

POSITIONS DE THÈSES SOUTENUES
À L'UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE – PARIS IV
de septembre à décembre 2006

**Étienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535 ?-1604).
Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France**

Lundi 11 décembre 2006
9 heures
A l'INHA, Salle Perrot, Galerie Colbert, 2ème étage
4-6, rue des Petits Champs 75002 Paris

► **M. Emmanuel LURIN** soutient sa thèse de Doctorat :

► *Etienne Dupérac, graveur, peintre et architecte (vers 1535 ?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*

► En présence du Jury :

M. GUILLAUME (PARIS 4)
M. HOCHMANN (EPHE)
M. MIGNOT (PARIS 4)
M. MÉROT (PARIS 4)
M. SCHNAPP (PARIS 1)
M. ZERNER (HARVARD)

► **Résumés :**

Etienne Dupérac est un artiste français de la seconde moitié du XVI^e siècle qui fut à la fois peintre, aquafortiste, architecte et spécialiste des jardins. Il a commencé sa carrière à Venise et à Rome où il séjourna pendant environ vingt ans (vers 1560-1578), avant de rentrer en France où il devint vers 1596 l'un des architectes d'Henri IV. Nous avons cherché à reconstituer l'ensemble de l'œuvre de Dupérac, qui était mal connu, mais aussi la complexité de son parcours, caractérisé par une forte ascension sociale. Notre thèse met l'accent sur la polyvalence de l'artiste, sa connaissance de l'antique et l'originalité de ses estampes - en particulier les vues de ruines, les planches d'architecture et les restitutions antiques. Elle montre que l'historien Onofrio Panvinio a joué un rôle déterminant dans son initiation aux sciences antiquaires. Elle suggère enfin l'existence d'un lien étroit entre ses restitutions archéologiques et son œuvre architectural, profondément influencés par les travaux de Pirro Ligorio.

Etienne Dupérac is a French artist of the second half of the sixteenth-century, who was active as a painter, an etcher, an architect and a specialist of garden design. He began his career in Venice and Rome, where he passed nearly twenty years (ca. 1560-1578), then he turned back to France where he became, about 1596, one of Henri IV's court architects. In our study, we tried to describe the whole work of Dupérac, which was quite unknown, but also the different stages of his life and of his social ascent. We have emphasized Dupérac's versatility, his knowledge of roman antiquities and the interest of his prints, especially his views of roman ruins and modern buildings. and his reconstruction drawings of roman scenes and monuments. We proved that the historian Onofrio Panvinio played a major role in Dupérac's initiation to antiquarian studies. We have also compared his

architectural projects with his reconstruction drawings, which are very influenced by the work of Pirro Ligorio.

► Position de thèse :

Combien de maîtres de la Renaissance française sont venus se former ou travailler à Rome, sans que nous puissions décrire aujourd'hui les circonstances de leur séjour, ni évaluer l'importance de l'Italie dans leur carrière artistique ? Parmi les « romanistes » français du XVI^e siècle, Dupérac est désormais l'un des mieux documentés, grâce à l'importance de son œuvre graphique et aux différents documents que nous avons pu réunir. La diversité de son travail et la longueur de son séjour à Rome, où il résida pendant plus de dix-huit ans (1560-1578), permettent de suivre l'évolution de sa personnalité artistique, qui est particulièrement riche. Graveur à l'eau-forte, Dupérac fut aussi peintre et décorateur ; architecte, il se fit ingénieur, dessinateur de jardins et quelque peu archéologue. En effet, Dupérac est l'auteur de nombreux dessins d'après l'antique et de plusieurs restitutions archéologiques qui lui ont valu une réputation d'artiste-antiquaire, à la manière de Pirro Ligorio ou de Jacopo Strada. Si les débuts de Dupérac à Venise furent plutôt modestes, il a connu par la suite une lente ascension professionnelle : d'abord à Rome où il s'est fait connaître par ses estampes, mais aussi par ses travaux de peinture et d'architecture, puis en France où il fut l'un des principaux architectes de la fin du XVI^e siècle. Notre enquête a porté à la fois sur l'œuvre de Dupérac, que nous avons tenté de reconstituer et d'analyser dans son ensemble, mais aussi sur son parcours individuel, dont nous avons cherché à comprendre l'articulation, l'unité et la représentativité. Sachant que la plupart des travaux de peinture et d'architecture de Dupérac ont disparu, nous avons étudié principalement ses estampes gravées à l'eau-forte, ses dessins d'après l'antique, ainsi que de nombreux documents d'archives qui concernent l'artiste, ses collaborateurs et les chantiers où il est attesté. Trois grandes questions ont soutenu notre réflexion : la formation et les compétences réelles de l'artiste-antiquaire ; la polyvalence du peintre-graveur et sa conversion à l'architecture ; la construction et la réussite de sa carrière, menée entre l'Italie et la France.

PREMIÈRE PARTIE

LA COLLABORATION D'ETIENNE DUPÉRAC AVEC L'ANTIQUAIRE ONOFRIO PANVINIO (VERS 1565-1566)

L'historien Onofrio Panvinio a joué un rôle déterminant dans l'initiation de Dupérac aux études antiques. Entre 1565 et 1566, l'artiste a réalisé d'importants travaux de documentation et d'illustration destinés aux traités de Panvinio sur les antiquités romaines. La première partie du mémoire est fondée sur une analyse détaillée du Codex Orsini et des estampes de Dupérac publiées dans le *De triumpho* (1571) et le *De ludis circensibus* (1600).

CHAPITRE PREMIER

ONOFRIO PANVINIO, UN ÉRUDIT À LA COUR DU CARDINAL ALEXANDRE FARNÈSE

Du séminaire de Vérone à la publication des *Fastes* (1558) - Nous retraçons la formation intellectuelle et les premiers travaux du grand historien Onofrio Panvinio (1530-1568). Sa conversion à l'Histoire ecclésiastique, sous l'influence de Marcello Cervini, ne l'a pas empêché de poursuivre des recherches très érudites sur les antiquités romaines.

La place de Panvinio dans l'entourage du cardinal Farnèse - Panvinio fut à la fois le bibliothécaire, le théologien et l'historien du cardinal Alexandre Farnèse. En tant que conseiller artistique, il a participé à la conception des programmes iconographiques du palais Farnèse de Caprarola. Nous revenons également sur le décès de Panvinio (1568) et sur l'hommage tardif que lui ont rendu les historiens du XVII^e siècle.

CHAPITRE II

LES ANTIQUITÉS ROMAINES D'ONOFRIO PANVINIO

L'*Epitome Antiquitatum* (1567-1568) et son élaboration - Tous les travaux de dessin et de gravure réalisés par Dupérac pour Panvinio sont liés à un grand projet en cent livres sur les antiquités et l'histoire de Rome. Avant sa mort, l'historien a eu le temps d'en rédiger une description détaillée, l'*Epitome Antiquitatum*, que nous présentons en nous appuyant sur les recherches de J.-L. Ferrary.

La question des illustrations scientifiques dans les travaux de Panvinio - L'historien a développé une réflexion assez originale sur l'importance et l'usage des illustrations scientifiques. Nous montrons que Panvinio considérait l'image comme un véritable moyen de connaissance, complémentaire de l'écrit.

Les illustrations du *De antiqua Romanorum religione* - Dans son grand traité en cent livres, Panvinio avait inclus un projet plus ancien sur la religion romaine, qui devait être entièrement illustré. La plupart des estampes de

Dupérac furent gravées en prévision de cet ouvrage, que l'historien a cherché à publier en 1567-1568. Nous analysons la conversion de Panvinio à la topographie et à l'étude des vestiges antiques, en faisant l'état de ses connaissances iconographiques.

La publication du *De triumpho* (1571) et du *De ludis circensibus* (1600) - Après le décès de Panvinio en 1568 furent publiées deux sections de son traité sur la religion romaine, qui étaient consacrées respectivement aux jeux du cirque et aux cérémonies de triomphe. Toutes les illustrations avaient été gravées par Dupérac. Nous présentons les démarches infructueuses de l'historien auprès de plusieurs éditeurs, le devenir des planches et leur parution posthume.

CHAPITRE III

COPIER ET RESTITUER L'ANTIQUE : LA COLLABORATION DE PANVINIO ET DE TROIS DESSINATEURS

Les dossiers iconographiques de Panvinio - Le *Codex Orsini* est un grand album de dessins d'après l'antique qui fut légué à la fin du XVI^e siècle à la Bibliothèque Vaticane par l'antiquaire Fulvio Orsini. L'analyse codicologique et paléographique nous a permis d'établir que la quasi totalité des dessins provenaient des dossiers d'Onofrio Panvinio, qui étaient passés après sa mort dans la bibliothèque d'Orsini.

Trois artistes en campagne vers 1565-1566 - Le contenu du *Codex Orsini* est analysé d'un point de vue documentaire et stylistique. La majorité des dessins a été réalisée vers 1565-1566 par trois artistes engagés par Panvinio : Etienne Dupérac, Ercole Setti et un dessinateur anonyme que nous appelons L'Anonyme de l'Ara Pacis. Leur travail est extrêmement varié : relevés d'après l'antique, copies de manuscrits illustrés, restitutions de scènes antiques, dessins préparatoires à des estampes. Dupérac et Setti furent notamment responsables de la copie d'une partie du *Libro dell'antichità* de Pirro Ligorio. Nous étudions les méthodes de travail de chaque artiste, en déduisant des liens de collaboration au sein de l'équipe. Les autres dossiers du *Codex Orsini* sont décrits plus rapidement.

CHAPITRE IV

LA REPRÉSENTATION DE L'ANTIQUE DANS LES DESSINS PRÉPARATOIRES DU CODEX ORSINI ET DANS LES PLANCHES DE DUPÉRAC

Onofrio Panvinio, inventeur d'images scientifiques - Nous présentons une cinquantaine d'illustrations, conçues par Panvinio, qui sont des dessins du *Codex Orsini* ou bien des planches gravées par Dupérac. Une première analyse de ces images met en évidence les limites de la distinction entre les œuvres de reproduction et les œuvres d'invention.

L'illustration du *De ludis circensibus* et du *De triumpho* - Les planches gravées par Dupérac sont analysées du point de vue de leur contenu et de leur fonction par rapport aux traités de Panvinio. Les illustrations du *De triumpho* appartiennent à un projet entièrement abouti, à la différence du *De ludis circensibus*. Nous montrons que toutes les images ont été conçues de manière autonome par rapport au texte : les commentaires iconographiques sont rares, tandis que les légendes sont extrêmement développées. L'historien a choisi avec le plus grand soin les images, dont nous analysons la valeur épistémologique en distinguant les planches strictement documentaires, les vues topographiques et les restitutions.

La construction des planches d'illustration - Les estampes résultent d'un travail d'invention très complexe, effectué par Panvinio en collaboration avec Dupérac. Nous étudions d'abord la composition des planches de médailles, en détaillant leurs sources iconographiques ainsi que la composition des légendes et titulatures. Puis nous décrivons la construction des images de restitution (vues de monuments et scènes figurées), qui contiennent de nombreuses citations de fragments archéologiques. Nous soulignons aussi le travail de synthèse documentaire et d'imagination qui a été accompli par l'historien et le dessinateur.

Conclusion - Elle porte sur l'importance des restitutions de Panvinio et Dupérac pour l'histoire des études antiques.

DEUXIÈME PARTIE

LES PLANCHES D'ARCHITECTURE ET LES VUES GRAVÉES DE RUINES (VERS 1565-1578)

Notre travail sur l'œuvre gravé de Dupérac s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'évolution de l'estampe romaine dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Selon D. Landau et P. Parshall, l'estampe aurait été réduite, après 1540, à un simple moyen de diffusion des images ; la gravure serait devenue à Rome un métier de

spécialiste, pratiqué en entreprise à des fins essentiellement commerciales. Nous critiquons cette analyse en étudiant les relations de Dupérac avec ses différents éditeurs et en montrant la diversité et la qualité de son œuvre gravé, qui est étroitement lié à sa personnalité de peintre et d'architecte.

CHAPITRE PREMIER

LA CARRIÈRE DE GRAVEUR D'ETIENNE DUPÉRAC

Stefano Duperac, graveur français à Rome - Le métier de graveur de Dupérac est d'abord envisagé à partir de documents contemporains : quelques sources d'archives concernant l'artiste et le témoignage de Karel Van Mander, qui a rédigé une notice biographique sur Dupérac. La "spécialisation" de Dupérac au cours des années 1560 - Nous dégageons les principales orientations de l'œuvre gravé de Dupérac, qui couvre l'ensemble du champ de l'estampe romaine. Nous montrons néanmoins que l'artiste s'est peu à peu spécialisé dans les vues de cérémonies, les planches d'architecture et les vues de ruines. La collaboration de Dupérac avec ses éditeurs - Antoine Lafréry n'est pas le seul collaborateur d'Etienne Dupérac, qui a aussi travaillé avec Lorenzo Vaccaro et d'autres éditeurs de moindre envergure. Nous proposons quelques éléments de réflexion sur les relations entre le graveur et ses éditeurs, notamment pour le choix et la conception des sujets. Le milieu de l'édition de l'estampe dans les années 1550-1580 à Rome - La diversité de l'édition de l'estampe à Rome est évoquée à travers la vie et l'œuvre d'une dizaine d'éditeurs, actifs dans les années 1550-1580. Toutes les personnes présentées ont publié des estampes de Dupérac. Nous insistons sur l'importance des frères Tramezzino pour les images de restitution, sur le dynamisme de Lorenzo Vaccaro, et enfin sur l'activité d'Antoine Lafréry et de Claude Duchet, que nous étudions à partir de nombreux documents, partiellement ou entièrement inédits.

CHAPITRE II

UNE SPECIALITÉ DE DUPÉRAC À ROME : LES VUES DE CÉRÉMONIES ET LES PLANCHES D'ARCHITECTURE

Les vues de fêtes et de cérémonies - Dupérac est l'auteur de six représentation de fêtes et de cérémonies, dont le contenu documentaire est particulièrement riche. Ces estampes reflètent l'intérêt des contemporains pour les vues d'architecture et pour la représentation des grands événements de la vie publique. Nous avons étudié la construction, le contenu et la lettre de ces estampes, en montrant qu'elles appartiennent souvent à plusieurs catégories d'images (vues de Rome, documents d'architecture, souvenirs religieux, etc). Les planches d'architecture - Les estampes d'architecture de Dupérac ne sont pas des illustrations de livres, mais des planches publiées séparément. Elles sont d'une très grande importance pour l'histoire de l'architecture et la connaissance du goût. Ces estampes sont analysées à différents niveaux : choix du sujet, commande des planches, construction des dessins, fonction des images et profil du public, du dédicataire aux utilisateurs. Nous avons accordé une importance particulière aux estampes d'après les projets de Michel-Ange, dont nous analysons le contexte de production et les sources. Les vues de fontaines et de villas romaines sont étudiées selon la même approche. Les restitutions de monuments antiques - Les restitutions archéologiques de Dupérac forment la partie la plus originale de son œuvre gravé. Le grand plan de la Rome antique et sa dédicace sont étudiés en détail. Nous montrons que Dupérac a beaucoup utilisé les recherches de deux antiquaires, Onofrio Panvinio et Pirro Ligorio : ses restitutions sont tantôt des copies de leur travail, tantôt des œuvres de compilation, qui contiennent une part plus ou moins grande d'invention.

CHAPITRE III

LES VUES DE RUINES GRAVÉES PAR DUPÉRAC

Les dix éditions d'un best-seller - Dupérac a publié en 1575 une série de trente-neuf vues de ruines, intitulée *I Vestigi dell'antichità di Roma*, qui a connu une immense fortune. Nous étudions d'abord l'histoire du recueil et ses éditions successives, jusqu'aux dernières impressions datant de la fin du XVIIIe siècle. Le recueil de Dupérac était destiné en premier lieu aux touristes étrangers visitant Rome. Les différentes copies des planches, parues à Prague et à Rome, sont un autre signe de leur succès. La conception des vues - Les planches des *Vestigi* sont des vues de paysages, dessinées avec une sensibilité de peintre, qui sont d'une grande précision architecturale. Elles s'inspirent de deux modèles très différents : les vues de ruines de Jérôme Cock et le recueil de vues mixtes de Giovanni Antonio Dosio. Dupérac a composé ses propres planches à partir d'études très détaillées des sites antiques et de quelques estampes. Les *Vestigi* donnent une représentation déjà distancée et très variée des antiquités et de la ville.

Les fonctions touristiques des *Vestigi* - Le recueil de Dupérac n'est pas un traité d'architecture, mais un livre touristique, qui pouvait être utilisé à la fois comme un guide illustré et un album-souvenir. Les vues, qui sont légendées, offrent un panorama commenté des antiquités romaines, qui sont décrites selon un ordre cohérent, correspondant approximativement aux parcours des visiteurs. Nous donnons un exemple d'utilisation du recueil, vers 1582, par un dessinateur flamand séjournant à Rome.

TROISIÈME PARTIE

Jusqu'à une époque récente, l'œuvre peint et l'œuvre architectural d'Etienne Dupérac n'étaient pratiquement pas documentés. Nous présentons nos propres découvertes ainsi que celles de Cr. Bragaglia Venuti, C. Grodecki et S. Deswarte-Rosa, en les approfondissant sur certains points. Cette partie du mémoire contient aussi l'étude de l'album de dessins d'après l'antique d'Etienne Dupérac, qui est un manuscrit de luxe, destiné à des amateurs, mais aussi l'une des œuvres les plus personnelles de l'artiste-antiquaire.

