

# Lumières sur nos mémoires



Ce travail présente les résumés des mémoires des étudiants de Master II Recherche. La réalisation de ce document a été motivée par l'envie de partager, d'échanger et de valoriser nos mémoires. Un exercice enrichissant en termes de progressions, de discussions, de données critiques et de regards extérieurs.

Mais, l'avancement de chacun dans sa recherche était inégal, c'est pourquoi il a été difficile de résumer, chaque sujet, en quelques lignes et il est donc possible que cette présentation ne reflète pas toujours, totalement et pleinement, le travail de chaque chercheur.

Cette cartographie, présentée par thème, est une tentative exploratoire pour établir des correspondances et des connexions entre nos différents sujets.

Concernant le titre de ce document : « lumière », il n'est pas anodin. En effet, il fait écho à la fois à la métaphore de la diffusion ainsi qu'au siècle des Lumières, une période faste pour Bordeaux.

Ce document a été, enfin, réalisé pour faire sens avec celui consacré à la présentation de la ville de Bordeaux. Il s'agit donc de deux livrets qui ambitionnent le même dessein : faire partager et valoriser le travail de recherche des étudiants du Master 2, de l'Université Bordeaux-Montaigne.

Etudiants du Master 2, Université Bordeaux-Montaigne, novembre 2014.

# SOMMAIRE :

## I- L'ART ET LA MODE p. 7

**BRAUD Léna :**

L'historiographie du costume au XVIII<sup>e</sup> siècle.

**BARBIER Charlotte :**

La réception de la photographie couleur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Entre-deux-guerres.

**BACHELIER Hélène :**

Les demi-mondaines et leur rapport à la photographie.

## II- SYMBOLIQUE p. 21

**LALEU Gaëlle :**

L'utilisation de la couleur dans les figures anthropomorphes sur les peintures murales antiques.

**PERRIER Pauline:**

L'élément végétal, signification et symbolique dans les Heures de Marguerite d'Orléans, ms. lat. 1156B, de la Bibliothèque nationale de France.

**BARBARIN Maéva :**

L'art de la « période Tudor », entre propagande et dénonciation : symbole de la « Renaissance Anglaise » ?

**PETIT JAMONEAU Christelle :**

La symbolique de l'image du cerf dans les galeries de chasse des demeures royales de Fontainebleau, Blois, Nancy et Mesnieres au XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle.

## III- RÉCEPTION CRITIQUE p. 39

**TERRIER William :**

A.W.N. Pugin (1812-1852), et sa réception critique en France de 1852 à nos jours.

**LAGEYRE Julie :**

Louis Dimier (1865 -1943) : un acteur des échanges franco-britanniques ?

**BERTOLO Mathilde :**

L' Arte Povera en France, histoire de la réception critique et institutionnelle d'une avant-garde italienne de 1965 à nos jours.

**LEPRETRE Constance :**

Étude historiographique de l'exotisme en histoire de l'art.

## IV- RÉSEAUX ARTISTIQUES p. 57

**DU BOUCHER Anne-Marie :**

Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920) : De l'art d'être cosmopolite.

**DAUCHEZ-GAROUSTE Maria :**

André Dauchez (1870-1948) : peintre, graveur et illustrateur.

## V- HISTOIRE ET CONSTRUCTIONS p. 67

**LEVESQUE DUMAINE Laurence :**

Monographie de l'église Notre-Dame de Sérignac sur Garonne.

**COUREAUD Elise :**

Les hôtels particuliers Pichon et leurs propriétaires de Bordeaux, acteurs et temoins de l'évolution de la ville de Bordeaux du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle.

**DEVERS Mathilde :**

Etude historiographique des fabriques exotiques au XVIII<sup>e</sup> siècle et XIX<sup>e</sup> siècle.

**GESSION Inès :**

Sculptures dans l'espace public bordelais: Sculptures dans leurs relations à l'architecture de la ville depuis 2000

## VI- HUMEUR FIN DE SIÈCLE p. 85

**GIRARDEAU Marion :**

Teodor de Wyzewa (1862 – 1917) et le Wagnérisme en peinture.

**RIPPE-LASCOUT Caroline :**

Les Tenants du Goût Décadent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France : O mânes d'une dictature de l'esthétisme.

## VII- DIFFUSION p. 95

**GARGANETTE Pierre :**

Les photographies d'Adolphe Giraudon de la collection Pierre Paris.

**DELAVENNE Marie :**

La place de la représentation du monde paysan dans le fonds de la maison Goupil.

**BOURZEAU Marion :**

La peinture murale comme art social, Recherches autour d'une utopie artistique de l'entre-deux-guerres.

