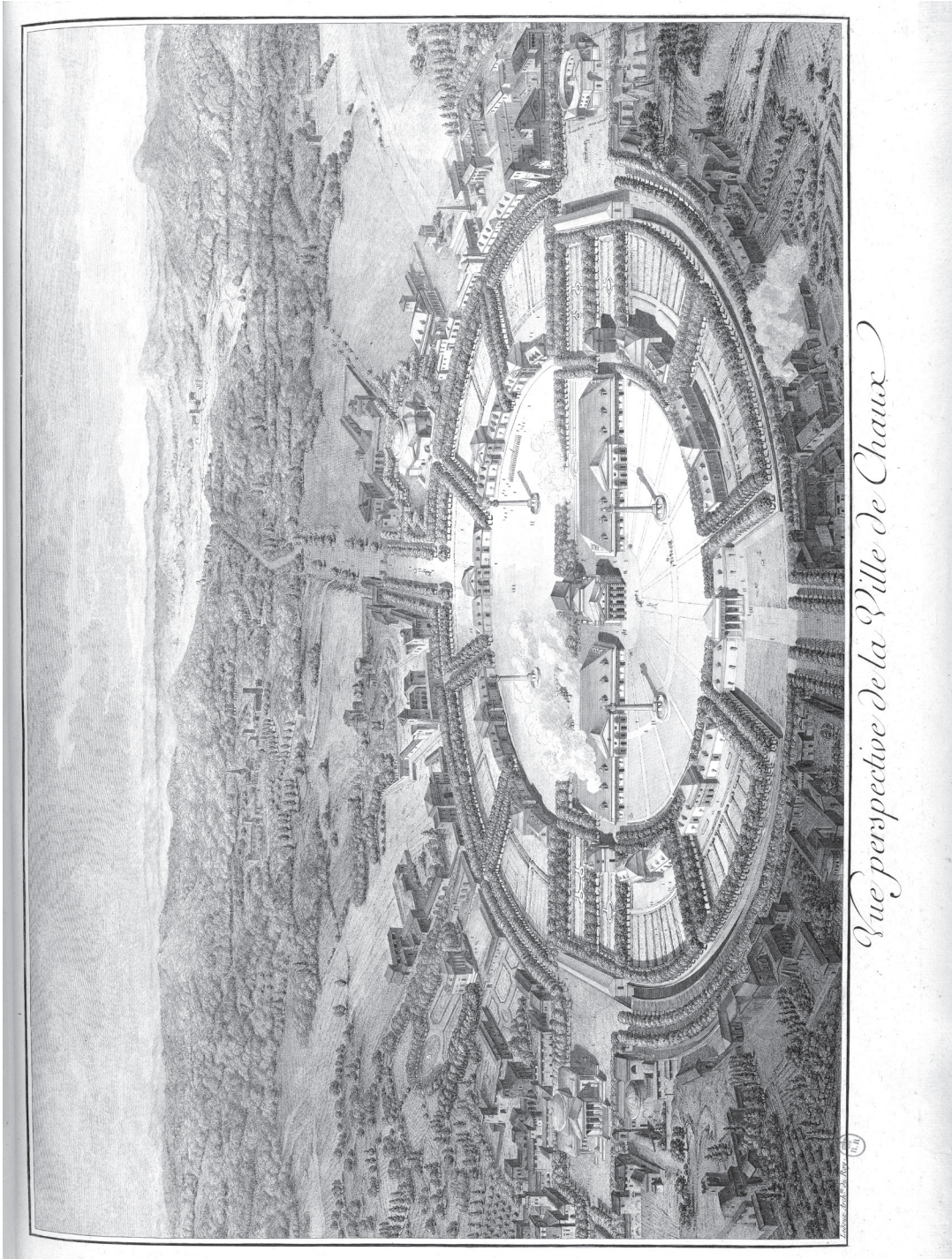
Au-delà de l'étonnement et de la fascination qu'ils engendrent, quel sens donner à ces choix d'écriture contradictoires ? Daniele Vegro, dans une récente et très éclairante étude, tente de suivre avec une précision inédite et sur toute sa longueur, les méandres narratologiques du texte et d'en expliquer les enjeux ; il explique, de façon très convaincante, cette soudaine rupture de l'espace cohérent du voyageur, en la rapportant à un basculement dans le régime du rêve.