CHAPITRE PREMIER

DUPÉRAC PEINTRE ET ARCHITECTE À ROME (1560-1578)

Les amis et collaborateurs de Dupérac à Rome - A partir de sources très fragmentaires (actes notariés, lettres et témoignages contemporains), nous tentons de reconstituer une partie de l'entourage d'Etienne Dupérac à Rome. Sont évoqués successivement le menuisier Nicolas Mirandal, le marbrier Jean Ménard, les sculpteurs Claude Loisonnier et Claude Grantin, et le pâtissier Pierre Franconneau. Nous analysons également une commande de mobilier passée à Dupérac par le secrétaire de la famille Caetani, Giovanni Francesco Peranda.

Les paysages de la Loggia de Pie IV - Dans une récente publication, Cr. Bragaglia Venuti a attribué à Etienne Dupérac une frise de treize paysages peints à fresque entre 1561 et 1563 au Vatican. Nous rendons compte de ses recherches, tout en effectuant de nouveaux rapprochements entre les estampes de paysages de Dupérac et les peintures de la loggia. Les travaux du conclave de 1572 - Dupérac a dirigé avec Bartolomeo Gritti la fabrique du conclave de 1572. Les circonstances de leur nomination et la nature de leur travail n'avaient encore jamais été analysées. Nous les étudions en nous appuyant principalement sur les archives de la Chambre Apostolique, qui donnent une idée assez précise de la gestion du chantier et du recrutement des différents artistes et artisans.

Les travaux de peinture et d'architecture au palais Caetani de Cisterna - Au début des années 1570, Dupérac a été employé par la famille Caetani pour des travaux de peinture et sans doute aussi d'architecture. Nous attribuons à l'artiste français le décor de la grande salle du palais Caetani de Cisterna, en nous appuyant sur des photographies encore inédites. L'histoire et l'architecture du palais, qui fut reconstruit dans les années 1570-1580, sont encore très mal connus. Nous montrons que l'intervention vers 1578 de l'architecte Francesco Cipriani da Volterra suit une première phase de travaux. Dupérac semble avoir participé aux projets d'agrandissement de l'aile méridionale, décidés au début des années 1570 par le duc Bonifacio Caetani.

Les travaux de décoration de San Salvatore in thermis - A partir de documents d'archives inédits, nous décrivons une commande passée en 1574 à Dupérac par la confrérie de Saint-Louis-des-Français. L'artiste a réalisé des travaux de stucs et de peinture dans l'ancienne église de San Salvatore in thermis à Rome.

CHAPITRE II

L'ALBUM DE DESSINS D'APRÈS L'ANTIQUÉ DE DUPÉRAC (VERS 1575)

Les deux versions de l'illustration des fragments antiques - Dupérac est l'auteur d'un album de dessins d'après l'antique, conservé en deux exemplaires, l'un au Louvre et l'autre à la Bibliothèque nationale de France. Nous montrons que les deux albums sont autographes : le premier a sans doute été réalisé vers 1575 à Rome, tandis que le second est une copie plus tardive et moins soignée. Nous étudions en détail le classement original des manuscrits et leur enrichissement par des collectionneurs, entre la fin du XVI^e et le début du XVIII^e siècles.

Un « livre-corpus » de dessins d'après l'antique - Le contenu documentaire de l'album de Dupérac, ses sources iconographiques, et le programme intellectuel auquel il répond sont analysés de manière approfondie. Nous montrons que l'artiste a eu accès, vers 1575, aux dossiers iconographiques de Panvinio, alors possédés par Fulvio Orsini. Il a aussi utilisé les manuscrits de Ligorio achetés par le cardinal Farnèse. Le traité de Dupérac sur les religions antiques - L'exemplaire de la Bibliothèque nationale de France contient un petit traité, portant sur les religions égyptienne et romaine, qui a été composé par Dupérac. Nous analysons sa composition et une partie des sources imprimées utilisées par l'artiste (écrits de Du Choul et estampes de Dupérac).

CHAPITRE III

LE SUCCÈS DE L'ARCHITECTE EN FRANCE (1578-1604)

Le retour de Dupérac en France - Le retour de l'artiste en 1578 est étudié selon trois angles d'approche : le décès de l'éditeur Antoine Lafréry (1577), les relations de Dupérac avec la cour de France, et un projet non abouti d'installation à Malte en compagnie de Karel Van Mander (vers 1576-1577). Dupérac, architecte des princes de Guise et de Lorraine (1578-1588) - En nous appuyant essentiellement sur des documents d'archives, nous décrivons les travaux d'architecture effectués par Dupérac pour le duc d'Aumale (vers 1582), le duc de

Mercoeur (1588) et le duc d'Elbeuf (vers 1595). L'ouvrage le mieux connu est le tombeau du cardinal de Vaudémont à Nancy. Nous évoquons les liens d'amitié et de collaboration entre Dupérac et une grande famille de marbriers, les Ménard.

Le projet de villa pour Catherine de Médicis à Chaillot - Nous revenons sur l'attribution à Dupérac d'un projet de villa pour Catherine de Médicis, tout en proposant une nouvelle datation aux alentours de 1588. Notre analyse met en évidence les sources antiques et l'inspiration italienne du projet, en effectuant de nombreux rapprochements avec l'œuvre gravé de Dupérac et l'architecture des villas et des jardins maniéristes du Latium.

Les travaux d'architecture au palais et au jardin des Tuileries - La tradition qui présente Dupérac comme un spécialiste des jardins mérite d'être reconsidérée. A partir de 1596, l'artiste semble avoir été le principal architecte du roi Henri IV aux Tuileries, où il participa à la décoration du palais et à l'aménagement des jardins. Dupérac fut un ami proche du jardinier Claude Mollet, avec qui il a travaillé à Anet et peut-être aux Tuileries. Le témoignage de Mollet, concernant son apprentissage auprès de Dupérac, est analysé et replacé dans l'évolution générale du jardin, en France et en Italie, dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Les jardins en terrasses du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye - Dupérac est présenté traditionnellement comme l'auteur des grands jardins en terrasses de Saint-Germain-en-Laye. L'architecture des galeries et des escaliers, l'histoire du chantier et l'attribution du projet final à Dupérac sont reconsidérés à partir de pièces d'archives, de dessins et de témoignages qui sont en grande partie inédits. Nous montrons que le projet des terrasses dépend peut-être d'une restitution par Pirro Ligorio du site antique de Préneste, que Dupérac avait copiée vers 1565 pour Panvinio.

CONCLUSION

Etienne Dupérac fut un artiste très polyvalent de la Renaissance, dont l'œuvre intéresse de nombreux domaines de recherche, tant en histoire qu'en histoire de l'art : l'estampe vénitienne et romaine, le livre illustré, les sciences antiques, l'architecture française et italienne, ou encore le goût pour l'antique et pour l'architecture dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Notre monographie apporte un grand nombre d'œuvres et de documents, qui ne comblent certainement pas toutes les lacunes, mais qui complètent et corrigent sur bien des points l'image très floue que l'on avait gardée de Dupérac. Elle permet aussi d'évaluer l'importance du voyage à Rome dans les carrières d'artistes à la Renaissance, en déplaçant certaines idées reçues sur la durée des séjours en Italie, la place des peintres étrangers sur les chantiers romains, les relations entre les graveurs et les éditeurs, ou encore le classement des artistes par « Ecoles » nationales. L'œuvre de Dupérac nous offre également des exemples, parfois étonnants, de transferts intellectuels et artistiques entre l'Italie et la France. La copie et la restitution de l'antique semblent avoir constitué un terreau d'invention extrêmement fécond pour ses projets d'architecture, qui présentent un caractère très antiquisant. Au-delà de sa diversité, qui est réelle, c'est dans la soif des contemporains pour l'antiquité que l'on perçoit le mieux la signification de l'œuvre de Dupérac, ainsi que les raisons de son succès.

FONDS D'ESTAMPES ET DE DESSINS ; ARCHIVES ET MANUSCRITS

Liste détaillée des fonds d'arts graphiques (estampes et dessins), des manuscrits et des archives que nous avons consultés à Paris, Rome, Naples, Florence, Londres, Berlin et Munich.

ANNEXES

Les annexes sont divisées en quatre sections. Les trois premières contiennent essentiellement des documents d'archives, qui sont en partie inédits : documents concernant Etienne Dupérac (Annexe 1 ; doc. 1-56) ; documents concernant les éditeurs Antoine Lafréry, Claude Duchet et Giacomo Gerardi (Annexe 2 ; doc. 57-89) ; documents concernant la construction des terrasses du Château-Neuf de Saint-Germain-en-Laye (Annexe 3 ; doc. 90-105). Dans la dernière section est édité le traité manuscrit de Dupérac sur les religions égyptienne et romaine (Paris, BnF, Ms, fr. 382, f° 1 r°-3 r° et f° 32 r°-35 v°).

INDEX

Index des noms propres cités dans le premier tome de la thèse.

TOME SECOND : CATALOGUE DES ESTAMPES

Estampes gravées par Etienne Dupérac à Venise et à Rome Le catalogue de l'œuvre gravé décrit cent quarante-quatre estampes attribuées à Etienne Dupérac. Il mentionne en outre les cent illustrations du livre de fables de Gabriele Faerno qui, faute de temps, n'ont été traitées que dans une seule notice. Notre travail confirme, sauf dans deux cas, la totalité des attributions et des rejets proposés en 1963 par Henri Zerner. Nous avons ajouté onze nouvelles pièces, qui n'avaient encore jamais été répertoriées dans l'œuvre de Dupérac. Les estampes ont été classées dans un ordre chronologique qui reste parfois approximatif. Chaque œuvre est accompagnée d'une notice analytique complète, qui décrit les états successifs et les modifications apportées à la lettre des estampes. Les regravures sont indiquées lorsqu'elles sont importantes. Pour chaque état sont indiquées les références des épreuves consultées dans différents fonds d'estampes conservés à Paris, Rome, Florence, Londres, Berlin et Munich. Les copies des estampes de Dupérac font l'objet d'une rubrique, qui n'est pas exhaustive. En outre, nous citons les extraits des traités d'Onofrio Panvinio qui correspondent aux illustrations gravées par Dupérac. Enfin, chaque notice comprend un commentaire détaillé, qui analyse le contexte de création de l'image, sa composition, son contenu, et dans quelques cas ses usages.

Estampes d'attribution incertaine A la suite de l'œuvre gravé de Dupérac sont présentées quatre eaux-fortes anonymes, que nous proposons d'attribuer à l'artiste à titre d'hypothèse.

Estampes rejetées Huit eaux-fortes, qui ont été attribuées précédemment à Etienne Dupérac, ont été classées parmi les œuvres rejetées. Cet ensemble comprend des œuvres de Titien, Cornelis Cort, G. B. Angolo del'Moro et plusieurs planches anonymes. Les notices suivent la même grille d'analyse que le reste du catalogue.

La quasi totalité des œuvres étudiées dans le catalogue sont reproduites en vis-à-vis des notices.

TOME TROISIÈME : CATALOGUE DES DESSINS

Le catalogue des dessins contient cinq sections : les quatre premières sont consacrées à l'œuvre de Dupérac et la dernière aux dessins rejetés. Les notices documentent non seulement les dessins, mais aussi les objets antiques qu'ils reproduisent, les textes épigraphiques, ainsi que les annotations écrites sur les feuillets. Dans le cas des copies d'après les manuscrits de Pirro Ligorio, nous avons parfois cité des extraits des textes relatifs aux illustrations. Les copies des dessins de Dupérac ont été signalées aussi souvent que possible.

I Dessins préparatoires réalisés pour Onofrio Panvinio Cette section porte sur les dessins préparatoires réalisés par Dupérac pour Onofrio Panvinio : relevés d'après l'antique ; restitutions de scènes antiques ; dessins préparatoires aux planches du *De ludis circensibus*. Tous ces dessins proviennent du Codex Orsini (Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, Ms., Vat. Lat. 3439).

II Dessins de copie d'après les manuscrits de Pirro Ligorio La seconde section décrit les dessins de copie, réalisés par Dupérac pour Panvinio, qui sont conservés dans le Codex Orsini (Vatican, Vat. Lat. 3439). Il s'agit de deux cent quarante et un feuillets, dont les dessins dérivent principalement des illustrations du *Libro dell'antichità* de Pirro Ligorio (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms., Ital. 1129 ; Naples, Bibliothèque Nationale, Ms., Cod. XIII. B. 4, 6-8 et 10). Notre catalogue suit le classement des manuscrits de Ligorio, dont l'ordre est essentiellement thématique (statues et reliefs inscrits, monnaies, vases, restitutions architecturales, etc).

III L'illustration des fragmens antiques appartenant à la religion et cérémonie des antiens romains Cette partie du catalogue documente soixante-quatorze dessins d'après l'antique provenant des deux exemplaires de l'album de Dupérac (Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv 26385-26477 et Bibliothèque nationale de France, Ms., Fr. 382). Nous avons privilégié dans notre description l'album du Louvre, qui est le plus ancien et le plus beau. L'album contient trois livres consacrés respectivement aux antiquités égyptiennes (ou égyptisantes), aux antiquités et à l'architecture romaines. Les dessins sont tantôt des copies élaborées des dessins du Codex Orsini, tantôt des copies d'estampes, tantôt des dessins construits à partir d'études réalisées sur le motif.

IV Dessins de ruines et projets d'architecture Nous avons réuni dans cette section cinq dessins isolés que nous attribuons à Dupérac (D 1-5) : un projet d'agrandissement du palais Caetani de Cisterna (vers 1570) ; deux dessins préparatoires aux planches 32 et 36 des *Vestigi dell'antichità di Roma* (vers 1575) ; un plan et une vue à vol d'oiseau appartenant à un projet de villa sur la colline de Chaillot (vers 1588).

V Dessins rejetés La dernière section du catalogue réunit soixante-cinq dessins dont nous rejetons l'attribution à Dupérac. Les œuvres, qui sont classées dans un ordre chronologique approximatif, ont été analysées selon les mêmes critères que les autres dessins. Elles comprennent une vingtaine de vues de Rome, quelques dessins de

figures, et un grand nombre de dessins d'après l'antique ajoutés à l'album du Louvre par différents collectionneurs. La quasi totalité des dessins analysés sont reproduits dans le catalogue.



L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique

Samedi 9 décembre 2006
9 heures
Au Centre Allemand d'Histoire de l'Art, Salle de réunion
10, place des Victoires 75002 Paris

► **Mme Bénédicte MAS GADY** soutient sa thèse de Doctorat :

► *L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique*

► En présence du Jury :

Mme BEAUVALET (AMIENS)
M. BONFAIT (PARIS 4)
M. GAEHTGENS (BERLIN)
M. MICHEL (LAUSANNE)
Mme MONTAGU
M. MÉROT (PARIS 4)

► **Résumés :**

L'Ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique.

Comment Charles Le Brun devint-il premier peintre de Louis XIV ? A partir de documents d'archives inédits et d'une lecture critique des sources, cette thèse reconsidère l'ascension du peintre en articulant réseau social et œuvres. Sont d'abord étudiés le milieu familial modeste, la protection déterminante du chancelier Séguier, les liens entre relations sociales, structure et styles de ses dessins et peintures et, enfin, le voyage d'Italie (I). Viennent ensuite les grands défis (1646-1661) : entrer au service du roi, assurer l'existence de l'Académie royale et l'élévation de la peinture et de la sculpture, mener des stratégies de distinction, familiales, sociales, intellectuelles ou financières (II). Parallèlement, Le Brun, chargé de commandes décoratives, sollicite de nombreux collaborateurs. L'analyse des liens juridiques et du grand chantier de Vaux éclaire les modes de production au XVIIe siècle et remet en cause la conception actuelle de l'« atelier » (III).

The Rise of Charles Le Brun. Social connections and artistic production.

How did Charles Le Brun become First painter to the court of Louis XIV ? Using unpublished archive documents and a critical reading of the sources, this thesis reflects on the artist's rise to fame through an exploration of his works and social network. Firstly a study is presented of the painter's humble family background, the determining role of the protection of Chancellor Séguier, the links between social relations and the structure and style of both his drawings and paintings and finally his travel in Italy (I). This is followed by the period of great challenges (1646-1661) : entering into the service of the King, ensuring the existence of the Royal Academy and the elevation in status of painting and sculpture, the undertaking of strategies in terms of distinction, family, social position, intellect or finance (II). In parallel, Le Brun requested the collaboration of numerous contributors as part of his duties as commissioner of decorative pieces. The analysis of legal connections and the extensive work project undertaken at Vaux sheds light on 17th century production methods and re-evaluates the current conception of the "atelier" (III).