# L'ART ET LA MODE

---

**La mode en tant que signe d'une identité, par définition éphémère, trouve une pérennité dans l'Art qui en fige certaines conventions.**

---

**BRAUD Léna :**  
**L'historiographie du costume au XVIII<sup>e</sup> siècle.**

**BARBIER Charlotte :**  
**La réception de la photographie couleur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'Entre-deux-guerres.**

**BACHELIER Hélène :**  
**Les demi-mondaines et leur rapport à la photographie.**

# L'HISTORIOGRAPHIE DU COSTUME AU XVIII<sup>E</sup> SIÈCLE.

This work want to apprehend the way the upper class costume of the XVIII<sup>th</sup> century have been studied since 1850 to nowadays. It constitutes an historiographical study wich extends to technical, sociological and economical considerations. The modern costume is a rich topic but it still remains unrecognized from the history of art sphere wich leave its study to other specialists.



François BOUCHER, *Portrait de Madame de Pompadour*, huile sur toile,  
37.9 × 46.3 cm, 1750-1758, Scottish National Gallery

---

Costume mode sociologie noblesse économie

Costume fashion sociology nobility economy

---

BRAUD Léna, lena.braud.sutca@gmail.com

Cette étude porte sur l'historiographie du costume du XVIII<sup>e</sup> siècle, de 1850 à nos jours. Il s'agit d'analyser la façon dont cet objet a été considéré depuis plus d'un siècle et demi ainsi que les visions, les études, les considérations et les découvertes qui en ont découlé. L'étude historiographique porte sur la production écrite : il faut donc en définir les grandes lignes et les raisons qui ont poussé les auteurs à s'y intéresser.

Le costume est un item qui n'a pas échappé à quelques écueils. Tandis que la peinture, la sculpture, l'architecture ou bien encore les arts décoratifs ont toujours eu leur place au sein du long cycle de construction intellectuelle de l'histoire de l'art, les

spécialistes ont hésité quant à la classification du costume. Le problème réside dans la difficulté de lui trouver une place au sein des sciences humaines : histoire de l'art ? Histoire des arts décoratifs ? Histoire des techniques ? Ou même histoire des mentalités ? Le fait est qu'on ne saurait traiter pleinement du costume sans avoir à l'esprit ces multiples points de vue.

Tout l'enjeu de cette étude tient donc dans la définition du statut du costume qui est un acteur du jeu social. Pour cette raison, il obéit aux règles qui le régissent mais suit également sa propre évolution. Il est aussi générateur d'échanges culturels et commerciaux. Mais au-delà de tout, il est le reflet des sensibilités de son temps.

Etudier le regard qu'on porte sur le costume depuis 1850 permet donc de participer à cette recherche en prenant part à la désignation du costume moderne. Cela amène également à considérer ce regard et à appréhender plus profondément la construction historique et sociologique que constitue cette recherche. Bien que beaucoup de contemporains du costume moderne se soient intéressés à sa forme notamment à travers la gravure et l'estampe,

qui ont permis ainsi sa diffusion dans le monde occidental ; il est évident qu'il faut élargir notre champ de vision. Il est donc souhaitable de confronter les visions contemporaines de l'objet d'étude et actuelles afin de développer une réflexion critique.



#### Bibliographie :

FUKAI Akiko, *Fashion .Une hitoire de la mode du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Taschen, 2002.  
RUPPERT Jacques, *Le costume français*, Paris, Flammarion, 1996.

Galerie des modes et costumes français, 1778-1787,  
Paris, Bibliothèque Nationale

# LA RÉCEPTION DE LA PHOTOGRAPHIE COULEUR DE LA FIN DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE À L'ENTRE-DEUX-GUERRES.



53 rue Cambon Paris, 1918, photographie autochrome. dans  
« Le Journal du Siècle », Paris, 25 janvier 2013

The color characterized as “unwanted guest” against the hegemony of black and white photography - considered model since 1839 - barely fit in the photographic field. One thing is making the study of theoretical journals (where the color is debated) and visual (in the areas of fashion, tourism, sports or advertising). Besides exhibitions, these form a true reproduction medium but also a real vector to the recognition of the color photograph.

---

Historiographie photographie couleur réception revues théoriques et visuelles légitimation

Historiography color photography receipt theoretical and visual journals legitimization

---

BARBIER Charlotte, Charlotte.meisser@hotmail.fr

De nos jours, la couleur domine dans la photographie contemporaine. Or, force est de constater que cette photographie en couleur n'a jamais réellement fait l'objet d'une étude approfondie,<sup>1</sup> hormis peut-être du point de vue technique. Pourtant, la photographie des couleurs a son histoire. En effet, depuis sa création en 1839, la photographie possède sa propre utopie : celle de parvenir - dans un monde d'abord monochrome - à fixer la réalité et ses couleurs en image. Ce n'est qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, après de nombreuses expérimentations, qu'est inventé un procédé photographique capable de restituer les couleurs visibles. Et en 1903, les frères Lumière parviennent enfin à donner vie au premier médium concret de

la couleur : l'autochrome (1903-1930).