Le périple du voyageur constitue un voyage à l'intérieur du voyage, un déplacement imaginaire, une découverte fragmentaire qui ne tient en aucun compte les déplacements enchaînés et, forcément logiques, physiques, dans l'espace réel¹⁸.

16 « Un cercle immense s'ouvre, se développe à mes yeux ; c'est un nouvel horizon qui brille de toutes les couleurs », p. 73.

17 L'ensemble des bâtiments est censé venir se masser le long des « 16 rues qui tendent à un centre commun », p. 72.

18 Daniele Vegro, « Le voyageur au pays des merveilles. Niveaux de fiction dans l'Architecture de Ledoux », dans *Les arts des Lumières. Essais sur l'architecture et la peinture en Europe au XVIII^e siècle*, Les publications en ligne du GHAMU, Annales du centre Ledoux, nouvelle série, p. 54-88, ici p. 10.



- 5 Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, 1804, planche 15 : « Vue perspective de la ville de Chaux »

Juxtaposition et liaison

Dans cette perspective, la ville *inimaginable* dont nous parlions plus haut (c'est-à-dire la ville sans unité) serait en fait une ville deux fois imaginée, un rêve dans la fiction.

Nous proposerons ici, en guise de conclusion, une autre hypothèse, nullement incompatible, mais qui tienne plus compte du lien primordial, dans l'ouvrage de Ledoux, entre le texte (ajouté) et les gravures. Il se trouve que cette écriture du va-et-vient qui segmente et isole les édifices semble bien mimer la tendance des gravures elles-mêmes. En effet, la planche, close sur elle-même, se consacre dans une écrasante majorité des cas à un seul bâtiment. Très rares sont les planches qui offrent un tissu urbain continu, un noyau d'organisation urbaine ou plusieurs bâtiments agencés. Outre la vue perspective de la ville de Chaux, on compte seulement la gravure du marché (qui s'y superpose d'ailleurs en partie) (pl. 79), la vue perspective du pont de la Loue (avec le hameau dans la langue de terre) (pl. 4), l'église de Chaux (72) et enfin la vue de la forge qui clôt le recueil (pl. 125). Au reste, l'impression d'isolement des édifices est renforcée par le traitement pittoresque des vues et des élévations : l'édifice apparaît comme surgi de nulle part, au cœur d'une nature qu'on a même pu qualifier parfois d'arcadienne. Et cela vaut pour les maisons particulières comme pour les édifices publics. Autant de procédés qui donnent l'impression que la ville se noie, se dilue dans la campagne.

Aussi, en rompant le fil narratif ténu qui avait été construit, et en épousant une logique de la juxtaposition, la composition du texte, tout comme elle avait tenté de résister aux décrochements des gravures, finit par épouser leur dispersion spatiale. On sait depuis Emil Kaufmann combien dans le mode d'assemblage des masses et des volumes élémentaires le principe de juxtaposition vaut comme règle fondamentale pour Ledoux architecte¹⁹. Les bâtiments de la Saline en témoignent eux-mêmes. Ils sont l'expression de cette libre association de formes qui n'obéissent qu'à leur propre loi interne. Au fond, cette logique dispersive des gravures, désormais rejointe par l'écriture, ne pourrait-elle pas renvoyer, plus profondément et à une échelle supérieure de composition, au principe d'autonomie à l'œuvre dans l'agencement des volumes de l'édifice ? Un principe que l'écriture finirait à son tour par reproduire, avec ses propres outils et peut-être malgré elle.

Car cette contradiction que l'on tente de saisir depuis le début entre la gravure et le texte, entre l'isolement et le continu, la juxtaposition et la liaison, entre la dispersion et l'organisation cohérente, entre le jaillissement irréductible et l'ordonnance..., elle renvoie chez Ledoux, en-deçà même du projet utopique, à

¹⁹ Voir notamment, Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier: Origine et développement de l'architecture autonome* [1933], Paris 2001.

l'impossible conciliation de deux postures qu'il revendique : celle de l'architecte d'une part qui, au creux d'un espace imaginaire, fait jaillir des formes hors du néant dans un geste qui est toujours originaire ; celle de l'écrivain d'autre part, dont la tâche et le talent sont à bien des égards contraires, l'écriture n'étant rien d'autre que l'art de la liaison, l'art de filer la bobine du langage, l'art de tisser (par le texte, justement) des liens entre ce qui précède et ce qui suit, dans le déroulé d'un récit. Ainsi les contradictions qui travaillent en profondeur les rapports du texte aux gravures reflètent-elles en dernière instance la difficile condition de l'artiste total.