► **Position de thèse :**

Comment Le Brun est-il devenu Le Brun ? En d'autres termes, comment Charles Le Brun, fils d'un modeste sculpteur, est-il devenu le Premier peintre de Louis XIV, anobli, chargé de diriger les chantiers royaux du Louvre,

des Tuileries, de Saint-Germain-en-Laye et de Versailles, d'organiser la manufacture royale des meubles de la Couronne aux Gobelins, de veiller sur le Cabinet des peintures de Sa Majesté ? Cette thèse a été entreprise pour tenter de répondre à ces questions. Il s'agissait de comprendre les mécanismes d'une ascension rapide et la construction d'une carrière, en faisant la part de l'héritage, des réseaux, du talent, de l'habileté, de l'audace voire de la chance, et ce, en menant ensemble, en regard et en confrontation, l'étude des liens sociaux et de la production artistique de Le Brun. Le pari était le suivant : que les liens établis par Le Brun avec ses contemporains, son patron (au sens du XVII^e siècle, de celui qui fait la fortune de sa « créature »), ses protecteurs, ses commanditaires, ses collaborateurs et ses familiers puissent éclairer d'un jour nouveau une carrière et une production souvent décortiquées et leur donner une unité. En somme, si ce travail utilise abondamment l'histoire sociale, l'histoire politique et institutionnelle et l'histoire des mentalités, il se veut avant tout une étude d'histoire de l'art : à travers ces différentes méthodes et ces différents apports, mon but était de mieux percevoir l'objet créé en faisant l'histoire de son producteur et celles des conditions de sa production. Le Brun n'a rien d'un héritier. L'étude détaillée du milieu familial, qui avait permis à Jean- Louis Bourgeon en 1973 de renverser la statue d'un Colbert self-made-man, aboutit pour Le Brun à des conclusions inverses : il n'est pas l'homme que toute une stratégie familiale, habilement dissimulée, appelait à tenir un nouveau rang. Son père, Nicolas Le Brun, sculpteur de second ou de troisième rang, lui donnait un héritage somme toute assez maigre : une enfance dans le monde du « métier », lui offrant vraisemblablement les bases du dessin, une connaissance des structures de la Maîtrise, dont Nicolas fut juré et que Charles allait contribuer à reléguer dans un statut secondaire, quelques relations enfin dans ce milieu des peintres, sculpteurs et architectes. Son principal apport est sans doute indirect et tient au hasard des règlements corporatifs : Charles étant né après l'entrée de son père dans la Maîtrise, il était dispensé d'apprentissage. La possibilité d'aller « d'école en école », selon la formule de Guillet, que Le Brun mit à profit, favorisa probablement cette liberté et cette inventivité du peintre qu'une formation de cinq ans auprès d'un même maître aurait peut-être étouffées. Rapides ou non, les passages chez Perrier et Vouet et chez d'autres maîtres parisiens dont le nom ne nous est pas parvenu donnaient à Le Brun la possibilité de faire son miel de l'enseignement de ces peintres, et de ne retenir que ce qui pouvait lui être utile : un savoir technique bien sûr, dans le domaine du dessin, de la peinture et probablement de la gravure, mais aussi un modèle d'organisation d'un groupe familial et d'une production à plusieurs mains.

Plus décisif fut le rôle de la famille maternelle, tout particulièrement de la dynastie de maîtres écrivains, Pierre, Etienne et Jean Le Bé, dont les deux derniers apprirent l'écriture à Louis XIV. Ce petit monde fréquentait graveurs et éditeurs, notamment les Le Blond, qui contribuèrent à l'envoi de Le Brun : les dessins et tableaux pour l'estampe constituent un pan essentiel de sa première production. Ils lui permirent par exemple, dès le milieu des années 1630, en pleine adolescence, de se placer en pendant d'un peintre déjà renommé, Laurent de La Hyre. Mais c'est à Mathurin Renaud de Beauvallon que revient la responsabilité d'avoir présenté Charles au chancelier Séguier. Dans un cas comme dans l'autre, on ne dénote aucune stratégie pré-établie, mais plutôt des tâtonnements, ou pour le dire autrement, l'existence de moyens que Charles sut solliciter et mériter, à la différence de ses frères. L'analyse de l'évolution de sa signature et de sa graphie suggère ainsi que le peintre s'astreignit à une seconde formation à l'écriture, entre 1640 et 1642, c'est-à-dire une fois sa carrière bien engagée. Ce qui frappe, lorsque l'on examine en détail les premières années de cette carrière, c'est précisément l'absence de plan concerté. Sans doute Séguier, le « patron » de Le Brun, fit-il preuve de davantage de stratégie. Car si Le Brun ne fut pas un héritier, il fut assurément et principalement une « créature ». A Séguier, il dut une seconde formation auprès de Vouet, la fréquentation d'un milieu intellectuel qui allait marquer sa perception de la peinture, l'accès au cardinal de Richelieu et à des commandes prestigieuses, ainsi que la possibilité d'entamer à vingt et un ans à peine une carrière personnelle. La protection du chancelier le distinguait aux yeux des clients de Séguier, mais aussi parmi ses pairs, et pouvait lui conférer un rôle d'intermédiaire entre deux mondes. Ce mécanisme n'allait jamais se rompre et devait même prendre une nouvelle ampleur au retour d'Italie, à l'Académie royale de peinture et de sculpture notamment. De la famille à Séguier, de Séguier à Richelieu ou à leurs clients, l'étude des liens sociaux se révèle décisive pour comprendre la production du premier Le Brun. Elle permet de proposer de nouvelles datations, notamment pour la Sainte Geneviève du musée de Rouen, considérée jusqu'ici comme l'une des premières œuvres du peintre et dont il faut repousser l'exécution à 1637-1639. Elle permet surtout de mieux saisir l'articulation entre relations sociales, types de commandes et styles d'exécution. Les premiers travaux semblent en effet se répartir en trois catégories : de rares tableaux de chevalet et des dessins pour des frontispices de thèse ou de livre, exécutés pour Séguier et son entourage ; de très nombreux modèles pour l'estampe exécutés pour un petit nombre de graveurs et d'éditeurs pour lesquels travaillait aussi Perrier, le premier maître de Le Brun, et dont certains fréquentaient les Le Bé ; et enfin, un unicum, le tableau d'autel pour la chapelle de la confrérie des peintres et des sculpteurs au Saint-Sépulcre, Le Martyre de saint Jean l'Évangéliste à la porte Latine. La coexistence de manières à la Vouet, à la Bosse, à la Callot, voire à la Rubens semble justifiée par la destination des œuvres bien plus que par la chronologie et par l'apprentissage progressif du peintre. A chaque moment, Le Brun démontra une capacité stupéfiante à saisir les opportunités qui s'offraient à lui et à les relever avec panache. En témoignent son rapport à l'écriture, on l'a dit, mais aussi la hardiesse avec laquelle il exécuta des œuvres telles que l'Hercule et Diomède pour le cardinal de Richelieu et Le Martyre de saint Jean à la porte Latine pour la confrérie des peintres et des sculpteurs, comme encore l'abandon, peut-être à la demande de Séguier, d'une carrière entamée pour suivre Poussin en Italie, et surtout le retour en France, cette fois contre l'avis de Séguier, au motif qu'il n'avait plus rien à apprendre de l'Italie. Le talent de courtisan, la parfaite maîtrise des convenances et un pouvoir manifeste de séduction des grands n'alliaient pas de pair, chez Le Brun, avec un respect docile des usages, ni avec une obéissance servile des obligations sociales. En apparence mieux connue, la deuxième carrière parisienne du peintre appelait des réinterprétations pour faire pièce à une vision par trop linéaire. La période se caractérise par trois grands défis : entrer au service du roi, ce qui exigeait de faire ses preuves comme décorateur et d'élaborer un art pour le prince ; jouer un rôle central dans la nouvelle Académie royale de peinture et de sculpture, institution susceptible de séparer les « vertueux » d'avec les « broyeurs de couleurs » et d'anoblir l'art en distinguant les mérites ; enfin, s'assurer une ascension sociale personnelle. Autant de schémas bien établis derrière lesquels se cachaient quelques mythes. Ainsi, Le Brun aurait progressé d'un commanditaire à l'autre, de Séguier à Fouquet, puis à Colbert et au roi, tirant son épingle du jeu lors de l'arrestation de Fouquet, en 1661, avec une habileté

Jeudi 7 décembre 2006
14 heures
Maison de la Recherche, Salle D223, 2ème étage
28, rue Serpente 75006 Paris

► **M. Pascal DENECHÉAU** soutient sa thèse de Doctorat :

► *Thésée de Lully et Quinault, histoire d'un opéra. Etude de l'œuvre de sa création à sa dernière reprise sous l'Ancien Régime (1675-1779)*

► En présence du Jury :

M. COUVREUR (BRUXELLES)
M. DE LA GORCE (CNRS)
Mme LEGRAND (PARIS 4)
Mme MASSIP (BN)
M. SCHNEIDER (SARREBRUCK)

► **Résumés :**

Thésée, troisième tragédie en musique de Jean-Baptiste Lully et de Philippe Quinault, fut de ces deux auteurs l'œuvre qui connut le plus grand nombre de reprises, à Paris et à la Cour, de sa création (janvier 1675) jusqu'à sa dernière représentation à la fin du XVIII^e siècle (1779). Cette étude en retrace l'histoire à l'aide des nombreuses sources (livrets, partitions et matériels d'orchestre, documents d'archives) conservées en France et à l'étranger et des témoignages de contemporains (articles de périodiques, correspondances). Le chapitre I présente le contexte historique de la création de Thésée, les écrits qui inspirèrent Quinault, l'analyse du livret et de quelques extraits musicaux ; les chapitres II et III étudient les relations entre les sources tant littéraires que musicales et les pratiques éditoriales chez l'imprimeur Ballard ; le chapitre IV aborde l'histoire des représentations (interprètes, mise en scène, décors) et les remaniements apportés en 1754, 1765 et 1779.

Thésée, the third tragédie en musique by Jean-Baptiste Lully and Philippe Quinault, was the work of these two authors that had the largest number of revivals, in Paris and at the Court, between its premiere in January 1675 and its last performance at the end of the 18th century (1779). This study traces the history of the work, using the many sources (librettos, scores and separate parts, archival documents) preserved in France and abroad, as well as the testimonies of contemporaries (articles from periodicals, correspondence). Chapter I covers the historical context for the creation of Thésée, the writings that inspired Quinault, and offers an analysis of the libretto and of several musical excerpts ; Chapters II and III discuss the relationships among the various sources, both musical and textual, as well as editorial practices at printer Ballard's shop ; Chapter IV traces the opera's performance history (performers, productions, settings) and the changes made in 1754, 1765 and 1779.

► **Position de thèse :**

Troisième des onze tragédies en musique nées de la collaboration du librettiste Philippe Quinault et du compositeur Jean-Baptiste Lully, Thésée n'est pas actuellement l'ouvrage le plus connu de ces deux auteurs. Armide et Atys sont souvent cités comme étant leurs chefs-d'œuvre. Cependant, Thésée est celui qui, de tous les ouvrages lyriques de Lully, resta le plus longtemps au répertoire de l'Académie royale de musique. Entre 1675, date de sa création, et 1779, date de la dernière représentation à Paris, ses reprises furent si fréquentes (elles eurent lieu environ une fois tout les dix ans), que leur nombre n'avait jamais été défini avec certitude. Quelle est la raison de ce succès ? Quelle place l'œuvre occupe-t-elle dans la production de Lully et Quinault ? Quels furent les instruments de sa diffusion en France et à l'étranger ?

L'objectif de cette thèse est de montrer l'évolution de Thésée sur plus de cent ans. Après avoir replacé l'œuvre dans son contexte culturel et historique, elle présente le fruit de la comparaison des nombreuses éditions des livrets et de la partition et met en lumière quelques procédés employés lors de leur impression. Enfin, elle établit la chronologie la plus exhaustive possible des représentations et aborde chacune des productions sous divers aspects (mise en scène, décors, interprètes, montants des recettes) à l'aide des nombreux témoignages recueillis (articles de périodiques, correspondance, documents d'archives, etc.).

I. Présentation de l'œuvre

Thésée occupe une place importante dans la production de Lully et Quinault. L'œuvre s'inscrit musicalement dans la continuité des deux premières tragédies en musique, Cadmus et Hermione (1673) et Alceste (1674), notamment par son écriture, par la structure de scènes conçues en vaste rondeau dont le refrain est constitué par les différentes interventions du chœur, et par l'utilisation des tonalités à des fins dramatiques. Les prologues

de Thésée et des deux opéras précédents sont prétextes à la glorification de Louis XIV et de ses victoires, au moment même où la France est engagée dans une guerre contre la Hollande (1672-1678). Instrument de la propagande royale, le prologue devait rendre compte de l'actualité du moment : à la suite d'une victoire remportée par Turenne sur l'Électeur de Brandebourg, Lully et Quinault furent obligés de revoir le texte et la musique du prologue de Thésée peu de temps avant la première représentation pour louer ce nouvel exploit.

Le livret de Thésée marque en revanche une rupture avec Cadmus et Alceste dans lesquels l'irruption de personnages comiques et de situations burlesques, héritage des premiers opéras italiens joués à Paris du temps de Mazarin, avait été durement critiquée par une partie des gens de lettres, parmi lesquels se trouvaient Jean Racine et Boileau-Despréaux. Une cabale en avait résulté contre Quinault qui, en traitant le sujet d'Alceste, avait, disait-on, défiguré l'ouvrage homonyme d'Euripide. Sans la faveur de Louis XIV qui montra un grand intérêt pour l'ouvrage, faisant taire du même coup la critique, Lully n'aurait sans doute plus composé d'opéras. Thésée, dépourvu des passages comiques qui avaient tant déplu dans Cadmus et Alceste, est l'œuvre dont la forme se rapproche le plus du modèle de la tragédie classique. Au XVIII^e siècle, elle passait encore pour la mieux équilibrée et la mieux construite de toutes celles que Quinault avait écrites.

C'est aux Métamorphoses d'Ovide que le librettiste emprunta le sujet de son opéra. Quinault n'a retenu de la légende antique de Thésée que la partie consacrée à la jeunesse du héros : Thésée, qui vient réclamer la succession au trône d'Athènes, montre qu'il est bien le fils du roi Égée en présentant l'épée que ce dernier lui a laissée en signe de reconnaissance. Le héros échappe de peu à la tentative d'empoisonnement orchestrée par la magicienne Médée. L'ouvrage d'Ovide n'est cependant pas la seule source dont Quinault se soit inspiré. Il puisa largement dans la pièce de Jean Puget de La Serre, Thésée ou le prince reconnu, tragi-comédie en prose publiée à Paris en 1644, en l'adaptant au genre dramatique de l'opéra. La guerre, évocation des combats menés par les troupes françaises contre l'ennemi hollandais, constitue le cadre principal du premier acte pendant lequel la ville d'Athènes est assiégée. Dans les quatre autres actes, le récit se concentre autour du personnage de Médée dont les pouvoirs magiques sont prétextes à de nombreux effets spectaculaires tels que vols de fantômes, apparitions de monstres et de furies, embrasement de palais, etc.

II. Les Livrets

L'engouement du public pour Thésée engagea un grand nombre d'imprimeurs à en publier les paroles sous diverses formes : ainsi, ne trouve-t-on pas moins de cinquante-neuf éditions différentes, dont vingt furent réalisées pour les représentations à Paris et à la Cour, onze autres pour celles données en province ou à l'étranger, sept publiées en recueil jusqu'en 1824 et enfin, dix-neuf éditions contrefaites en Hollande et aux Pays-bas. Chaque nouvelle reprise de Thésée à l'Académie royale de musique ou à la Cour donnait lieu à l'impression d'un livret. Ce petit ouvrage d'une soixantaine de pages contenait les paroles de la pièce et permettait au public d'en suivre le déroulement et d'en saisir le sens au moment où elles étaient chantées. Lorsque des changements étaient apportés soit dans la mise en scène, soit aux vers (ajouts et retranchements), ils étaient reportés dans chaque nouvelle édition du livret. La comparaison du contenu de ces ouvrages permet de suivre l'évolution de l'œuvre au fil du temps. Contrairement aux premiers opéras de Lully et Quinault qui furent créés à l'Académie royale de musique de Paris, Thésée fut d'abord représenté devant Louis XIV et sa Cour pendant les mois de janvier et février 1675 et ne fut joué devant le public parisien qu'au mois d'avril suivant. Cette situation particulière eut une répercussion sur les livrets imprimés pour ces spectacles. En effet, ceux-ci font pour la première fois apparaître les noms des interprètes (chanteurs, danseurs et musiciens) qui parurent sur scène devant le roi.

La comparaison de quelques exemplaires, imprimés par Christophe Ballard pour les représentations données à Saint-Germain-en-Laye en janvier 1675 et qui au premier abord semblaient identiques, montre qu'en réalité ils possèdent des caractéristiques permettant de les différencier et de déterminer l'ordre dans lequel ils furent réalisés. Ces différences apparaissent principalement dans le motif des fleurons employés pour séparer les scènes ainsi que dans le dessin des culs de lampe placés à la fin des actes. On relève d'autres variantes plus importantes telles que le remplacement d'un vers par un autre ou encore le changement du nom de quelques interprètes. La confrontation des pages des exemplaires examinés montre que, dans un même cahier, certaines ont été recomposées quatre fois, d'autres ont été corrigées tandis que d'autres n'ont subi aucun changement. Les formes qui avaient servi à l'impression de ces dernières pages avaient vraisemblablement été conservées pendant le temps des représentations (janvier et février 1675) permettant ainsi à Christophe Ballard de pouvoir produire de nouveaux exemplaires du livret dans un délai très court. Cette manière de procéder va à l'encontre des pratiques ordinaires qui voulaient que lorsque l'impression des pages était terminée, les formes soient rompues et la casse distribuée.

Les livrets publiés pour les représentations suivantes témoignent d'autres modifications liées notamment aux contraintes imposées par le lieu de représentation. Ainsi en septembre 1677, lorsque Thésée fut représenté au château de Fontainebleau, toutes les indications concernant les rôles de personnages volants furent supprimées dans les livrets : en effet, la salle de spectacle du château n'était à l'époque pas dotée de machineries adéquates. D'autre part, une partie des décors fut renouvelée à cette date et le texte de quelques répliques fut adapté en conséquence. Ces changements, pourtant abandonnés lorsque l'opéra fut repris à Paris, se retrouvent imprimés dans les éditions suivantes. Il apparaît donc qu'après la mort de Lully, ses successeurs à la tête de l'Académie royale de musique ne veillèrent pas avec la même attention à mettre en conformité le texte des livrets avec celui chanté sur la scène.