Cela dit, notre étude ne cherche pas à retracer les protocoles scientifiques qui ont permis l'élaboration de la couleur en photographie mais plutôt à envisager l'étude de la réception de la couleur face à l'hégémonie d'une photographie en noir et blanc, considérée comme le modèle de référence depuis 1839.<sup>2</sup> En ce sens, notre objet d'étude concerne la période de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'Entre-deux-guerres (1930), une période sujette à de nombreux débats centrés sur la question du coloré. En effet, nous l'aurons compris, la photographie couleur a occupé une place discrète voire refoulée dans les ouvrages de photographie. En somme, son histoire a longtemps été à

l'image de sa marginalisation, jugée de « convive indésirable » aux yeux d'un grand nombre de professionnels, critiques ou encore d'amateurs du temps.

Dans ce travail, qui se fonde sur des supports écrits et visuels, il est donc question de s'orienter vers des revues théoriques et illustrées, qui témoignent des nombreux débats qu'il y a eu sur l'intégration de la couleur en photographie. Un raisonnement qui fait également appel à des domaines tels que la mode, le tourisme, la publicité ou encore le sport. En effet, ces derniers - en tant qu'assistants visuels - utilisant la couleur, constituent de cette façon un véritable support de reproduction ainsi qu'un formidable vecteur d'une reconnaissance artistique et culturelle. De ce corpus surgissent de nombreuses interrogations et notamment : comment la photographie couleur a-t-elle été reçue dans les

salons ? Ou encore, comment les réflexions des photographes et critiques d'art ont pu faire émerger la photographie couleur ? Comment et à partir de quand, la photographie couleur a-t-elle été intégrée à la reproduction ? Mais aussi quand est-ce que cette dernière a-t-elle été publiée ? De quelle manière et à quel moment de son histoire, la photographie couleur est-elle parvenue à s'intégrer au sein de la société ? Une réflexion qui s'amorce dans le but d'établir un certain consensus entre la photographie couleur et la photographie noir et blanc.

<sup>1</sup> Fort heureusement quelques travaux universitaires ont modifié cette approche : Cf. Bertrand Lavedrine, (re) *Connaître et conserver les photographies anciennes*, Paris, CTHS, 2007, p.222.

A. Isler de Jong, *Les commencements de la photographie en couleurs en France, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Ph.D., université de Montréal, 1983.

J.-L. Berger, *Louis Ducos du Hauron (1837-1920) et les débuts de la photographie couleur de 1869 à 1879*, maîtrise de sciences et techniques, université Paris VIII, 1992.

B. Lavedrine, *Les Autochromes, approche historique et technologique du procédé. Etudes des problèmes liés à sa conservation*, thèse de doctorat, université Paris-I, 1992.

N. Boulouch, *La photographie Autochrome en France (1904-1935)*, thèse de doctorat, université Paris-I, 1994.

<sup>2</sup> Induit par le Daguerrotypage : premier médium mis au point par Louis Daguerre entre 1835-1839

### Bibliographie :

BAURET Gabriel, *Color Photography, portrait, nature morte, nu, paysage*, Paris, éd. Assouline, 2001.

BOULOUCHE Nathalie, *La photographie Autochrome en France (1904-1935)*, thèse de doctorat, Dir. José Vovelle, université Paris-I, 1994.

BOULOUCHE Nathalie, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, éd. Textuel, 2011.

« La publicité et la mode tireront profit de l'amélioration corrélative des techniques des procédés d'impression photomécanique qui permettent de publier des images en couleurs [...] pour s'instaurer alors comme les deux principaux domaines d'application de la photographie couleur. »

BOULOUCHE Nathalie, « Couleurs versus noir et blanc », *Études photographiques*, n°16, 2005,



Edward Steichen, *Robe*, Paul Poiret, 1911, photographie autochrome, dans Supplément de la revue « Art et Décoration », n°4, Paris, éd. Librairie centrale des Beaux-Arts, Avril 1911



Edward Steichen, *Robe Strozzi*, Paul Poiret, 1911, photographie autochrome, dans Supplément de la revue « Art et Décoration », n°4, Paris, éd. Librairie centrale des Beaux-Arts, Avril 1911

« Gentement, la photographie en couleurs est désormais un fait acquis »

FRIZOT Michel, ROUMETTE Sylvain, *Autochromes*, Paris, éd. Photo-poche, 1985.



*Liane de Pougy*, carte postale d'après une photographie de Paul Nadar, vers 1902.

## LES DEMI-MONDAINES ET LA PHOTOGRAPHIE.

The courtesanes were the queens of gallantry during Belle Epoque in Paris. This women demonstrated an extremely modernity for the construction of their careers. Using new media, photography was the perfect tool to enhance their international renown through press, advertising, fashion and postcard.

---

Demi-mondaine photographie Belle Epoque diffusion de masse portrait

Courtesan photography Belle Epoque propagation portrait

---

BACHELIER Hélène, [helena\\_b@live.fr](mailto:helena_b@live.fr)

A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, ville lumière, est la capitale du plaisir. Les Demi-mondaines, les reines de cette société et de la galanterie, marquent cette époque par leur modernité et leur liberté. Actrices ou danseuses, elles sont les vedettes d'une presse naissante qui relate tous leurs faits et gestes ainsi que leurs histoires avec les plus grands de ce monde, des industriels aux têtes couronnées. Face aux rivalités, elles doivent faire preuve d'innovations pour se distinguer au sein de la vie parisienne et du music-hall. Pour ce faire, elles mettent en place une méthode de communication tout à fait inédite.