Crédits

Couverture

© The Wallace Collection, London / CC BY-NC-ND 4.0

Valérie Nègre

1 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda

2 © The Trustees of the British Museum / Creative Commons BY-NC-SA 4.0

3, 5 © domaine public

4 © Besançon, musée du Temps – Photographie Pierre Guenat

Carl Magnusson

1-2 © Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Thierry Ollivier

David Pullins

1-2 © The Frick Collection

3 © Courtesy of the Huntington Art Museum, San Marino, California

4 © domaine public / The Metropolitan Museum of Art, New York

5 © domaine public / Nationalmuseum Stockholm

Marlen Schneider

1-2, 4 © domaine public / Wikimedia Commons

3 © Daderot / CCo 1.0 / Creative Commons

5 © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, photographe : Bettina Jacot-Descombes

Maël Tauziède-Espariat

1 © domaine public / Toledo, Museum of Arts

2, 5 © tous droits réservés

3 © Photo : Maël Tauziède-Espariat

4 © Photograph courtesy of Sotheby's

Pascale Cugy

1, 4 © The Trustees of the British Museum / Creative Commons BY-NC-SA 4.0

2-3, 5 © gallica.bnf.fr / BnF

Mechthild Fend

- 1 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado
- 2-3 © domaine public / Wikimedia Commons
- 4 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau
- 5 © domaine public / Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, CC BY-SA 4.0
- 6 © domaine public / The National Gallery of Art, Washington

Ulrike Keuper

- 1, 4 © domaine public
- 2 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux
- 3 Photo © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly) / Gérard Blot

Sophie Raux

- 1 © domaine public / Bibliothèque municipale de Lille, 32 634 / Photo : S. Raux
- 2 © Lille, Palais des Beaux-Arts / Photo : Dubuisson
- 3 © The Trustees of the British Museum / CC BY-NC-SA 4.0
- 4 © domaine public / Photo : S. Raux
- 5 Photo © RMN-Grand Palais / Mathieu Rabeau

Anne Perrin Khelissa & Émilie Roffidal

- 1 © domaine public / Wikimedia Commons
- 2-3 © Musée des Beaux-Arts de Dijon / François Jay
- 4 © Photo : É. Roffidal
- 5 © Image courtesy Clark Art Institute. clarkart.edu

Marie-Luce Pujalte-Fraysse

- 1 © Archives nationales (France), E2619, f°24

Karin Leonhard

- 1, 3 © domaine public / Wikimedia Commons
- 2 © tous droits réservés
- 4 © domaine public / Leiden, Stedelijk Museum
- 5 © Wikimedia Commons / CC BY-NC-ND 4.0

Ulrike Gehring

- 1-7 © domaine public

Camilla Pietrabissa

- 1 © domaine public, Bibliothèque Nationale de France Tolbiac, V-7411
- 2 © Paris Musées / Musée Carnavalet – Histoire de Paris
- 3 © domaine public, Bibliothèque Nationale de France, département Arsenal, 4-S-3522 (3)
- 4-5 © Photo Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole, Ms. 2649

Olivier Bonfait

1 © domaine public / Wikimedia Commons

2 © The Norton Simon Foundation

3 © VladoubidoOo / CC BY-SA 3.0 / Wikimedia Commons

4 © tous droits réservés

Hannah Williams

1 Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Moulonguet / René-Gabriel Ojeda

2-5 © Photo : Hannah Williams

Fabrice Moulin

1-6 © gallica.bnf.fr/ BnF

Thomas Kirchner a étudié l'histoire de l'art, l'histoire et la philosophie à Bonn, Berlin et Paris. Il a obtenu son doctorat à la Rheinische Friedrich Wilhelms Universität de Bonn, avant de devenir maître de conférences à la Freie Universität Berlin, où il a soutenu sa thèse d'habilitation. Appelé à la chaire d'histoire de l'art moderne et contemporain de la Ruprecht-Karls-Universität de Heidelberg en 1999, il changea en 2002 pour la chaire d'histoire de l'art de la période moderne de la Goethe-Universität Frankfurt am Main. Professeur invité dans des universités d'Europe et d'Amérique du Nord, membre de divers conseils scientifiques, il est le directeur du Centre allemand d'histoire de l'art – DFK Paris (fondation Max Weber) depuis le 1^{er} février 2014.