► En présence du Jury :

Mme BOUDON (CNRS)
M. MIGNOT (PARIS 4)
M. RABREAU (PARIS 1)
TOLLON (TOULOUSE 2)

► **Résumés :**

Les ouvrages sur l'architecture et l'urbanisme français ne font souvent qu'effleurer les "petites maisons". Pourtant il s'agit d'une part d'un patrimoine déjà disparu ou en danger, car situé au cœur de la ville contemporaine, ayant souvent gardé sa fonction première : le logement, régulièrement réparé mais modernisé et par là dénaturé. D'autre part c'est là le témoin principal de ce qui fut le cadre de vie de nos ancêtres vivant en milieu urbain. Le but de notre thèse est ainsi d'analyser les fonctions et de dresser un panorama de cette architecture à Paris entre 1650 et 1790. Du fait qu'il apparaît aujourd'hui primordial d'approfondir les connaissances sur la fonction des espaces notre analyse définit dans un premier temps les caractéristiques fonctionnelles de cette architecture à travers l'examen des destinations, l'exploitation et la conception des maisons ordinaires à Paris sous l'Ancien Régime. Puis nous proposons une typologie du bâti en déterminant les particularités des parcelles (formes et superficies), des implantations géographiques, des formes esthétiques ainsi que les matériaux de construction. Enfin nous disséquons les descriptions des distributions ordinaires en observant la chronologie, l'organisation et la terminologie des espaces intérieurs pour ensuite comparer ces maisons réelles avec celles proposées par les théoriciens.

► **Position de thèse :**

Les ouvrages étudiant l'architecture et l'urbanisme français ne font souvent qu'effleurer le thème des maisons ordinaires. Il s'agit pourtant de « la donnée urbaine par excellence de la majorité silencieuse », comme l'écrivait André Chastel dans l'introduction de l'ouvrage fondateur des études urbaines contemporaines, *Le Quartier des Halles à Paris, Système de l'architecture urbaine* (1977). Notre recherche a visé à mieux connaître cette architecture à Paris au cours de la seconde phase de l'époque moderne, c'est à dire de 1650 à 1790, période où une documentation assez homogène permet une analyse fine de ses caractères et de son évolution. Même une première synthèse, comme celle que nous nous proposons d'esquisser, supposait que l'échantillon statistique, que nous voulions exploiter, soit fondé sur un corpus de données régulières, représentatives et suffisamment nombreuses pour autoriser des réponses significatives. Aussi il nous est apparu peu pertinent de partir du terrain, des édifices encore debout, en raison des graves altérations subies principalement par les aménagements intérieurs. Une archéologie du bâti aurait sans doute fourni des éléments intéressants, mais, outre la difficulté de suivre des chantiers de rénovation ou de démolition, l'enquête n'aurait pu concerner qu'un tout petit nombre d'édifices, et rien ne garantissait que ces « survivants » représentent de façon homothétique le tissu ancien dans sa diversité.

Nous avons donc choisi de conduire une archéologie de papier en concentrant notre analyse sur des documents écrits et graphiques de nature assez homogène. Les procès verbaux dressés par les greffiers des bâtiments pendant les visites des experts-jurés (sous-série Z1j aux Archives Nationales) se prêtaient parfaitement à cette recherche. Concernant des maisons neuves, mais aussi des maisons plus anciennes qu'on se contente de réparer, de se partager, de vendre ou d'acheter, ces actes offrent une coupe sur tout le bâti parisien. Les greffiers décrivent les maisons de fond en comble, leur implantation, le nombre et l'agencement des corps de bâtiment, le nombre d'étages, et d'ouvertures sur rue, les couvertures et l'écoulement des eaux, les distributions bâtiment par bâtiment, étage par étage. Les experts précisent également parfois la fonction de la maison (demeure principale ou bien locatif, boutique ou atelier), l'histoire du bâtiment (origine de la construction, divisions, baux), ainsi que sa valeur. Nous avons ainsi engagé les recherches par un dépouillement systématique de cette série en retenant trois types de visites, suffisamment régulières dans les descriptions : celles réalisées lors d'un partage d'une succession, pendant la (re)construction d'un bâtiment ou à des fins d'estimation d'un bâtiment avant une vente. Nous avons conduit l'analyse de cette série en opérant un dépouillement des actes d'une année tous les dix ans sur une période de cent cinquante ans. Ce dépouillement a été accompli d'une manière exhaustive pour la seconde moitié du XVII^e siècle. Malgré des expertises parfois incomplètes et souvent difficiles à déchiffrer, l'étude systématique s'est avérée fructueuse et a permis de mieux cerner les caractéristiques des maisons ordinaires à cette époque, jusque là peu connues. Pour le XVIII^e siècle, le nombre, la longueur et la densité en informations des expertises nous ont malheureusement obligé à limiter le dépouillement à une vingtaine de maisons par année. Le nombre des études de qualité déjà réalisées sur cette période permet cependant de compléter les données réunies afin d'évaluer les constantes et les évolutions de cette architecture jusqu'à la fin de notre période. Notre corpus initial est ainsi constitué de 635 descriptions de maisons ordinaires : 420 entre 1650 et 1700 ; 215 entre 1710 et 1790.

Caractéristiques fonctionnelles des maisons ordinaires

Notre corpus réunit des maisons appartenant à un large éventail social de propriétaires, de l'artisan modeste à de riches gentilshommes, même s'il semble que ces bâtiments sont essentiellement destinés au peuple et aux petits bourgeois. Trois modes d'exploitation coexistent : la cohabitation (propriétaire-locataire), la location principale et la sous-location. Si le taux de rentabilité de ces demeures reste incertain, il s'agit néanmoins surtout d'une exploitation locative. Pour un commanditaire particulier, l'investissement dans une maison neuve présente des risques considérables tant du point de vue financier que du point de vue pratique : le monde du

bâtiment recèle bien des pièges pour un non-initié. Il semble que les reconstructions sont souvent effectuées en dernière minute pour éviter l'effondrement d'uneasure, plutôt que le fruit d'un projet librement médité. Nous avons essayé de comprendre comment les commanditaires sélectionnaient les maîtres d'œuvre, qui donnait les plans et élévations, et quel était le coût moyen de ces constructions. Pour ce type d'édifices, l'architecte est quasiment absent. Ce sont les entrepreneurs qui élaborent les dessins ainsi que les devis et marchés, mais nous avons toutefois mis en lumière le rôle prépondérant que jouent les experts-jurés dans la conception : ils examinent des projets envisagés ou en cours d'exécution, et peuvent les compléter, les corriger voire même dresser des devis. Les marchés prescrivent l'achèvement des chantiers dans un délai qui va de six mois à deux ans ; toutefois les réceptions d'ouvrages montrent que ces échéances ne sont pas toujours respectées. La valeur des biens immobiliers expertisés dépassent rarement les 25 000 livres, et les prix indiqués dans les devis et marchés que nous avons étudiés tournent autour de 20 000 livres.

Une typologie de l'architecture ordinaire

Au fil du temps, le bâti éclate, fusionne et se modifie partiellement ou entièrement, au gré des reconstructions sur des schémas quasi-constants. Le dépouillement de ces documents le plus souvent inédits, nous a permis de restituer les configurations de plus de six cent maisons ordinaires. Il a ainsi été possible d'établir que le modèle primitif de la maison bourgeoise survit aux mutations typologiques de la fin de l'Ancien Régime, qui voit la naissance de la maison à appartements de plein pied, l'immeuble moderne, étudié par Jean-François Cabestan. Si les structures des maisons ordinaires ont largement influencé la mise en place de l'immeuble, elles perdurent soit sous leur forme initiale, soit sous des configurations plus complexes par juxtaposition de cellules de base. A la fin de notre période, le classement chronologique des constructions neuves témoigne à la fois d'un maintien de formes anciennes et de l'apparition d'édifices annonçant l'immeuble moderne. La maison ordinaire élémentaire n'est donc pas immédiatement supplantée par ce dernier ; leur coexistence est attestée jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. La typologie de ces maisons, dont l'échelle et les particularités dépendent de multiples facteurs (topographie, quartier, forme de la parcelle ; moyens financiers des commanditaires ; fonctions des bâtiments), est large et souple.

Matériaux et grammaire architecturale des maisons ordinaires parisiennes

Les experts-jurés décrivent surtout des maisons construites en pan de bois, en moellon et en plâtre, permettant ainsi des remplois (et donc des économies) importants. Ces parois sont généralement enduites et les corps sont pour 93 % couverts de tuiles. Les descriptions des intérieurs, sommaires, laissent supposer l'emploi des mêmes matériaux : murs et cloisons de moellon et bois enduits de plâtre ; sols de terre cuite ou en bois. Les élévations qui accompagnent les documents écrits témoignent d'un simple souci de régularité. Lors de reconstructions au XVIIIe siècle, on observe une nette croissance en taille et en nombre des ouvertures, qui conduisent parfois à doubler le nombre de travées des façades. Cette mutation rend les espaces plus clairs et plus sains. L'évolution esthétique des bâtiments bourgeois ordinaires que présentent les traités de Tiercelet à Neufforge paraît néanmoins exagérée par rapport à la réalité. En effet, il semble que les formes des maisons ordinaires bâties dans la capitale au cours de ce siècle et demi n'évoluent pas aussi vite que les modèles publiés ne le laisseraient penser. C'est la symétrie, comme le souligne déjà Pierre Le Muet en 1623, et le jeu constant des superpositions de pleins et de vides, qui composent les règles d'or de la conception de ces façades jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. La mouluration, les proportions des fenêtres et le dessin des appuis de ferronnerie peuvent sans doute donner des indices de datation, mais le renouvellement partiel du bâti (façade sur rue, escalier, cloisons intérieures) vient brouiller la chronologie.

Distributions des maisons ordinaires parisiennes

La distribution parcellaire varie d'une maison à l'autre. La majorité des maisons dispose au moins d'un passage d'entrée et d'un escalier. Lorsqu'il y a une multiplication des bâtiments et des cours dans une parcelle, ces éléments sont doublés et/ou accompagnés de galeries et de dégagements divers. Plus de trois-quarts des maisons sont dotées d'une cour ; outre une fonction de distribution, d'éclairage et d'aération elle réunit les éléments communs (puits, aissances...). Le classement chronologique des renseignements sur les escaliers ordinaires montre leur multiplication au cours de la période examinée. Comme on pouvait l'imaginer, l'escalier à vis domine dans la dernière moitié du XVIIe siècle ; il est supplanté par l'escalier à deux noyaux dans la première moitié du XVIIIe siècle, tandis que les formes se diversifient dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les distributions intérieures sont mobiles pour s'adapter aux besoins des occupants ; elles changent selon les métiers et les modes d'exploitations. Nos données permettent en outre de constater l'évolution vers une terminologie plus diversifiée, et partant plus complexe, attribuant des fonctions à des pièces qui restent cependant simples et modulables. La seule pièce spécialisée qui s'affirme est la cuisine équipée (un évier/pierre à laver et une cheminée/potager). Traditionnellement installée au rez-de-chaussée, elle tend à monter dans les étages et à se multiplier. Ainsi il devient courant, au XVIIIe siècle, d'aménager une cuisine par étage dans les petites maisons et de prévoir une cuisine par appartement dans les plus grands ensembles. Le rez-de-chaussée constitue un espace composite et modulable. L'analyse systématique de la terminologie des procès-verbaux a permis de constater qu'un dixième des maisons seulement comprend une arrière-boutique alors que presque 80 % d'entre elles disposent d'une boutique et près de 70 % comptent une salle au rez-de-chaussée. L'étage entresolé (signalé dans un cinquième des maisons), sous forme d'une soupenne ou d'un entresol proprement dit, permet d'augmenter l'espace utilisable de manière parfois considérable.

Une répétition verticale quasi-continue de pièces et de chambres juxtaposées caractérise la distribution des étages carrés. L'analyse des plans originaux confirme ce genre de dispositions, parfois complexes lorsqu'on a

affaire à un parcellaire irrégulier et dense. Le classement systématique des pièces/espaces mentionnés dans les étages carrés permet d'établir qu'un agencement en chambres domine largement (90 %). Cette distribution étant régulièrement, mais pas systématiquement, complétée par des cabinets (43 %), des passages (22 %), des bouges (14%), des antichambres (12%), des garde-robes (12 %), et plus rarement par des espaces plus spécialisés. Le comble est systématiquement aménagé. Les procès-verbaux confirment le caractère hétérogène de leurs fonctions, mélangeant des pièces d'habitations à des greniers et des aisances, parallèlement à quelques agencements plus réfléchis. Quant aux caves, malgré leur omniprésence dans l'architecture urbaine, les descriptions n'éclaircissent que partiellement leur configuration.

L'attention portée par les experts-jurés aux éléments de confort témoigne de la place importante qu'ils occupent dans ces demeures. Les puits et les aisances, malgré leur cohabitation difficile, font partie des équipements ordinaires des maisons parisiennes. Les solutions varient selon la qualité et la destination des constructions, mais il en ressort un manque constant d'entretien de ces installations. Des données nombreuses sur les systèmes d'évacuation des eaux pluviales et domestiques, intérieures et extérieures, ont permis de recenser les aménagements les plus courants. Les experts-jurés rapportent des systèmes composites, autant dans leurs formes que dans les matériaux. Il reste toutefois difficile d'établir une chronologie évolutive de ces éléments. Les descriptions relèvent toujours la présence ou non d'une cheminée (les pièces pourvues d'une cheminée dominent nettement), mais ce n'est qu'au XVIII^e siècle que les experts s'attardent sur la forme et les matériaux de celles-ci. Enfin, les expertises se sont révélées assez riches en renseignements portant sur les jardins : près d'un cinquième des maisons étudiées disposent d'un jardin : jardin potager, parfois planté de vigne, qui sert aussi à l'agrément des occupants. Certains sont meublés de bancs et de tables fixes, ornés d'un bassin (avec un jet d'eau) voire même pourvus de jeux de balles ou de boules.

Le rôle des modèles

Afin d'évaluer les rapports entre la maison ordinaire réelle et les préceptes contemporains, nous avons examiné les recueils de modèles de la période, ceux de Le Muet, Bullet, Desgodets, Delamare, Béliodor, Neufforge, Le Camus de Mezières ainsi que les deux versions de l'Architecture Moderne. Même si les rééditions de plusieurs de ces traités laissent supposer un certain succès, il est difficile de préciser l'influence exacte de ces ouvrages et de savoir quel était leur public : ils présentent en effet des parties de plans simplifiées, puisqu'ils présupposent des parcelles régulières, et inversement des programmes décoratifs plus sophistiqués, puisqu'ils n'ont pas la contrainte d'un budget déterminé. Dessinés sans prendre en compte la réalité parcellaire qui impose des formes plus complexes et improvisées, ils proposent souvent inversement des distributions plus élaborées que les pratiques usuelles.

Alors que nous connaissons surtout l'architecture mineure à travers les recueils illustrés, l'exploitation de ces sources riches et homogènes sur une longue période d'un siècle et demi a montré que la réalité urbaine est plus complexe que les modèles théoriques, dont les propositions n'ont pas toujours d'échos immédiats. La lecture des expertises, jusque là peu exploitées, nous a ainsi permis de restituer à la fois les caractères récurrents et les singularités d'un type de bâti encore mal connu qui domine le tissu urbain de la capitale sous l'Ancien Régime.

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

Le métier simultané. Sonia Delaunay-Terk et la modernité

Samedi 2 décembre 2006
9 heures 30
A l'INHA, Salle Ingres, Galerie Colbert, 2^{ème} étage
4-6, rue des Petits Champs 75002 Paris

► **Mme Cécile GODEFROY** soutient sa thèse de Doctorat :

► *Le métier simultané : Sonia Delaunay-Terk et la modernité*

► En présence du Jury :

M. GREEN (Institut)
M. LEMOINE (PARIS 4)
M. MARCADÉ

► **Résumés :**

Cet essai monographique considère l'œuvre de Sonia Delaunay-Terk [1885-1979], figure historique des arts du XXe siècle ayant joué un rôle décisif dans les débuts de l'abstraction, à partir de documents inédits (archives et fonds photographiques des différentes donations léguées à l'État par l'artiste ; collections particulières) et au travers de nouvelles réflexions. La première interroge la notion de métier simultané, qui désigne l'ensemble de la production de l'artiste de 1913 à 1979 et qui, reliée à ses origines slaves, mêle étroitement arts plastiques et arts décoratifs dans une quête sans cesse renouvelée de synthèse. International, promu par les nouveaux modes de communication et mis en scène selon des procédés inédits (poésie, réclames, photographies, cinéma, vitrines et défilés de mode, spectacles avant-gardistes), le simultané met en relation les notions traditionnellement opposées de la peinture et de la culture populaire, de la mode, du commerce, de la publicité, de l'artisanat et de l'industrialisation. Le concept de modernité, qui souligne le caractère pluriel de l'œuvre, partagé entre nostalgie du passé, souci de démocratisation de l'art et sauvegarde du mythe de l'« aura », est également interrogé pour tenter de replacer Sonia Delaunay au cœur d'une histoire des arts des XXe et XXIe siècles, enrichie de nouvelles approches contextuelles et culturelles.