En effet, à une époque marquée par l'obsession et le culte de la figure féminine, les demi-mondaines usent des images de « femmes fatales »

qui marquent l'imaginaire masculin « fin-de-siècle ». Tantôt angéliques, tantôt diaboliques, ou encore issues du goût pour l'exotisme, les cocottes reprennent les stéréotypes féminins mis en place et se façonnent ainsi une image singulière qu'elles pourront alors diffuser en masse.

Dans ce contexte, la photographie se présente comme un outil privilégié que ces femmes s'approprient pour une toute nouvelle forme de promotion. À partir d'un grand nombre de portraits et par l'intermédiaire de supports émergents et variés comme les revues et la presse, la publicité, la mode et surtout la carte postale, il semble pertinent d'étudier la manière dont ces

femmes ont su diffuser leur image en France mais également à l'étranger, de l'Europe jusqu'aux États-Unis ainsi que le processus commercial qui se met en place.

Ce constat énoncé, plusieurs questions se posent. En effet, comment ont-elles su entretenir des relations privilégiées avec les plus grands photographes de l'époque, comme Nadar et Reutlinger, afin de vendre leur nom et leur image, de manière à accroître leur renommée ? Comment ces Demi-mondaines ont-elles su faire preuve d'une exceptionnelle liberté – dans une

époque où la femme doit encore faire face à une société fortement misogyne et patriarcale – pour devenir de véritables « vedettes » ? A travers l'exemple des plus célèbres d'entre elles, Caroline Otero (1868-1965), Cléo de Mérode (1875-1966), Liane de Pougy (1869-1950) et Émilienne d'Alençon (1869-1946), la question est ici de voir comment ces femmes ont su modeler et commercialiser leur image de manière tout à fait nouvelle et moderne, créant ainsi un tout nouveau type d'icône.

REUTLINGER,  
*La belle Otero*, vers  
1895, Musée  
d'Orsay.



D'après une photog-  
raphie de Reutlinger,  
*Emilienne d'Alençon*,  
Carte postale, vers  
1905.

#### Bibliographie :

CORVISIER Christian, *Cléo de Mérode et la photographie. La première icône moderne*, Paris, Éditions du patrimoine-Centre des monuments nationaux, 2007.

GUIGNON Catherine, *Les cocottes : Reines du Paris 1900*, Paris, Parigramme, 2012.

JOUANNY Sylvie, *L'actrice et ses doubles : figures et représentation de la femme de spectacle à la fin du XIX-ème siècle*, Genève, Droz, 2002.

« Mais tout cela n'est que de la "gnognotte" à côté des actrices qui s'enlèvent (à tous les points de vue) avec une facilité étonnante. On ne vend pas moins de 10000 photographies de Mlle Cléo de Mérode par an. Après elle, viennent Mme Sarah Bernhardt, Otero, Duvernoy, Réjane et Mme Rigo, dont les poses plastiques et suggestives ont fait pousser des cris à la pudique Albion. [...] Parmi les actrices, c'est presque le comble de la gloire que d'avoir son portrait en vente. Aussi ne reculent-elles devant aucune compromission pour y arriver. Heureux photographes ! En général, c'est l'actrice qui paye pour poser et, d'un air détaché, elle permet au photographe de mettre les épreuves dans le commerce. [...] Quant aux artistes "arrivées", elles se laissent photographier difficilement, et parfois exigent une participation dans le produit des bénéfices. »

Henri Coupin, *L'Illustration*, 1897.



Publicité pour les cigarettes "Alger", d'après un portrait de Cléo de Mérode, par Reutlinger, vers 1900, Bnf.

# SYMBOLIQUE

---

Depuis l'Antiquité, les formes et les couleurs nous renseignent sur la symbolique d'un objet, dévoilant ainsi tout un discours à visée propagandiste ou iconographique.

---

**LALEU Gaëlle :**

L'utilisation de la couleur dans les figures anthropomorphes sur les peintures murales antiques.

**PERRIER Pauline:**

L'élément végétal, signification et symbolique dans les Heures de Marguerite d'Orléans, ms. lat. 1156B, de la Bibliothèque nationale de France.

**BARBARIN Maéva :**

L'art de la « période Tudor », entre propagande et dénonciation : symbole de la « Renaissance Anglaise » ?

**PETIT JAMONEAU Christelle :**

La symbolique de l'image du cerf dans les galeries de chasse des demeures royales de Fontainebleau, Blois, Nancy et Mesnieres au XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle.



Tombe de Perséphone, Vergina, IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., détail de *l'enlèvement de Perséphone par Hadès*.