Sophie Raux est professeure d'histoire de l'art moderne à l'Université Lumière Lyon 2. Ses recherches portent essentiellement sur l'art et la culture visuelle des anciens Pays-Bas et de la France. Co-fondatrice du Pôle Sciences et Cultures du Visuel (Université de Lille – CNRS) dont elle a assuré la responsabilité scientifique jusqu'en 2016, elle dirige actuellement le Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes. Elle est l'auteure de *Lotteries, Art Markets, and Visual Culture in the Low Countries, 15th-17th c.* (Brill 2018) et a codirigé les ouvrages *Moving Pictures. Intra European Trade in Images 16th-18th c.* (Brepols 2014), *A perte de vue, les nouveaux Paradigmes du visuel* (Presses du réel, 2015), *Le pont Notre-Dame à Paris au temps des Lumières : Les enjeux d'une restitution numérique* (Presses Universitaires du Septentrion, 2021).

Marlen Schneider est Maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'Université Grenoble Alpes depuis 2018. Sa thèse « *Belle comme Vénus* ». *Le portrait historié entre Grand Siècle et Lumières*, a été récompensée avec le Prix Marianne Roland Michel en 2016 (publiée en allemand au Deutscher Kunstverlag, 2018, et en traduction française aux éditions de la MSH/Centre allemand d'histoire de l'art, 2020). Elle a été chercheuse postdoctorale au sein de l'équipe « Europäische Traumkulturen » à l'Université de la Sarre, Panofsky-Fellow au Zentralinstitut für Kunstgeschichte à Munich ainsi que conseillère scientifique au Centre allemand d'histoire de l'art Paris. Son projet de recherche actuel porte sur la mobilité artistique entre la France et les cours allemandes au XVIII^e siècle.

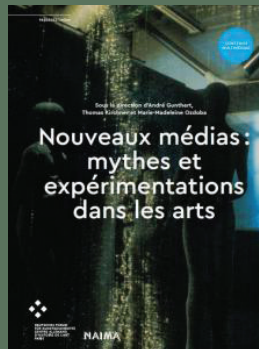
L'histoire de l'art de l'Ancien Régime s'est principalement focalisée sur les grands acteurs, les « beaux-arts », les institutions les mieux documentées, Paris, d'autres capitales et les cours. Le présent ouvrage invite à dépasser cette histoire « par le haut », en faisant dialoguer les cadres analytiques de l'histoire de l'art avec les approches de l'histoire sociale, de l'anthropologie, de la culture matérielle et visuelle, de l'histoire des sciences et des techniques, de la sociologie des réseaux et des études de genre. Revisiter les cadres historiographiques, défier les canons et les normes académiques, interroger les marges, décentrer le regard, en un mot « sortir du rang » – tel en est le fil conducteur méthodologique et thématique. Déployées autour d'un large éventail de médias, de genres, d'objets, les dix-huit contributions réunies dans ce volume s'attachent à saisir la culture visuelle et matérielle de l'époque dans sa richesse et sa complexité.



PASSAGES ONLINE 11

Jill Carrick et Deborah Laks (éd.)
Daniel Spoerri : Topographies
Networks of Exchange

Paris/Heidelberg
 DFK Paris/arthistoricum.net
 2022
 ISBN 978-3-98501-004-2



PASSAGES ONLINE 10

André Gunther, Thomas
 Kirchner et Marie-Madeleine
 Ozdoba (éd.)
Nouveaux médias : mythes
et expérimentations dans
les arts

Paris/Berlin/Heidelberg
 DFK Paris/NAIMA/
 arthistoricum.net
 2021
 ISBN 978-3-98501-002-8



PASSAGES ONLINE 7

Birgit Ulrike Münch,
 Wiebke Windorf (éd.)
Transformer le
Monument funéraire
Möglichkeitsräume
künstlerischer Überbietung
des französischen
Monuments im 18. und
19. Jahrhundert

Paris/Heidelberg
 DFK Paris/arthistoricum.net
 2021
 ISBN 978-3-948466-57-2