Having played a decisive role in the beginnings of abstraction, Sonia Delaunay-Terk [1885-1979] is an historical figure in 20th century art. Based on research from previously unpublished documents (archives and photographs from public collections ; private documents), this monographic essay re-explores her work through a series of new reflexions. The first questions the notion of "simultaneous craft" ("métier simultané") which refers to the artist's entire opus from 1913 to 1979 and, illuminated by her Slavic origins, closely combines visual and decorative arts in a constantly renewed search for synthesis. International, promoted by new channels of communication and presented using innovative processes (poetry, publicity, photography, cinema, fashion displays and shows, avant-gardist theatre), the simultané associates traditionally opposed fields : painting, popular culture, art, fashion, business, advertising, crafts and industrialization. The concept of modernity is also questioned in an attempt to reposition Sonia Delaunay at the heart of 20th and 21st century art history, a history enriched by new contextual and cultural approaches. This concept moreover underlines the plurality of the artist's work, divided between nostalgia for the past, concern for art democratization and the safeguard of the "aura" myth.

► **Position de thèse :**

Figure historique des arts du XXe siècle, Sonia Delaunay a joué un rôle décisif dans les débuts de l'abstraction. Elle est aujourd'hui connue comme l'épouse du peintre Robert Delaunay et reconnue comme une artiste à part entière, notamment pour ses incursions dans le domaine de la mode et des arts appliqués. Si la diversité des pratiques explorées participe à sa reconnaissance, elle en limite en même temps la portée ; la prédominance d'une lecture formaliste tout au long du siècle dernier, autocalibrée sur les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, a en effet restreint l'importance et l'écho de son œuvre dans l'histoire de l'art moderne. De premier ordre, notamment dans les années 1912-1914, l'œuvre peinte de Sonia Delaunay entretient dès ses origines un rapport étroit avec les arts décoratifs et connaît des périodes de creux, l'artiste cessant presque de peindre durant les années de la Casa Sonia à Madrid (1918-1921) et de la maison Sonia à Paris (1925-1931) ; ce jeu d'alternance, et d'équivalence aux yeux de Sonia Delaunay, entre les arts de la peinture et les arts appliqués, la distingue des courants modernistes. Or, depuis sa mise à l'écart par Guillaume Apollinaire dans l'histoire de l'orphisme (Méditations Esthétiques. Peintres cubistes, 1913), de nombreuses études ont accusé cette différenciation, accordant une place marginale à l'artiste au sein des avant-gardes russes et de l'abstraction. Le même constat de déni s'impose à l'étude des histoires de la mode et des arts décoratifs, au sein desquelles la production de Sonia Delaunay se trouve souvent minorée. Alors que l'on associe généralement à la notion d'« avant-garde », celle de « modernité », l'artiste, ainsi placée en dehors des « ismes » du XXe siècle, apparaît aussi en marge de l'histoire moderne. Or, depuis sa disparition en 1979, l'histoire de l'art s'est enrichie d'études culturelles favorisant l'émergence d'une réflexion nouvelle autour des notions de modernité et d'identité artistiques ; la démultiplication des pratiques et des enjeux post-modernistes a également contribué à l'épanouissement de la discipline. Outrepassant la lecture monoismique de l'art du XXe siècle et opposant à l'image unifiée de la modernité, celle, plus subtile, des modernités, de récentes études, anglo-saxonnes pour la plupart, ont exploré des pans oubliés de l'histoire et souligné l'importance de catégories artistiques volontairement écartées comme celle des « arts féminins », appellation désignant à la fois les arts produits par la femme, les arts représentant la femme et les arts consommés par la femme. Au mythe de l'artiste masculin, tel que défini par Baudelaire, se superpose aujourd'hui l'image de son alter ego, et les œuvres des grandes figures féminines que l'histoire du modernisme avait évincées, Vanessa Bell, Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch, Germaine Krull, Varvara Stepanova, Lioubov Popova ou Sonia Delaunay, sont progressivement réévalués. Quelques ouvrages ont ainsi mis en lumière l'œuvre de Sonia Delaunay et de récentes expositions organisées par le Centre Pompidou ont également favorisé la connaissance de l'œuvre des Delaunay (Robert y Sonia Delaunay, Barcelone, 2000. Collection Robert & Sonia Delaunay, Paris, 2004). Parallèlement, les articles et les ouvrages scientifiques menés depuis une dizaine d'années sur Robert Delaunay par Pascal Rousseau ont réhabilité le travail du peintre (Robert Delaunay. 1906-1914. De l'Impressionnisme à l'Abstraction, Paris, 1999) et suscité l'intérêt vis-à-vis de l'œuvre de son épouse, dont les travaux ont récemment été intégrés à de grandes expositions thématiques et à des ouvrages de référence, relevant l'importance historique de l'artiste. Les études de Whitney Chadwick mettent enfin depuis une dizaine d'années l'œuvre de Sonia Delaunay en exergue, reliant aux questions de genre la pluralité et la complexité de l'œuvre (Significant Others : creativity and intimate partnership, 1993).

Si ces études soulignent l'importance de Sonia Delaunay dans l'histoire de l'art du XXe siècle, aucune monographie depuis le catalogue de Sherry Buckberrough n'a vu le jour (Sonia Delaunay : a retrospective, Buffalo, Albright-

Knox Art Gallery, 1980) et aucun ouvrage consacré à l'artiste n'est aujourd'hui disponible en librairie. Considérant ce préjugé, la mise à l'écart de l'artiste dans l'étude des avant-gardes, de l'abstraction, des arts décoratifs et de la mode, et la place relativement restreinte que les histoires de l'art moderne lui concèdent aujourd'hui, il paraissait essentiel d'apporter un nouvel éclairage au sujet, sous forme d'un essai monographique, et d'inscrire cette étude dans l'évolution du champ disciplinaire, ouvert aux questions sociales, économiques, historiques, géographiques, littéraires, culturelles, raciales et sexuelles. L'artiste naît en 1885 en Ukraine sous le patronyme de Sarah Stern et est adoptée par son oncle Henri Terk qui vit à Saint-Pétersbourg ; Sonia Terk vit en Russie jusqu'à son dix-huitième anniversaire. Si les origines slaves de l'artiste sont un fait reconnu, il faut souligner, au-delà de « l'atavisme des couleurs » discerné par Robert Delaunay, la portée de cet héritage, des premiers travaux décoratifs à la recherche d'intégration des arts ; l'œuvre ne se comprend que si l'on prête attention au contexte russe et l'artiste rappellera toute sa vie ses origines, en signant notamment ses travaux et ses publications sous l'appellation « Sonia Delaunay- Terk ». En 1903, elle part étudier les beaux-arts à Karlsruhe, en Allemagne, puis s'installe à Paris en 1905, année artistique particulièrement riche puisque se découvrent aux Salons la peinture fauve, les rétrospectives posthumes de Van Gogh et de Gauguin et, l'année suivante, la grande exposition d'art russe organisée par Serge de Diaghilev. Peu après son mariage blanc avec le galeriste allemand Wilhelm Uhde en 1909, Sonia Terk rencontre Robert Delaunay qu'elle épouse en 1910. À leur union et à la naissance de leur fils Charles, en 1911, succède une période féconde et créative pour le couple, qui s'oriente communément vers le langage abstrait : ensemble, ils créent le simultanéisme et revendiquent les fondements d'un nouveau métier, de la peinture et des arts en général, qui nie les moyens traditionnels et repose sur le seul pouvoir constructif et dynamique de la couleur. Cette incursion dans le domaine de la non-figuration, célébrée par la « peinture pure » chez Robert, la peinture et les arts appliqués chez Sonia, s'inscrit dans le contexte des origines de l'abstraction et dialogue avec les expérimentations contemporaines des cubistes parisiens, de Kandinsky, de Kupka et des synchronistes américains. De 1914 à 1921, les Delaunay vivent au Portugal puis en Espagne, et magnifient les grands sujets naturalistes, inspirés par la lumière et la couleur des marchés et paysages ibériques. Proches des avant-gardes portugaises et du cercle de la galerie Dalmau, ils nourrissent le projet de grandes « expositions d'art simultaniste ». La Révolution d'Octobre de 1917, que les Delaunay accueillent avec joie, met fin aux rentes de la famille en provenance de Saint-Pétersbourg et oblige Sonia Delaunay à trouver un nouveau ressort commercial à ses activités. Après avoir expérimenté le décor et la réalisation de costumes pour les Ballets Russes (Cléopâtre), elle ouvre en 1918 la Casa Sonia à Madrid qui propose à la vente des accessoires de mode et de décoration intérieure, sur le modèle de la maison et des Ateliers Martine. La boutique madrilène rencontre un grand succès et encourage l'artiste, à son retour à Paris en 1921, à prolonger l'expérience d'un commerce, plus spécifiquement dédié aux arts de la mode. C'est par le biais des spectacles dadaïstes et des bals russes que Sonia Delaunay présente ses premières applications commerciales (tissus, vêtements et aménagements d'espaces domestiques), avant d'ouvrir en 1924 un atelier de fabrication de tissus, l'atelier Simultané, puis la maison Sonia en 1925. Elle participe la même année à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes présentant ses produits au sein de la Boutique Simultané. Parallèlement à ces réalisations, qui relèvent autant du vocabulaire constructiviste russe que de la richesse ornementale de l'Art Déco, la présentation des « vitrines-réclames » et les Groupe de Femmes peints par l'artiste témoignent de la permanence de la problématique abstraite au sein de l'œuvre. Le krach boursier de 1929 précipite la fermeture de la boutique et après 1931, si Sonia Delaunay prolonge ses recherches textiles et vestimentaires pour assurer un revenu minimum à la famille, elle rompt avec le style précieux de l'Art Déco et adopte le langage abstrait strict et épuré, caractéristique de la peinture concrète des années 1930. De Cercle et Carré et Abstraction-Création à l'Art Concret, les artistes internationaux se rassemblent pour défendre l'expression d'un art non figuratif ; les Delaunay collaborent brièvement à la formation de ces groupes, faisant toujours prévaloir à l'impératif de la forme abstraite, l'expression du métier. Avec le projet du phalanstère d'artistes à Nesles-la-Vallée, Robert Delaunay proclame l'ère du Modern'Âge et le retour à l'artisanat. Engagé dans la cause de l'art mural, le couple participe aux grands projets collectifs qui soumettent la peinture et les arts à l'ordre architectural, dirigeant notamment avec Félix Aublet les équipes d'Art et Lumière, qui signent la décoration des Pavillons de l'Air et des Chemins de Fer de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques de 1937. Après le décès de Robert survenu en 1941, Sonia Delaunay entreprend un combat sans relâche pour que soit reconnu l'œuvre de son époux et continue de créer sous des versants divers et singuliers, de la réalisation d'objets du quotidien aux projets d'intégration architecturale. Elle adhère aux différentes associations de l'art abstrait (Réalités Nouvelles, Groupe Espace) et participe aux expositions de la galerie Denise René au moment où l'abstraction géométrique se renouvelle sous l'impulsion de l'art optique. Les dix dernières années de la vie de Sonia Delaunay sont, avec l'appui d'Artcurial, essentiellement consacrées à l'édition de lithographies et d'articles dérivés des recherches de l'entre-deux-guerres, production qui nourrit encore aujourd'hui le débat de la reproductibilité de l'œuvre d'art. Alors que ses premières œuvres datent de 1903, elle exécute sa dernière gouache quelques semaines avant de s'éteindre en 1979. « À l'intérieur des ismes on distingue nettement la valeur des différents artistes, bien qu'au début, ceux qui portent visiblement les caractéristiques de l'école sont facilement surestimés par rapport à ceux que l'on ne peut pas réduire aussi rigoureusement au programme, tel le Pissarro de l'école impressionniste » (Theodor Adorno, Théorie Esthétique, 1970). Premier constat pour une artiste placée à l'écart des grands courants de l'art moderne, Sonia Delaunay traverse l'histoire du XXe siècle. Plus de soixante-dix années de création ininterrompue et foisonnante constituent l'étendue de son œuvre, recouvrant dans sa quasitotalité l'histoire des avant-gardes. Une étude approfondie de l'œuvre révèle par ailleurs le lien de Sonia Delaunay avec ces avant-gardes, sinon son appartenance : les premières peintures répondent à l'esthétique coloriste du post-impressionnisme et du fauvisme, lorsque les objets et les habits de 1913 dialoguent avec la peinture orphique, le langage cubiste et les travaux appliqués des néo-primitivistes russes. L'esthétique chatoyante des accessoires de mode et des intérieurs aménagés pendant les années de la Casa Sonia renvoie au courant de l'orientalisme, véhiculé par les Ballets Russes et les vêtements de haute couture de Paul Poiret. Les aménagements intérieurs, les costumes, les reliures et les affiches du début des années 1920 répondent à l'esthétique « dada-constructiviste » lorsque les tenues et les articles de luxe de la maison Sonia s'inscrivent dans l'histoire de l'Art Déco. La réflexion engagée par l'artiste au tournant des années 1930 sur la standardisation et la démocratisation de la mode rejoint le discours des puristes et des constructivistes russes, les compositions Rythme sans fin dialoguent avec l'art concret des années 1930 et les peintures monumentales de l'Exposition Internationale de 1937 marquent un aboutissement dans l'histoire du muralisme de l'entre-deux-guerres. La quête d'intégration des

arts, menée depuis 1911 par l'artiste, trouve un écho direct au sein du groupe Espace, dirigé par André Bloc après la seconde guerre mondiale, et les applications simultanées, notamment textiles, constituent enfin un modèle formel et théorique pour les artistes du mouvement optique.

Si l'œuvre de Sonia Delaunay dialogue avec les avant-gardes, il se trouve surtout, par le langage, les sujets, les moyens et les enjeux préconisés par l'artiste, ancré dans le siècle des modernités : plus que moderne, l'œuvre est représentatif de « la vie moderne » (Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », 1863). Dès 1906, Sonia Terk se dégage de l'emprise de la représentation académique de la figure humaine, en adoptant le langage expressionniste des post-impressionnistes et la palette chromatique de Matisse. En réponse à la crise de la mimesis, l'artiste dépasse rapidement le principe de dé-figuration de la représentation, pour choisir celui de la non-figuration. L'abstraction chez Sonia Delaunay entretient cependant toujours un lien avec la réalité : les Contrastes Simultanés et les Prismes Électriques exaltent le nouvel art de la lumière, naturelle et artificielle, et font écho aux théories bergsoniennes et à la poésie unanime de Jules Romains en chantant la ville moderne et « l'ère des masses ». La modernité du langage est en effet indissociable dans les années d'avant-guerre de la transformation du visuel et de la modernité du monde, technique. L'art abstrait marque selon l'artiste un retour aux sources des primitifs, dans son alliance de l'ordre et du lyrisme et le Bal Bullier, dédié aux nouvelles danses argentines, constitue un second primitivisme et se pose ainsi en gage de renouveau et de modernité. Les affiches, les reliures, les objets et les vêtements avec lesquels dialogue la peinture simultanée, forgent selon Apollinaire et Cendrars les signes de la vie moderne. Tournée depuis 1909 vers les pratiques vernaculaires, Sonia Delaunay divulgue auprès d'un large public le nouveau langage visuel, l'abstraction coloriste, et ses applications concrètes participent au projet d'esthétisation des villes modernes. Au départ de cette recherche, se situe le métier simultané. « Le mot simultané, nous dit Cendrars, est un terme de métier, comme béton armé en bâtiment, comme sublimé en médecine. Delaunay l'emploie quand il travaille avec tour, port, maison, homme, femme, joujou, œil, fenêtre, livre ; quand il est à Paris, New York, Moscou ; au lit ou dans les airs. Le simultané est une technique. La technique travaille la matière première, matière universelle, le monde [...]. Le contraste simultané est le perfectionnement le plus nouveau de ce métier, de cette technique » (Blaise Cendrars, « Le contraste simultané », La Rose Rouge, Paris, 24 juillet 1919). Si l'adjectif simultané désigne jusqu'en 1930 l'ensemble des œuvres du couple, il s'attache plus précisément aux réalisations appliquées de Sonia Delaunay : peintures, projets d'exposition, environnements, objets, vêtements, tissus et accessoires de mode. Le simultané est aussi une marque puisque dès 1913, le couple dépose le label « Ateliers "simultanés" Delaunay » qui promeut à l'échelle internationale l'expression de la nouvelle peinture. La diffusion, stratégie commerciale originale et indissociable de l'œuvre delaunienne, trouve au sein des mouvements modernes parisiens jusqu'à aujourd'hui, un écho singulier et manifeste : international, promu par les nouveaux modes de communication et mis en scène selon des procédés inédits (poésie, réclames, photographies, cinéma, défilés de mode et spectacles avant-gardistes), le simultané met en relation les notions inhabituelles et traditionnellement opposées de la peinture et de la culture populaire, des arts, de la mode, du commerce, de la publicité, de l'artisanat et de l'industrialisation, nourrissant, de 1913 à 1979, le projet moderne de la synthèse des arts. « Une compulsion de convergence mène la recherche d'une synthèse, esprit du temps, modernité. Plus que la postulation d'une cohérence, le désir d'unité. Y compris à travers des activités qui n'ont pas d'activités communes. Comme entre langage, musique, peinture. Le prolongement des "correspondances" de Baudelaire, non plus relevées ou senties, mais comme une forme unitaire des pratiques, des savoirs. On y parvient, "moyennant quelques métaphores". C'est l'opération sémiotique. Par elle, la modernité est une essence réelle » (Henri Meschonnic, Modernité Modernité, 1988). En lien avec le caractère pluriel et indivisible de l'œuvre, constitutif de la modernité, se trouve son pendant, la tradition. Dans cette dialectique, se dessine un réseau de polarités que le nom, l'image, l'histoire et l'œuvre rendent particulièrement explicite : si les origines relient naturellement Sonia Delaunay au contexte des avant-gardes russes, son mariage avec Robert Delaunay et ses différentes incursions dans le domaine de la mode et du luxe la rattachent aux milieux artistique et « artisan » parisiens. Au langage moderne de l'œuvre répond aussi la tradition d'un métier. Bien qu'Adorno considère le « métier » dans l'art moderne comme « fondamentalement différent des méthodes artisanales traditionnelles », désignant « l'ensemble des facultés par lesquelles l'artiste rend justice à la conception et, de ce fait, romp[ant] nettement le cordon ombilical de la tradition », il reconnaît aussi que « l'artiste authentique est obsédé par ses procédés techniques », évoquant ici la dualité qui incombe à toute œuvre d'art, plus ou moins partagée chez les artistes, entre concept et conception. Or, dès 1911, Sonia Delaunay préconise l'expansion de la peinture coloriste dans le cadre de vie : les Contrastes Simultanés dialoguent avec la couverture, la robe, les affiches et les reliures simultanées. Dans les années 1920, le langage abstrait véhiculé par la peinture, les tissus, les tapisseries et les vêtements se rattache au « nouveau style international », lorsque les produits de luxe de la boutique Simultané s'inscrivent dans l'histoire de la renaissance des arts décoratifs parisiens et de l'Art Déco. Si Sonia Delaunay réfléchit dès 1925 aux moyens de standardiser la mode, soucieuse de diffuser et de distribuer le simultané à l'étranger, elle refuse de se tourner vers les modes de production industrielle proposés par le directeur financier de la boutique, Jean Coutrot. À la modernité du langage et du discours, imbu des théories constructivistes, répond ainsi un mode de production confidentielle, dans la tradition des métiers et des arts décoratifs français. Comme la peinture, les « modèles d'art » (objets, vêtements et tissus) promus par l'artiste, présentée parfois comme une « ensemble » ou une « artiste-artisan », sont simultanés et relèvent d'un caractère élitiste. Ce phénomène de « plasticisation » de la mode et de la marchandise, qui entre en contradiction avec le discours moderniste que Sonia Delaunay épouse par ailleurs, s'évanouit au cours des années 1930, après la fermeture de la boutique, alors que sa collaboration avec les magasins hollandais Metz & Co lui permet d'expérimenter la production en masse des textiles. Nourris de la réflexion industrielle et tayloriste, Sonia et Robert Delaunay défendent naturellement les notions de métier et d'artisanat, évocatrices à cette date d'une certaine « nostalgie » du passé (Romy Golan, Modernity and Nostalgia : art and politics in France between the wars, 1995). Après la guerre, Sonia Delaunay s'oriente vers un art moins élitiste qui, dans sa collaboration avec Artcurial pendant les années 1970, s'ouvre sur la réédition des tissus des années 1920 ; l'artiste se dresse pourtant à l'encontre des objets dérivés de l'art optique et réfute le mode de diffusion des multiples de Vasarely.