## L'UTILISATION DE LA COULEUR DANS LES FIGURES ANTHROPOMORPHES SUR LES PEINTURES MURALES ANTIQUES.

This master thesis will talk about ancient murals (Egyptian, Greek and Etruscan), and the use of color in anthropomorphic figures, to identify the constants and possible developments. The focus will be placed on the particular symbolism of polychromy in ancient times.

---

Peinture murale couleur figures anthropomorphes antiquité

Ancient murals color anthropomorphic figures ancient times

---

LALEU Gaëlle, gaille.laleu@voila.fr

La question de la polychromie dans l'Antiquité s'est beaucoup posée ces dernières décennies et notamment en raison des nombreuses découvertes et redécouvertes qui ont été faites sur le sujet. Si les chercheurs s'intéressent aujourd'hui davantage à l'utilisation de la couleur dans l'architecture et la sculpture, la peinture murale demeure, elle aussi, un sujet d'actualité. Pourtant, la connaissance de la palette chromatique antique était assez limitée et concentrée dans les traités anciens, notamment ceux de Pline l'Ancien. La possibilité offerte par les récentes découvertes de comparer cette vision lacunaire à des œuvres concrètes a permis de nouvelles études sur l'utilisation et surtout sur la symbolique des couleurs dans le monde antique.

Et malgré les difficultés de conservation de certaines compositions, les récentes découvertes permettent de comprendre que la couleur, au départ utilisée unie, peu délavée, et appliquée par aplats, s'affranchit progressivement des traits de contour pour finir par devenir une composante expressive à part entière. C'est notamment le cas pour les peintures de la tombe dite de Perséphone à Vergina, en Macédoine (IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), où la couleur souligne la tension dramatique de la scène de l'enlèvement de la nymphe par le dieu des Enfers, dans une application qui rappelle la technique de l'aquarelle, avec des jeux de transparence et de superposition des teintes.

L'utilisation de la couleur dans les représentations anthropomorphes est particulièrement intéressante, que l'on s'appuie sur les sources littéraires ou sur les œuvres elles-mêmes. En effet, on remarque que la palette antique était utilisée à plusieurs niveaux, dans une volonté à la fois de réalisme mais également de symbolisme, en particulier dans les figures des divinités, ce que l'on retrouve de manière frappante dans les peintures égyptiennes. La polychromie, dans le monde antique, joue ainsi un rôle clé dans la compréhension et dans la cohérence de l'image. Ce constat énoncé, des questions se posent notamment sur l'utilisation de la couleur dans la représentation des figures anthropomorphes.

En effet, cette utilisation obéit-elle à une symbolique particulière ? A partir d'un corpus d'œuvres provenant des principales civilisations du pourtour méditerranéen, de l'Orient ancien à l'Étrurie, serait-il possible de déduire certains « codes » de représentation communs ? Quelles constantes géographiques et chronologiques pouvons-nous identifier ? Quelles évolutions ? Comment les échanges, s'il y en a eu, se sont-ils passés ?

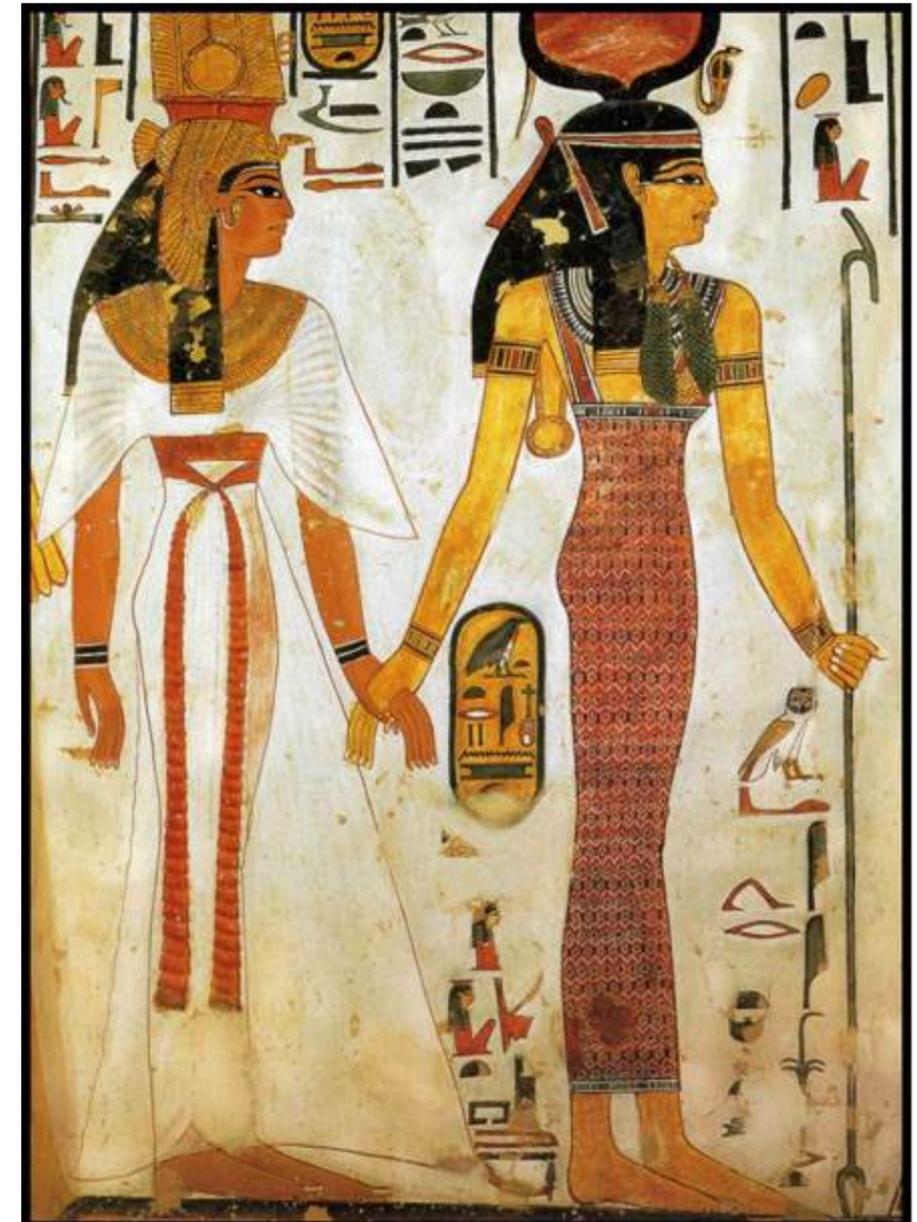
« **Q**uel est l'objet de la peinture ? Est-ce de représenter ce qui est tel, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-elle l'imitation de l'apparence, ou de la réalité ? »

Platon, *La République*, (Socrate).

#### Bibliographie :

CARASTRO Marcello (dir.), *L'Antiquité en couleur, Catégories, pratiques, représentations*, Grenoble, Jérôme Millon, 2009.

ROUVERET Agnès (dir.), *Couleurs et matières dans l'Antiquité, Textes, techniques et pratiques*, Paris, Presses ENS, 2006.



Tombe de Nefertari, Vallée des Reines, Egypte, XIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.,  
détail de *la défunte accompagnée de la déesse Isis*.

« **L**art finit par acquérir sa propre autonomie et découvrit la lumière et les ombre qui permettent l'exaltation réciproque des couleurs par leur contraste. Puis vint s'ajouter l'éclat, autre valeur encore que la lumière. Ce qui les sépare de l'ombre, on l'appela tension, l'endroit où les deux couleurs se rencontrent et passent de l'une à l'autre en harmonie. »

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, 29.

# L'ÉLÉMENT VÉGÉTAL, SIGNIFICATION ET SYMBOLIQUE DANS LES HEURES DE MARGUERITE D'ORLEANS :

MS. LAT. 1156B, DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE.

Through the iconographic study of the Book of Hours, especially its margins, it's about showing the symbolism of the vegetal element that proliferates, but especially the significance of this invasion borders, reflect on the resonance that can have this vegetal ornament over the central image of the folio, to identify what this report reveals the manuscript.

---

Manuscrit Livre d'Heures iconographie marges végétal XV<sup>e</sup> siècle

Manuscript Book of Hours iconography margins vegetal fifteenth century

---

PERRIER Pauline, pauline.pp@gmail.com

Au Moyen Âge, les livres d'Heures servent à un usage liturgique, ils accompagnent en effet le fidèle au fil de la journée, tout au long de l'année et sont un support à la prière et à la méditation spirituelle. Ce sont des manuscrits rares et précieux qui, tel un écrin, contiennent des textes sacrés religieux, élaborés et ornés avec le plus grand raffinement.

Le livre d'Heures de Marguerite d'Orléans a été réalisé au XV<sup>e</sup> siècle. Il a été offert à Marguerite d'Orléans (1406-1466), fille de Louis d'Orléans et de Valentine de Visconti, pour son mariage à Blois avec Richard de Montfort (1395-1438) qui en aurait passé commande probablement en 1426.

Le manuscrit se compose de différents textes et notamment d'un livre d'Heures à l'usage de Rome, d'un calendrier en français et de fragments des quatre Évangiles. Sont également présentes : *l'O intermerata* et *l'Obsecro te*, des prières mariales particulièrement en vogue à la fin du Moyen Âge. Les Heures dédiées à la Vierge, à la Croix et au Saint-Esprit y tiennent aussi une place importante. Enfin, des Suffrages des saints, des Psaumes pénitentiels et des Litanies des saints figurent aussi dans l'ouvrage.

Plusieurs mains et plusieurs esprits sont intervenus dans la réalisation de ce manuscrit. Le texte a été ainsi rédigé en 1421 par Yvonnet de la



*Vierge à l'Enfant*, ms. lat. 1156B, f°25, Bnf, Paris.