« L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscur, épanouissement de ce qui demeure refermé. Celui qui, comme créateur, produit l'œuvre en la rendant présente et celui qui, comme lecteur, se tient présent en elle pour

la re-produire, forment l'un des aspects de cette opposition, mais déjà la développent, la stabilisent aussi, en substituant à l'exaltante contrariété la certitude de pouvoirs séparés, toujours prêts à oublier qu'ils ne sont réels que dans l'exaltation qui les unit en les déchirant » (Maurice Blanchot, « La dialectique de l'œuvre », L'Espace Littéraire, 1955). Si elles permettent de comprendre le déni et l'oubli qui pèsent toujours aujourd'hui sur l'artiste, la dualité et l'ambiguïté qui caractérisent l'œuvre de Sonia Delaunay constituent à nos yeux sa richesse et son intérêt. Ce sont en effet les aspects contradictoires de l'œuvre qui en forment la « dialectique » et qui interrogent au plus près la réalité et les fondements d'une époque. En lien et à rebours du discours moderniste, Sonia Delaunay fait dans l'histoire de l'art du XXe siècle figure de résistance, dans son rapport double à la tradition et à la modernité : si l'œuvre se pose à l'origine de nombreuses problématiques post-modernistes, l'artiste protège l'idée de « l'unicité de l'art » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproduction mécanisée », 1936). Renversant le phénomène de « théâtrocratie » (Nicolai Evreinov), celui de la vie contaminée par les arts et les animations simultanés, les peintures de Sonia Delaunay relèvent dès 1912 d'une politique d'effacement de la figure humaine que consolide l'ensemble des Groupe de Femmes des années 1920, alors qu'au même moment, Robert Delaunay réalise sa série de portraits mondains. Qualifiées de « sculptures vivantes » avant la première guerre mondiale, les robes deviennent des « tableaux vivants » dans les années 1920 et les vitrines simultanées s'animent comme des « tableaux mobiles ». Or, au travers de ces différentes représentations et mises en scène de la mode simultanée (tableau, vitrine, photographie de mode, défilé et film), la figure humaine s'évanouit au profit du langage abstrait et de l'objet inanimé : l'œuvre privilégie la représentation de l'objet et ce « fétichisme » renvoie finalement au monde clos de la peinture abstraite, plus qu'à son extension. Héritière de la pensée complexe de Benjamin, Sonia Delaunay traverse le siècle des reproductibilités techniques, partagée entre nostalgie du passé, souci de démocratisation de l'art et sauvegarde du mythe de « l'aura ». On perçoit ici combien l'œuvre peint de Sonia Delaunay se distingue de celui de ses contemporaines, dans l'association convenue d'un art fait par les femmes représentant les femmes : aux antipodes du langage passéiste des peintures de Tamara de Lempicka, de Marie Laurencin et de Suzanne Valadon, on assiste chez Sonia Delaunay au divorce, d'autant plus fort qu'il se nourrit intrinsèquement de pratiques décoratives touchant à l'univers spécifique de la mode, de l'image de la « femme artiste » et d'un « art féminin ». Dernières contradiction et richesse de l'œuvre que Sonia Delaunay se plaît à évoquer : « Abstrait et sensuel devaient pour moi se marier. Rompre avec la ligne descriptive, ça ne voulait pas dire stériliser. Je veux bien accepter l'antériorité qu'on m'a reconnue - très tard - en ce qui concerne l'art abstrait. Mais j'ajoute aussitôt que les abstraits ne m'ont pas suivie ; ils se sont coupés de la vie et de ses rythmes naturels. Ils ont oublié que l'abstrait n'est pas grand chose s'il n'est une manière, une réaction simpliste ; il est majeur lorsqu'on exige qu'il soit un art complet, un art complexe. Cendrars avait été le premier et le seul à comprendre que l'art abstrait n'est important que s'il est le rythme sans fin où se rejoignent le très ancien et le futur lointain » (Sonia Delaunay, Nous irons jusqu'au soleil, 1978). C'est précisément l'histoire d'un « art complet » et « complexe », qui traverse le siècle des modernités, que nous proposons ici à l'étude.

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

La fortune critique de Nicolas Poussin dans la seconde moitié du XVIIIe siècle en France

Mardi 21 novembre 2006
14 heures 30
INHA, Salle Félibien, 2ème étage
Galerie Colbert, 4-6 rue des Petits-Champs 75002 Paris

► **Mme France TRINQUE** soutient sa thèse de Doctorat :

► *La fortune critique de Nicolas Poussin dans la seconde moitié du XVIIIe siècle en France*

► En présence du Jury :

Mme HECK (MONTPELLIER 3)
Mme HOULD (MONTRÉAL)
M. JOBERT (PARIS 4)
M. MÉROT (PARIS 4)

Résumés

Le peintre national français, Nicolas Poussin (1594-1665), n'a jamais cessé d'être un parangon dans le domaine de la peinture. De Nicolas Loir et Sébastien Bourdon à Delacroix, Cézanne ou Picasso, des artistes de style ou de mouvement parfois complètement opposés ont médité les œuvres du maître normand. L'étude de sa fortune au XVIIIe siècle montre qu'il est resté vivant dans l'esprit des Français même pendant la période artistique la plus

éloignée de son style austère et solennel. Sa fortune critique, visuelle et commerciale indique en l'occurrence son rôle de modèle pour les paysagistes au début du XVIIIe siècle. Autour de 1750, la faveur qu'il connaît comme représentant « sublime » de la grande peinture expose les imitateurs les plus hardis à de sévères critiques. Son exceptionnelle renommée le fit rechercher par les collectionneurs étrangers qui « dépouillèrent » la France des plus beaux morceaux de peinture du maître. Par delà la coexistence de la mode, du marché, du goût pour l'antique et pour les sujets d' « exemplum vertutis », un culte de Poussin se développa dans les années 1780 créant des émules tant chez les peintres que chez les poètes français.

The French national painter, Nicolas Poussin (1594-1665) has always been a paragon in painting. Artists from as diverse schools and styles from Nicolas Loir and Sébastien Bourdon to Delacroix, Cézanne or Picasso studied with interest the work of this master from Normandy. Studying his fortune in the XVIIIth century show the extent by which he remained alive in the French mind even when his artistic style was most solemn and austere. His critical fortune, both visual and commercial, indicates the role model that Poussin indeed was at the beginning of the XVIIIth century. Around 1750 the favour bestowed on him as the "sublime" representative of painting made his imitators open to severe criticism. His exceptional fame caused his works to be "stripped" from France by foreign collectors. Combining fashion, the market and a taste for classical art and for "exemplum vertutis" subjects, a Poussin cult emerged in the 1780s causing painters and poets alike to emulate the master.

Position de thèse

L'étude de la fortune de Nicolas Poussin au XVIIIe siècle en France était plus que jamais attendue par la communauté scientifique. Il y a douze ans déjà, le Colloque international Nicolas Poussin et l'exposition au Grand Palais, à l'instar du double événement de 1960, stimulaient la recherche poussiniste et mettaient en lumière de nouvelles voies d'investigation pour les universitaires. En 1994, Pierre Rosenberg proposait, pour approfondir nos connaissances de l'historique des tableaux, l'examen des fonds européens de gravures d'après Poussin et le dépouillement des catalogues de ventes du XVIIIe siècle.

L'examen des sources critiques, visuelles et commerciales entrepris à la suggestion d'Antoine Schnapper, visait à dégager les lignes directrices de l'histoire de la réception de Poussin en France au XVIIIe siècle. Nous avons retracé les circonstances de sa renommée posthume, limitant notre champ d'étude à la France entre 1701 et 1789. L'année de la Révolution marque la fin de la décennie qui a vu naître un véritable culte pour le peintre. Le terminus a quo témoigne de notre intention de poursuivre le travail de Georges Wildenstein, pour l'examen du catalogue raisonné de gravures d'Andreas Andresen interrompu à la date de 1700, et celui de Jacques Thuillier, le Corpus Pussinianum qui a le même terminus ad quem. Nous avons procédé au dépouillement des fonds de gravures de la Bibliothèque nationale à Paris et de la Bibliothèque Albertina à Vienne. Cet examen a permis de majorer le nombre des gravures connues du XVIIIe siècle d'après Poussin. Nous avons ajouté au catalogue treize estampes qu'Andresen n'avait pas répertoriées en 1863, sans compter les dix célèbres gravures du Recueil du Palais Royal, exécutées après 1786, et qu'il avait ignorées. Notre catalogue apporte de nouvelles informations. L'examen des estampes permet d'ajouter un nouveau nom à la liste des collectionneurs de Poussin : Claude Gros de Boze (1680-1753), Trésorier de France en la généralité de Lyon, qui possédait le tableau d'Armide transportant Renaud (perdu) au début du XVIIIe siècle. Signalons par ailleurs la découverte d'un tableau perdu dont la gravure figure au catalogue. Il s'agit de La Vierge à l'Enfant et saint Jean, reproduite par Fragonard lors de son séjour au palais des ducs Torre à Naples en 1773, et gravé par Saint-Non (catalogue nos 24 et 25) puis par Saint-Aubin et Macret vers 1781. Le tableau, rejeté par Blunt (1966, p. 171, R29) puis accepté par Mahon et Rosenberg, a été identifié dans la collection Ramon Osuna à Washington. Le corpus des tableaux de Poussin a considérablement varié jusqu'à ce jour. Nous pensons en effet que le corpus des toiles de Poussin fut majoré au XVIIIe siècle par de fausses attributions. La gravure de reproduction d'après Poussin fournit des indices de la présence d'œuvres douteuses augmentant le nombre de compositions dans le corpus du maître. On constate que la production, entre 1701 et 1789, fut partagée entre l'interprétation de tableaux originaux, conservés à Paris et à Londres, et la reproduction de fragments, de pastiches ou de compositions douteuses qui provenaient bien souvent d'Italie. Il est troublant, notamment, de constater que la période qui a vu l'intérêt pour Poussin s'intensifier correspond à l'accroissement de la diffusion de pastiches, entre 1730 et 1770. L'histoire de la fortune de l'œuvre gravé de Poussin invite nécessairement à réfléchir aux œuvres qui lui étaient attribuées et qui circulaient à l'époque. Par ailleurs, la large diffusion par la gravure des compositions de Poussin en France, concentrée entre les années 1665 et 1685, fut définitivement freinée autour de 1710. Il est vrai qu'aucune autre période de l'histoire de l'art français ne favorisa la gravure de reproduction d'après Poussin de façon aussi intense. Dans la première décennie du XVIIIe siècle, une dizaine de gravures d'après les paysages de Poussin ont été réalisées. Ce phénomène, commencé dans les années 1680, et qui n'en reste pas moins circonscrit dans le temps, montre l'intérêt des amateurs pour ses qualités de paysagiste à la fin du XVIIe siècle.

Nous avons consulté 549 catalogues de ventes françaises conservés en grande partie dans le fonds Doucet de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, puis une centaine d'inventaires après décès aux Archives nationales. Nous avons consulté le Répertoire des catalogues de ventes publiques (La Haye, Martinus Nijhoff, 1938) de Frits Lugt pour dresser la liste des ventes (939) tenues à Paris entre 1701 et 1789. Sur les 549 catalogues consultés, 224 comportent des œuvres de Poussin ou d'après lui. Nous avons cherché à établir le corpus des œuvres conservées en France (à Paris principalement) par l'examen des sources collectionnées. L'examen de sa fortune commerciale a fait apparaître des noms de collectionneurs restés ignorés jusque-là : Claude Deshayes Gendron (1663-1750), médecin du duc d'Orléans, qui était en possession du Testament d'Eudamidas (Copenhague), « M. Mandat » avec Renaud et Armide (Londres) et Porlier, « maître des comptes, au Temple » propriétaire du tableau de l'Enlèvement des Sabines (New York).

Poursuivant le travail de Jacques Thuillier (paru en 1960 et de nouveau dans le catalogue raisonné publié en 1994),

nous avons procédé à un récolement des sources écrites concernant Poussin rédigées entre 1701 et 1789, présentées dans une annexe titrée Pour faire suite au « Corpus Pussinianum ». Ce corpus consacré au XVIII^e siècle réunit des textes épars ou d'accès difficile. Poursuivre ce travail était nécessaire pour dégager les thèmes et événements qui ont marqué la fortune de Poussin au XVIII^e siècle.

Les historiens de l'art ont avancé plusieurs hypothèses sur « l'influence » posthume de Poussin en France. Par exemple, Richard F. Verdi, spécialiste anglais de sa fortune critique, estime que le peintre classique a été éclipsé par la vogue du rococo. Cela dit, il identifie tout de même deux indices d'émulation au début du XVIII^e siècle : le goût de Roger de Piles pour ses « tableaux de jeunesse et ses paysages » et le tableau d'Éliézer et Rébecca qui aurait inspiré la toile de même sujet d'Antoine Coyppel. Chez les historiens français, Jacques Thuillier évoque une renommée qui n'a jamais failli, Jean Locquin prétend qu'il y eut un mouvement néo-poussiniste autour de 1760 alors que Pierre Rosenberg estime que l'on n'a pas su imiter Poussin avant le surgissement du mouvement néoclassique dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Notre travail consistait à préciser, sur près de quatre-vingt-dix ans, ce que l'élite française a retenu de Nicolas Poussin et comment cela s'est manifesté tant dans la peinture et la gravure que dans les écrits. Notre examen débute au moment où la réputation de Poussin subit un déclin au début du XVIII^e siècle, à la suite de la Querelle du coloris qui opposa Poussin à Rubens. Étiqueté alors comme un mauvais coloriste, Poussin avait été détrôné par Rubens à la fin du XVII^e siècle. Rubens ayant été jugé supérieur, la couleur avait pris autant d'importance que le dessin et l'imitation de la nature était devenue le propos essentiel de l'artiste. Par-delà ces controverses, l'ascendant du maître était encore bien vivace autour de 1700 et Poussin avait toujours des admirateurs en 1715 malgré l'esthétique rococo omniprésente dans les intérieurs parisiens ; il n'est même pas disparu comme modèle auprès des artistes. Très tôt, les poussinistes ont su détourner le reproche fait à Poussin de s'être trop inspiré de l'antique : Poussin était un fervent imitateur de la nature et la preuve se trouvait dans ses paysages. Le succès commercial, visuel et critique de ses paysages a valorisé le modèle poussinien, si bien que l'attrait pour les paysages de Poussin a perduré jusqu'à la fin du siècle et a fait du maître un modèle pour les peintres néoclassiques. Tout cela a été rendu possible grâce à la position des poussinistes à la suite de la Querelle du coloris.