Motte. Les images et la mise en page sont, elles, l'œuvre de trois peintres qui se succèdent à la tête du livret, de 1426 à 1450. Les illustrations sont d'une grande diversité. Il y a notamment 40 grandes miniatures et une multitude de décorations secondaires avec des thèmes et des motifs marginaux très élaborés. Mais celui qui a certainement le plus laissé son empreinte sur ce parchemin de petites dimensions est sans conteste, en 1430, le concepteur des miniatures centrales et de la plupart des marges ; un artiste anonyme auquel a été donné le nom de Maître de Marguerite d'Orléans.

C'est donc tout naturellement sur les marges foisonnantes de ces folios peints que se portera notre attention car il se développe dans ces bordures subtiles et inventives une étonnante dynamique où l'élément végétal, principe de vie par excellence, est des plus fertiles. Dans cette appréhension du végétal, nous réfléchissons à la symbolique de son ornementation mais surtout à la signification d'un tel envahissement et de la raison d'être de ces marges si prolifiques. En effet, diverses espèces botaniques sont représentées avec un naturalisme très poussé. Les fraisiers des bois côtoient la vigne,

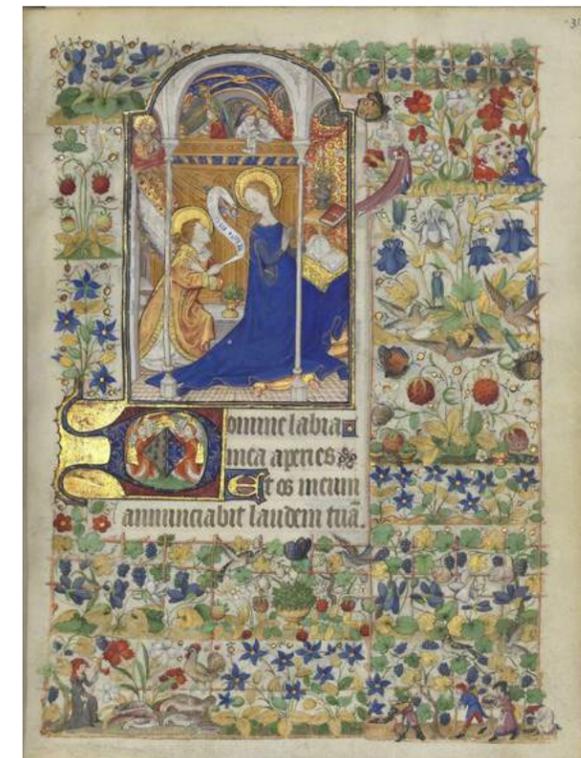
les violettes ou les ancolies, ... Autant de végétaux reconnaissables qui nous amèneront à redécouvrir les textes et les traités botaniques connus au XV<sup>e</sup> siècle. Nous tenterons de voir comment fonctionne ce manuscrit et nous chercherons notamment à savoir si les végétaux présents dans ces marges entrent en résonance avec l'image centrale du folio. Toutes ces plantes, ces fleurs, ces fruits se donnent à voir, à toucher, à sentir, parfois presque à croquer. Ce livre d'Heures empli de couleurs, d'odeurs et de saveurs, lorsqu'il se laisse feuilleter, fait, à l'évidence, appelle aux sens. Livre-t-il une nourriture spirituelle ? Devient-il à son tour un jardin prolifique ? Page après page, est-ce la proposition d'un nouvel Éden comme le jardin des origines qui s'ouvre au fidèle ? Au Moyen Âge, le livre d'Heures est véritablement considéré comme un lieu, au sens littéral du terme. Ainsi, cet objet délicat serait-il le jardin intime et secret de Marguerite d'Orléans ? Toutes ces interrogations sous-tendent le rapport privilégié de la destinataire à ce livre d'Heures. Autrement dit, une relation toute autant sensuelle que spirituelle lie-t-elle Marguerite d'Orléans à l'objet ?

### Bibliographie :

- ALEXANDRE-BIDON Danièle, « Arbre de vie et Pâques fleuries : notes sur la symbolique végétale dans la célébration pascale », *L'Arbre : histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, « Cahiers du Léopard d'or, n°2 », 1993, p. 83-91.  
 COUDERC Camille, *Les Enluminures de manuscrits du Moyen Âge du VI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècles de la bibliothèque nationale*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1927.  
 KÖNIG Eberhard, *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, Éditions du Cerf, Bibliothèque nationale de France, « Mémoires des couleurs », 1991.  
 LEROQUAIS Victor, *Les livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque nationale*, Paris, Bibliothèque nationale, 3 vol., 1927.



*Saint Matthieu*, ms. lat. 1156B, f°15, Bnf, Paris.