La question du paysage dans la fortune de Poussin domine à la fin du règne de Louis XIV. Le problème de sa fortune au début du siècle repose sur l'opposition entre Poussin et Rubens soulevée au moment de la Querelle. L'éclectisme artistique favorisant une variété de modèles à suivre, Poussin fut rangé avec les paysagistes reconnus comme Lorrain et Dughet. Le goût pour Rubens eut tôt fait de déclencher une vogue en faveur des artistes flamands et hollandais, vogue qui allait tenir jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. La fortune de Rubens aurait promu le petit genre et de ce fait encouragé le caprice poussinien de sorte que le peintre des gens d'esprit put répondre au goût nouveau et conserver sa rentabilité pour les marchands, une articulation majeure pour la compréhension de la réception du peintre français. Il est évident que le goût des collectionneurs a été déterminant dans la réévaluation de son rôle de modèle auprès des artistes et que l'engouement pour le paysage et la scène de genre, lié à l'accroissement de plus en plus important de la peinture nordique sur le marché français, a déterminé l'ascendant de Poussin sur les paysagistes.

En revanche, on découvre que le mouvement néo-poussiniste se réclame avant tout des critiques qui se sont attachés au modèle classique représenté par Poussin à un moment où l'on voulait voir rétablie la grande peinture. Le discours critique « néo-poussiniste » prévalant au milieu du siècle a, en quelque sorte, astreint les artistes à des exigences de plus en plus élevées. Autour de 1750, on tente de rétablir le prestige de la peinture d'histoire en identifiant Poussin à Raphaël - le « Raphaël français » - et en insistant sur ses qualités de coloriste, sur son talent pour l'expression des passions, sur la valeur de ses sujets. Depuis l'ouverture des salles du Luxembourg, l'exposition permanente de grands maîtres fait connaître le grand genre à un plus large public qui se trouve à même de juger et de comparer. Avec Le Brun, Le Sueur, Rubens, et bientôt Lemoine, Poussin est proposé en modèle. Au milieu du XVIII^e siècle, Collin de Vermont sera le seul imitateur de Poussin louangé par la critique. Considéré comme un « peintre froid et sans couleur » par Mariette, Vermont apparaissait toutefois comme un nouveau Poussin pour le plus grand nombre. La part des artistes au mouvement néo-poussiniste encouragé par les critiques se limite à un exercice de citations ou à une consultation des tableaux de Poussin. Ce mouvement reste, pour ainsi dire, une manifestation de la critique dans les années 1750-1760.

Au fil du siècle, le fidèle attachement des Français à Poussin en fait un monument de la peinture qui témoigne de la perception progressivement passiviste que prend la figure du maître. Sa réputation de peintre parfait, qui affligeait les artistes en mal de l'imiter, va reconforter l'acquéreur de tableaux qui recherche des Poussin « agréables » et « gracieux ». Le savant Poussin va reconquérir son image de peintre philosophe à un moment où le goût des collectionneurs privilégiait les sujets légers au détriment des sujets nobles et sévères inspirés de l'Antiquité. La tradition faisait de Poussin une figure du passé, perception de plus en plus vérifiable autour de 1770 : les descriptions de voyage sont parfois caduques ou imprécises ; les gravures d'après Poussin de cette période ne reproduisent que des détails ou s'insèrent dans un ensemble pour illustrer une prestigieuse collection. On note aussi la diffusion d'estampes réalisées dans un style opposé à la sévérité de l'art de Poussin. En effet, on assiste à une redéfinition de l'image de Poussin, comme au début du siècle à propos de ses caprices, pour satisfaire le goût des collectionneurs. Si le marché de la peinture faisait la promotion d'un Poussin « gracieux », les critiques, eux, continuaient à inciter les artistes à l'art érudit dont les exigences annonçaient le retour au style classique inspiré par les modèles tirés de l'Antique.

En effet, la fortune visuelle de Poussin est très riche autour des années 1780 : sa renommée le définit à ce moment précis de l'histoire de l'art comme le parangon dans la peinture française. Le style néo-poussiniste fut adopté par David et les artistes qui gravitaient autour de lui pendant la période de formation du style néoclassique

who travelled tirelessly between Zurich, Berlin, Prag, Warsaw or Moscow, focussed as well on the typographic side who represented for them a real ideological battlefield. Coming from Germany (and more especially from Bauhaus), the reflection about the new language, developed through the concrete work on the printed letter's physiognomy, was continued with ambition by progressist circles in central Europe. The letter of the alphabet adapted easily to various materials and artistic styles, as well as to numerous utopian messages. We can see it as a real pass-sign of modernism.

Position de thèse

Introduction

Le premier tiers du vingtième siècle fut extrêmement riche en expériences artistiques novatrices. Les créateurs, désireux de rompre avec le passé académique et épris de liberté d'imaginer, procédèrent au mélange de genres peu conventionnel. Ainsi, dans les années 1910, 1920 et 1930, nombreuses sont les œuvres qui semblent s'articuler autour de la lettre de l'alphabet - signe graphique d'origine linguistique. Les futuristes, dadaïstes et constructivistes de divers pays européens (Italie, Suisse, France, Allemagne, Pays-Bas, Russie, Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne, Roumanie, Yougoslavie) semblent l'ériger en signe distinctif de l'art moderne.

I. Attaque de l'avant-garde

Prologue : Conjonctures poétiques et plastiques

C'est toutefois à la fin du dix-neuvième siècle que nous devons chercher les sources d'inspiration des avant-gardes, et notamment dans la poésie de Stéphane Mallarmé. Le poème à la typographie révolutionnaire *Un coup de dés* jamais n'abolira le hasard que le poète symboliste imagine à la fin de sa vie marque en premier lieu l'art de Pablo Picasso et Georges Braque. Ces deux inventeurs du cubisme intègrent ainsi dans leurs compositions picturales des mots qu'ils fragmentent en lettres suivant les procédés habituels du cubisme analytique.

A. Instruments de la révolte

La poésie novatrice de Mallarmé et l'art original de Picasso et Braque ne laissent pas indifférents les jeunes créateurs qui se révoltent contre tout ce qui est ancien.

1. Coup d'envoi

C'est F.T. Marinetti qui marque le coup d'envoi de cette rébellion avec le Manifeste du futurisme en 1909. L'Italien prône un renouveau des sources d'inspiration poétique : c'est la vie moderne, celle de la grande ville agitée et remplie de machines rugissantes qu'il propose désormais de célébrer avec emphase. L'écho de l'appel futuriste se fait entendre dans d'autres pays de l'Europe, quoique, parfois, avec quelques années de retard. C'est ainsi que nous retrouvons de nouveaux sujets dans la poésie polonaise, tchèque ou russe. Mais ces nouveaux sujets demandent aussi de nouvelles formes : Marinetti s'attaque alors au langage pétrifié et lui fait subir de multiples déformations syntaxiques et grammaticales.

Il invente ainsi les « mots en liberté » qui séduisent les poètes comme Hugo Ball. Ce dernier fait partie du cercle dadaïste créé à Zurich, havre de paix au milieu de l'Europe en guerre. Avec Tzara, Ball définit le nouveau visage de la poésie qui est à l'image du monde environnant insensé. Le non-sens ou le calembour plein de sens, c'est aussi le point de départ de la poésie de Kurt Schwitters qui vise à débanaliser le propos poétique quotidien.

2. Techniques du simultané

Cette poésie des avant-gardes a pour composante très solide la récitation. Réinventée par les futuristes et les dadaïstes, la récitation simultanée vise à accomplir le poème, à le rendre vivant aussi. Il fallait alors compter sur elle dès la conception du poème. Ainsi Marinetti préconisait de composer la page poétique avec de nombreux artifices typographiques. Le résultat paradoxal en fut la visualisation maximale de la page poétique qui abolissait de fait la lecture. Ainsi, certains poèmes d'inspiration futuriste se présentent comme des diagrammes complexes ou des compositions colorées chatoyantes. La réponse la plus originale aux mots en liberté de Marinetti fut formulée par Guillaume Apollinaire dans ses calligrammes - poèmes qui doivent beaucoup au simultanéisme. Le but du poète français ne fut pas la destruction du langage établi, mais plutôt la redécouverte d'une joie oubliée depuis l'enfance - celle du décryptage du mot. Ainsi, les poèmes sont construits à partir des lettres disposées sur la page afin de créer des images de réalités simples (couronne, pluie...). L'influence de la poésie d'Apollinaire se conjuga à celle exercée par Marinetti pour aboutir à quelques poèmes originaux dans le contexte de l'Europe centrale.

3. Collages futuristes, dadaïstes et premiers Merz

Le simultanéisme découvert dans la poésie présida rapidement à la création plastique : ainsi les collages futuristes, dadaïstes et premiers Merz mêlent les images aux fragments de mots et aux lettres avec deux intentions possibles : ou bien il s'agissait de compositions à visée purement esthétique (le cas de Raoul Hausmann et celui de Kurt Schwitters sont tout à fait exemplaires) ou bien de celles à visée politique dans lesquelles le chaos simultané

avait pour objectif de maquiller en quelque sorte un discours dénonciateur (Johannes Baader).

B. Réinvention du monde

1. Masses verbales

Si la première poésie des avant-gardes opérait avec un vocabulaire novateur inspirée par la vie moderne, très rapidement les poètes apercevaient les limites de ce langage. Ils aspiraient alors à créer des mots nouveaux, à employer des mots inconnus jusqu'alors. Dans le contexte russe, cette volonté de rebaptiser les choses présidait à l'invention du zaoum, langage transrationnel, d'au-delà de la raison. Chez Velimir Khlebnikov, le zaoum se construit à partir de vieilles racines de mots slaves qu'il « décline » et enrichit de nuances subtiles. Le non-sens, théorisé par Terentiev est de mise. Alexei Kroutchenykh soutient que le nouveau mot fait naître un nouveau concept. Le but de cette création poétique est de retrouver la pureté originelle de la langue. En Occident, c'est dans la poésie de Hugo Ball qu'il faut chercher la même quête des origines sacrées du langage. Ball, influencé par l'enseignement poétique de Kandinsky, a recours dans sa poésie à la « plus profonde alchimie du mot ». Une autre manière de contourner le langage établi, c'est d'opérer avec les onomatopées, qui d'après Marinetti, dynamisent le discours poétique (elles permettent en effet d'éviter la description). Ses mots-sons acquièrent dans la poésie d'Iliadz une dimension nouvelle : son dernier « dra » Ledentu le phare se déroule dans un « décor somptueux aménagé par la typographie ». Imprimé en France, l'ouvrage d'Iliadz qui opère avec un zaoum très complexe et riche en références culturelles subtiles inconnu du lecteur occidental, transforme les mots-sons en mots muets.

2. Décodage de l'alphabet

Si notre alphabet a une lointaine origine pictographique, il se présente actuellement comme une suite de signes graphiques à caractère arbitraire. Le mystère de l'alphabet captivait les poètes des avant-gardes ainsi qu'en témoignent les tentatives d'alphabet imagé. Ce sont d'abord les frères Cangiullo qui attirent l'attention de Marinetti sur la physionomie changeante et subjective des lettres de l'alphabet en inventant l'alphabet à surprise qui permet notamment de construire des personnages à l'aide des lettres. Cette trouvaille sera saluée par Marinetti comme l'aboutissement de l'effort motlibriste. L'ouvrage Caffè Concerto de Francesco Cangiullo (1915) influence probablement Kurt Schwitters et Theo Van Doesburg dans leur travail commun pour L'épouvantail de Käthe Steinitz, un livre destiné aux enfants qui à son tour inspire peut-être El Lissitzky dans son projet de Quatre opérations arithmétiques. Une réponse originale à l'alphabet à surprise est le spectacle chorégraphique Abeceda (L'Alphabet) de Milca Mayerová et le livre du même nom avec les typophotos de Karel Teige, publié en décembre 1926 à Prague. Abeceda renverse le rapport de la lettre de l'alphabet au corps, se situant plus dans la lignée des alphabets anthropomorphes.

L'intérêt pour le décodage de l'alphabet peut être confondu avec le désir d'inventer une langue du futur qui elle-même se confond avec la quête de la langue d'origine. Ainsi, en Russie, la construction de « l'alphabet universel » par Khlebnikov ou la poésie de voyelles de Kroutchenykh sont animées par ce désir indéniable de l'avant-garde de s'inscrire dans l'Histoire. En Occident, des recherches semblables sont menées par Kurt Schwitters à travers son Ursonate ou Sonate de sons primitifs (1921-32), poème construit à partir d'un poème-affiche de Raoul Hausmann.

3. Sublimation de l'expression humaine

L'effort poétique de Schwitters, tout comme celui de Hausmann (cf. ses suites rythmiques), vise à débarrasser la poésie de tous éléments superficiels pour ne s'attacher qu'à l'essentiel, pour concevoir le poème comme forme pure. La même intention se retrouve d'ailleurs aussi dans la poésie de voyelles de Tristan Tzara. Le problème auquel se heurtèrent les poètes fut celui de la transcription de leurs poèmes épurés au moyen des caractères typographiques que nous possédons. Ainsi, Van Doesburg invente la lettre-son-image (ou « letterklankbeelden »), poèmes où les lettres de l'alphabet sont accompagnées de traits verticaux ou horizontaux afin de relever leur qualité de sons. La conclusion magistrale à toutes les expériences poétiques des avant-gardes arrive avec la poésie conséquente de Kurt Schwitters qui « valorise des lettres et des groupements de lettres en les opposant les uns aux autres ». L'idée de la poésie conséquente est étroitement liée au concept de « l'art-i », un art conséquent « dans la mesure où [les œuvres] naissent dans l'artiste dans l'instant même de l'intuition artistique ».

C. Oscillations

Au début des années vingt, surgit une multitude de termes originaux qui désignent des œuvres d'art non moins particulières.

1. Poésure et peinture

Les expériences poético-plastiques de Kurt Schwitters en sont le meilleur exemple : ses « Bildgedichte » sont témoins d'une vraie intention de transcender l'art par la poésie. Ils trouvent d'ailleurs leurs répondants aussi bien dans le poème-image tchèque (fabriqué, en outre, par Karel Teige ou le photographe Jaroslav Rössler) que dans la pictopoésie roumaine de Brauner et Voronca. Ces œuvres oscillatoires (car elles oscillent entre l'art, la poésie et l'expérimentation typographique) seront également désignées en tant que typographie abstraite.

2. Lettre en soi

Un bon nombre de ces œuvres montrent que leurs créateurs y emploient la lettre comme symbole de la modernité : nous pouvons citer comme emblématique l'exemple des dessins de jeunesse de László Moholy-Nagy, inspirés par ceux de Picabia mais réinterprétés dans une optique positive face au monde moderne. Le spectacle Machine typographique de Boccioni est empreint de la même intention de célébrer la société maîtrisant les techniques de reproduction. La lettre de l'alphabet issue des enseignes lumineuses et des corniches de la grande ville sert aussi d'élément constructif dans les compositions picturales ou architecturales des futuristes italiens (Boccioni, Depero). Quant aux artistes hongrois, ils assument le lien entre la lettre et l'architecture moderne dans leurs « Bildarchitektur » (Kassák, Bortnyik, Glauber). Les Polonais Strzeminski, Kobro ou Szczekacz cryptent la forme de la lettre dans leurs peintures et sculptures.

Epilogue : Résultats des expériences poétiques et plastiques

La lettre de l'alphabet est ainsi reconnue par les artistes comme une forme/figure autonome pouvant épauler un enjeu politique important. Elle est appréhendée dans cette optique par les typographes modernes.

II. Résistance de l'avant-garde

Prologue : Typographie un nouveau domaine de la création

Si, pour Kurt Schwitters, « la typographie peut, sous certaines conditions, être l'art », elle est aussi, d'après Raoul Hausmann, « un des moyens des plus évidents pour l'auto-éducation psychophysologique de l'homme ».

A. Renouveau typographique : entre désir et nécessité

1. Problème du style

Un survol rapide de divers courants artistiques (Art Nouveau ou Jugendstil, expressionnisme, cubisme, futurisme...) du début du vingtième siècle nous permet de constater que les artistes, aussi divers soient-ils, ont participé à la transposition des styles dans la typographie. Les adeptes du constructivisme international ont formulé une critique sévère des styles car ils voyaient en eux la marque de l'individualisme ou, pire, du nationalisme. Les artistes allemands notamment, persuadés avec Behrens que la typographie constitue « le témoignage le plus décisif du développement spirituel d'un peuple » et inquiets en même temps de l'ambiance politique de leur pays, s'attelèrent à débarrasser la typographie de tout artifice subjectif. La « Nouvelle Typographie » apparaît dans ce contexte particulier en Allemagne, nourrie à sa naissance des théories esthétiques en provenance de l'Est.

2. Communication efficace

La Nouvelle Typographie doit beaucoup notamment aux théories constructivistes brillamment importées en Occident par El Lissitzky. Cette rencontre Est -Ouest (URSS - Allemagne) fut matérialisée par de nombreuses œuvres originales (livres tels que Des deux carrés) et ponctuée par les textes théoriques novateurs (issus de la plume - ou de la machine à écrire - de Lissitzky, Moholy-Nagy ou Schwitters). La typographie fut envisagée comme un moyen de communication entre les hommes. Il s'est alors avéré indispensable de procéder aux réformes de l'écriture pour faciliter les échanges internationaux. Séduit par la théorie de l'écriture universelle qui serait le premier pas vers la langue universelle (« Weltsprache ») formulée par l'ingénieur Porstmann, les artistes du Bauhaus et leurs sympathisants prônaient la suppression des majuscules ainsi que l'établissement d'une écriture optophonétique dans laquelle la forme de chaque lettre rendrait compte de sa prononciation. La simplification de l'écriture allait de paire avec le désir d'économie du travail et du temps des ateliers typographiques.

B. Nouvelle Typographie : matérialisation de l'esprit internationaliste de l'avant-garde

1. Nouveau standard

L'enseignement de la typographie au Bauhaus permit d'appréhender la typographie dans sa totalité, avec ses objectifs et ses éventuelles contradictions. Alors que pour László Moholy-Nagy la typographie fut étroitement liée à la vision du futur (il la rapprochait du film et de la photographie - moyens techniques d'avenir prometteur), Herbert Bayer mettait la typographie au service de la publicité (une appréhension beaucoup plus matérialiste de la discipline). Quant à Joost Schmidt, son enseignement de la typographie avait pour objectif la libération des forces créatrices : son ensemble de 52 devoirs fonctionnait comme une immense boîte de jeu de construction. D'autre part, les travaux des élèves de l'atelier photographique de Peterhans (clichés montrant la machine à écrire ou la table du typographe), montrent que la lettre avait la place d'honneur dans la Nouvelle Photographie. L'esprit de la Nouvelle Typographie gagna de nouveaux créateurs en Allemagne, comme en témoignent diverses commandes privées ou publiques exécutées, entre autres, par les membres du « Ring neue Werbegestalter ».

2. Nouvel académisme

Au-delà de l'Allemagne, la Nouvelle Typographie exerça une influence décisive. Dans les années vingt et trente, on assiste à la propagation du modèle bauhaussien en Tchécoslovaquie et en Hongrie. A Prague, ville où l'avant-garde constructiviste est bien ancrée grâce à l'activité infatigable de Teige, Ladislav Sutnar est nommé directeur de

L'Ecole graphique d'Etat. C'est enfin à Bratislava qu'une école aux objectifs ambitieux ouvre ses portes : la ŠUR où l'enseignement de la typographie est assuré par Zdenek Rossmann, un architecte qui a passé deux semestres au Bauhaus de Dessau. Le rôle de Rossmann se montre capital dans l'orientation moderniste de l'établissement. Ainsi, après la fermeture définitive du Bauhaus, ses professeurs demandent-ils des postes à la ŠUR. En Hongrie, Sándor Bortnyik qui s'est fait remarquer par son travail de créateur d'affiches de grande qualité ouvre l'école Mühely (« Atelier » en hongrois) surnommé aussi « Bauhaus hongrois ». Dans le programme pédagogique de cette institution, la typographie occupe la place d'honneur.

Les errances de la Nouvelle Typographie sont intéressantes à suivre en Pologne, pays aux multiples centres artistiques actifs : Cracovie, Varsovie et Lodz. Le constructivisme, adopté sans réserves par les artistes comme Henryk Berlewski ou Mieczyslaw Szczuka, se heurte à l'unisme de Wladyslaw Strzeminski. Après la mort tragique de Szczuka en 1927, il faut attendre quelques années pour que Strzeminski adhère aux préceptes de la Nouvelle Typographie, cela notamment grâce à sa lecture des écrits de Jan Tschichold. Si, au début des années trente, toute l'Europe centrale semble convertie aux idées progressistes des typographes allemands, ces derniers sont nombreux à formuler, dès la fin des années vingt, une autocritique de la Nouvelle Typographie et notamment l'utilisation excessive et irréflectée des artifices de la Nouvelle Typographie par le tout un chacun. Epilogue : De l'art à la politique La Nouvelle Typographie n'a pas échappée à la spoliation systématique de tous les domaines de la vie et de l'art en particulier par le régime politique du Troisième Reich. Après avoir été décriée et combattue sans succès réel, l'écriture claire et simple fut promue à la seule vraie écriture allemande, détrônant de fait l'écriture gothique.

La lettre de l'alphabet, forme malléable et aux multiples visages, fut appréhendée par l'avant-garde dans diverses optiques. Elle s'adaptait facilement aux différents supports et styles artistiques, véhiculant de nombreux messages utopistes. Elle tint un rôle primordial dans la quête des repères mythologiques de l'avant-garde, ainsi que dans son entreprise monumentale d'anticipation du futur. Tel un signe-passeur, elle permit aux artistes de lier l'art à la vie, le passé à l'avenir et la figuration à l'abstraction. Les créateurs héritiers des avant-gardes en ont parfaitement compris l'importance.



La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon

Vendredi 17 novembre 2006
9 heures
INHA, Salle Ingres, Galerie Colbert, 2ème étage
4-6, rue des Petits Champs 75002 Paris

► **Mme Iliana KASARSKA** soutient sa thèse de Doctorat :

► *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon*

► En présence du Jury :

M. BOERNER (Université)
Mme JOUBERT-CAILLET (PARIS 4)
M. RUSSO (DIJON)
M. SAINT-DENIS (DIJON)
M. SANDRON (PARIS 4)

► **Résumés :**

La cathédrale de Laon comporte le plus grand ensemble sculpté de la fin du XIIe siècle : trois portails et leurs gâbles, deux fenêtres à voussures. Un programme d'ensemble a présidé à son élaboration : les thèmes des portails latéraux - Incarnation et Jugement dernier - sont couronnés et achevés par celui du Triomphe de la Vierge au portail central, symbole de l'espoir eschatologique des chrétiens. Les thèmes novateurs des fenêtres - Arts libéraux et Arts mécaniques au nord, Création-Rédemption au sud - révèlent l'influence des écrits de Hugues de Saint Victor (1096-1141) avec lequel Gautier de Mortagne (évêque de Laon de 1155 à 1174, soutien financier de la construction et inspirateur du programme sculpté) avait entretenu des échanges épistolaires. Cet ensemble stylistiquement assez homogène, intègre des éléments provenant d'un portail complet datant de la toute fin de l'épiscopat de Barthélémy de Joux (1113-1151) et achevé avant le début de la construction de la cathédrale actuelle. À travers un corpus complet des sculptures de la façade occidentale, y compris de nombreux éléments décoratifs et des têtes originales encore mal connues, et l'étude de la sculpture de l'intérieur et des flancs du

chœur, nous distinguons le travail d'un nombre réduit d'artistes. La durée de leurs interventions permet, entre autres, de dater l'exécution de la façade entre 1176 et 1190. La sculpture de la façade s'intègre dans le style antiquisant de la fin du XIIe siècle appelé par commodité « style 1200 ». Le chantier de Laon a fourni la main d'œuvre pour la réalisation de la sculpture de Saint-Yved de Braine et est devenu une référence pour Chartres, Lausanne et Maastricht.

The cathedral of Laon bears the biggest sculptural ensemble of the end of the 12th century. A global program presides its execution : the subjects of the lateral portals - Incarnation and Last Judgement - are achieved by the Triumph of the Virgin in the central portal, symbol of the eschatological hope of the Christians. The new subjects of the windows - Liberal and Mechanical arts in the north and Creation-Redemption in the south testify of the influence of the works of Hugh of Saint-Victor (1096-1141) with whom Gautier de Mortagne (bishop of Laon between 1155 and 1174, financial support of the construction and inspiration of the sculptural program) exchanged letters. This ensemble of a homogeneous style incorporates elements coming from a complete portal dating back from the time of bishop Barthelemy de Joux (1113-1151), and achieved before the beginning of the construction of the present cathedral. Thanks to a complete corpus of the sculptures of the façade, decorative elements and unknown heads included, and the study of the sculpture of the interior and the side of the choir, we recognise the works of several artists. The duration of their activity allows to date the execution of the façade between 1176 and 1190. The sculpture of the façade is integrated in the "style antiquisant" called also "style 1200". The cathedral of Laon supplied sculptors for the realisation of Saint-Yved-de-Braine and become a reference for Chartres, Lausanne and Maastricht.

► Position de thèse :

En s'appuyant sur le catalogue exhaustif du décor figuré de la façade occidentale de la cathédrale de Laon, l'étude a permis d'y découvrir une conception globale. Il n'est plus question d'isoler des joyaux comme le portail de la Vierge à l'Enfant mais de dégager leur signification par rapport à cet ensemble. Pour comprendre pleinement l'iconographie, nous ne prenons pas uniquement en compte un portail et ses voussures mais aussi la fenêtre qui lui est superposée et qui en modifie le sens. Reliés par des rappels comme la reproduction du motif de la Vierge *Theotokos* du tympan latéral gauche dans le gâble de l'entrée principale, les trois portails font partie d'un programme hiérarchisé. Les représentations traditionnelles de la Vierge en tant que Mère du Christ et Reine céleste s'inscrivent dans l'histoire du Salut. La Vierge participe à la succession d'événements qui mènent au Jugement dernier et au règne éternel des justes avec le Christ. Le programme sculpté culmine avec le triomphe de la Vierge-Église sur le tympan du portail central, symbole de l'espoir eschatologique des croyants.

Les voussures des fenêtres au niveau de la rose montrent la place de l'homme dans l'histoire qui s'achève dans son union avec Dieu. Le chemin pour entrer dans le royaume céleste passe par la Rédemption. L'homme remédie partiellement à sa situation de pêcheur par la connaissance - figurée par les Arts Libéraux - et en est affranchi par la grâce - figurée par le Christ-Sauveur. Les activités matérielles sont valorisées : les Arts libéraux de Laon incluent certains Arts mécaniques (Architecture, Médecine).

Nous avons identifié les individus qui ont présidé à la conception globale. Les thèmes traités pour la première fois en sculpture monumentale, comme la Création-Rédemption et la valorisation des Arts mécaniques, trouvent leur source dans les écrits de Hugues de Saint-Victor dont des copies médiévales existaient à Laon. Cette création iconographique inspirée des textes de l'époque se fait par l'intermédiaire de Gauthier de Mortagne qui avait eu des échanges épistolaires avec Hugues de Saint-Victor. Son don annuel de 20 livres à l'œuvre de la cathédrale et la donation de 100 livres à sa mort, montrent une continuité de financement de son vivant et une volonté d'assurer la poursuite du chantier après sa mort.

L'analyse formelle de la sculpture permet de distinguer dans la cathédrale trois ensembles principaux : le portail du Jugement dernier de 1150 environ, les éléments sculptés par un maître actif d'abord dans le chœur, le décor sculpté du reste de la façade.

En leur adjoignant des statues colonnes et des fragments de soubassement, nous pouvons affirmer que le tympan et les deux voussures du milieu du XIIe siècle employés dans le portail du Jugement dernier proviennent d'un portail antérieur, probablement élevé à la demande de Barthélemy de Joux. Après avoir prouvé l'antériorité du portail du Jugement dernier par rapport au début des travaux de construction de la cathédrale actuelle, nous discutons la question de la maîtrise d'œuvre de la sculpture de la fin du XIIe siècle.

La construction de la cathédrale commença vers 1155 par le chœur et le mur oriental du transept. Cette première partie de la cathédrale, dont l'architecture est nettement distincte du reste de l'édifice fut probablement achevée en 1164, date de la translation solennelle des reliques de saint Bât dans le chœur. Les limites occidentales de l'église devaient être définies - c'est-à-dire qu'au moins les fondations du massif occidental devaient être posées - en 1180, quand le pape Alexandre III défendit le calme du parvis "devant l'église".

Les clefs de voûtes figurées, les consoles, les personnages des arcs-boutants des cinq premières travées du chœur ont permis de reconstituer l'œuvre d'un artiste présent sur le chantier dès le début des travaux dans le chœur vers 1155 et lors des réalisations les plus tardives comme la construction de la partie occidentale de la nef (au moins jusqu'à la travée VI). Ceci suggère une réalisation rapide de la cathédrale de Laon : elle ne peut donc pas avoir duré beaucoup plus que la période d'activité de la vie d'un artiste. La forte dynamique du travail de sculpture

indique que le chantier s'est poursuivi sans rupture de 1155 environ jusqu'aux années 1190.

L'activité de cet artiste dans la nef est parallèle à celle des artistes auxquels on aurait confié la sculpture de la façade. Le style souple, antiquisant, du décor des portails se retrouve également dans les personnages des arcs-boutants de la nef et dans la paroi occidentale du bras nord du transept.

Pour la sculpture de la façade, nous avons pu distinguer deux groupes appartenant au même mouvement artistique. Le premier groupe réunit les fenêtres, les sommiers et les personnages des archivoltes et des gargouilles du même niveau. Le deuxième groupe est constitué par des sculptures du portail nord et du portail sud. Les statues-colonnes sont réparties entre ces deux manières : les prophètes, appartenant probablement au portail central, sont de la manière A ; l'apôtre (dont seule la tête est conservée au musée) en ronde bosse et de dimensions inférieures, provenant probablement d'un portail latéral, est de la manière B. Nous croyons qu'il s'agit de deux sculpteurs individuels travaillant respectivement dans chacune des manières. Ces deux hommes partageraient une même formation les menant à traiter les corps d'une façon très proche. En revanche, les dessins des traits des visages leur sont strictement personnels.

Le temps nécessaire à l'exécution de la sculpture de la façade a pu être évalué approximativement. Au total, pour les portails, les gâbles et les fenêtres, il s'élève à l'équivalent de 18 ou 19 années de travail continu d'un seul sculpteur. Les artistes étaient au moins au nombre de deux mais la perte de la plupart des têtes des sculptures ne nous permet pas de dégager avec plus de précision le nombre des personnalités. L'hypothèse de deux sculpteurs ne permet pas non plus d'inférer une durée d'exécution de la moitié de ces 18 années car nous n'avons pas d'information sur le rythme de présence de chacun des artistes sur le chantier ni sur les interruptions des travaux de sculpture.

La sculpture de Laon est très novatrice par rapport au style dominant dans le nord de la France durant la deuxième moitié du XIIe siècle. Elle se distingue du groupe stylistique auquel appartiennent Senlis, Mantes, la Porte-des-Valois à Saint-Denis, le cloître de Châlons-sur-Marne et les fragments provenant de la cathédrale de Noyon, et s'inscrit dans le grand mouvement international emprunt d'une esthétique antiquisante, baptisée par commodité "style 1200". Ce nouveau style, qui se manifeste d'abord dans l'enluminure et l'orfèvrerie avec les œuvres célèbres du psautier d'Ingeburge et de l'ambon de Klosterneuburg, trouve sa plus ancienne expression sculptée conservée dans la façade de la cathédrale de Laon. Les sculpteurs de Laon donnent un poids accru au corps des personnages et soulignent les volumes des membres par des plis fins et souples qui rappellent l'art antique.

Nous avons remarqué la parenté de la sculpture de Laon avec le décor monumental de Saint-Remi de Reims et les vitraux de l'abbatiale d'Orbais. Apparemment, le nouveau style antiquisant touche le Laonnois vers 1180 à travers l'art champenois. La filiation artistique entre Saint-Remi, Orbais et Laon est confortée par des relations ecclésiastiques de longue date. Laon et Orbais font partie de la province ecclésiastique de Reims et leurs églises furent fondées par l'archevêque de Reims. Des liens personnels existent également entre Reims et l'évêque de Laon auquel nous attribuons la conception du programme sculpté. Gauthier de Mortagne débute sa carrière d'écolâtre dans l'abbaye de Saint-Remi, avant la construction du chœur gothique, et des relations ont pu subsister avec la première église qui l'avait accueilli.

Nous proposons de considérer que des sculpteurs de Laon ont travaillé ensuite à Saint-Yved de Braine. En revanche, nous ne pouvons pas attribuer les sculptures de Laon et de Chartres à la même main. On peut supposer que des modèles ont été mis à disposition des sculpteurs de Chartres. Les schémas de représentation du corps ont dû être transmis de Laon à Chartres par le déplacement des sculpteurs sur les chantiers de référence ou par des dessins et des modèles tridimensionnels présentés au sculpteur par le maître d'œuvre.

La sculpture de Laon connut une postérité encore plus large : elle devint en particulier une référence pour Lausanne et Maastricht dans les premières décennies du XIIIe siècle. Le style de Senlis, Mantes, Châlons-sur-Marne, de la Porte des Valois à Saint-Denis et de certains éléments de la statuaire de Noyon, s'épanouit avant tout dans le royaume de France tandis que Laon rayonne tout autant à l'étranger.

Ce monument qui occupe une place charnière dans la création artistique de la deuxième moitié du XIIe siècle et le début du XIIIe siècle, est resté longtemps assez mal étudié, les regrets sur la disparition de l'ensemble des têtes originales et des statues colonnes l'emportant sur une véritable analyse archéologique et formelle. Nous croyons avoir proposé une vision plus complète de la sculpture originale de la cathédrale de Laon en étudiant aussi des têtes difficilement accessibles et pour certaines d'entre elles inédites et les statues-colonnes conservées au musée de Laon dont nous avons défini l'intégration dans le monument.

Nous avons également étudié les étapes d'exécution de cette sculpture, si réputée pour son raffinement, et nous avons découvert des traces de son dernier stade d'achèvement : la polychromie. La composition chromatique de la façade de la cathédrale de Laon la rapproche des enluminures, vitraux et orfèvreries du même courant stylistique. Elle renforce également la parenté de Laon avec les monuments postérieurs comme Lausanne et Maastricht.

12 mars 2007