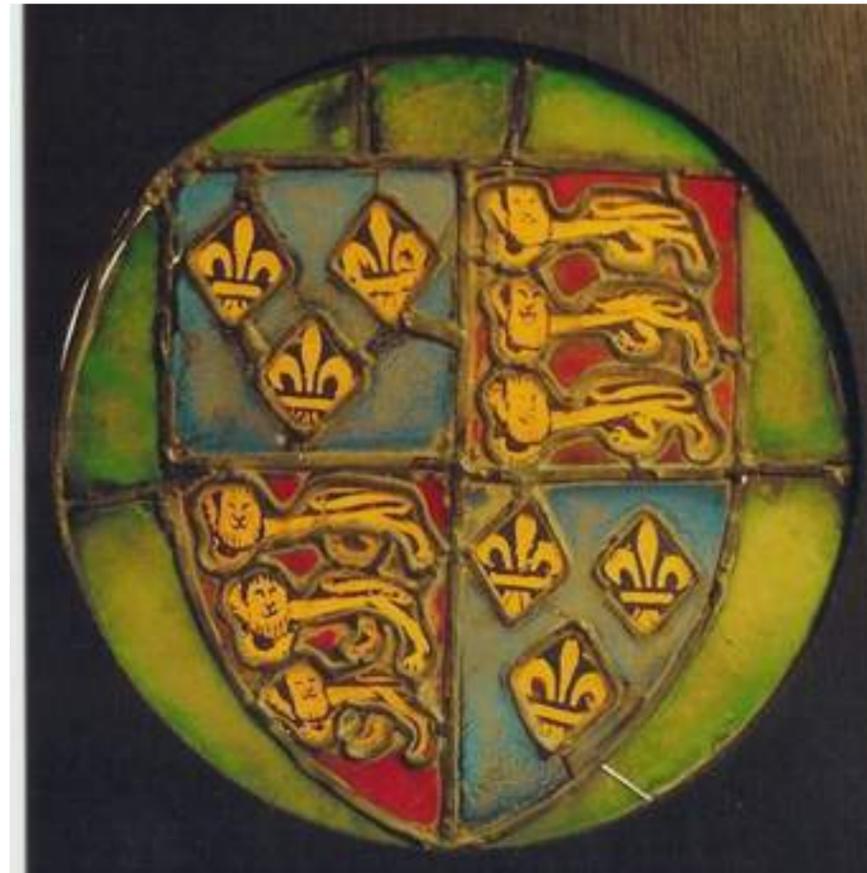


*L'Annonciation* (Matines), ms. lat. 1156B, f°31, Bnf, Paris.

« **L**a première bordure exécutée par lui [ le Maître de Marguerite d'Orléans ] dans les Heures de Marguerite d'Orléans (folio 15) surprend déjà : elle est remplie d'une ornementation dense d'acanthes et de fleurs, laquelle est même encadrée comme le serait une image, et séparée de la page de texte par une triple baguette ».

KÖNIG Eberhard, *Les Heures de Marguerite d'Orléans*, Paris, Éditions du Cerf, Bibliothèque nationale de France, « Mémoires des couleurs », 1991, p. 88.

# L'ART DE LA PÉRIODE « TUDOR », ENTRE PROPAGANDE ET DÉNONCIATION : SYMBOLE DE LA « RENAISSANCE ANGLAISE » ?



Artiste inconnu, vitrail représentant le blason aux armes des rois d'Angleterre (de 1485 à 1603), milieu du XV<sup>e</sup> siècle, chapelle Notre-Dame-de-la-Rose, basilique Saint-Seurin, Bordeaux.

Between the periods « Tudor » and « Elizabethan », study about the expression of the « English Renaissance », through, especially, the literature, the painting and the theater. The research is centered on the will of Henry VIII to spread a political and religious propaganda through the art, in connection with his genealogical and imaginary inheritance ; and the denonciation of this one highlighted by the art and the revolts.

---

Renaissance anglaise Henri VIII schisme anglican propagande arts

English Renaissance Henry VIII anglican schism propaganda arts

---

BARBARIN Maéva, [maeva.barbarin@free.fr](mailto:maeva.barbarin@free.fr)

La « Renaissance anglaise » est indissociable de la « période Tudor » mais également de la « période élisabéthaine », reconnue comme son apogée. Ce sujet se délimite donc au mécénat de cinq souverains avec le règne d'Henri VIII comme élément central de la recherche. En effet, cette époque est propice à la création artistique, et si la guerre des deux roses affaiblit la production (excepté en ce qui concerne l'architecture), l'art connaît un nouvel essor. Henri VII est désireux d'attirer les artistes italiens en Angleterre. Le règne d'Henri VIII permet de concrétiser cette volonté et la cour anglaise accueille, dès lors, de nombreux intellectuels et artistes étrangers. Le royaume engage un mécénat important qui cherche à rivaliser

avec celui du roi de France, François I<sup>er</sup>. Le schisme anglican, qui matérialise les tentatives de contrôle social et idéologique des hommes par la religion, prend une part importante dans ce renouveau artistique. Afin de porter un regard éclairé sur ce renouveau artistique, il convient de centrer les recherches sur deux points. Le premier, essentiellement centré sur la volonté d'Henri VIII de diffuser une propagande politique et religieuse, à travers l'art. La commande artistique se lie alors avec son héritage généalogique et imaginaire, afin de diffuser largement une politique de séduction et de soumission. En effet, les armoiries qui se développent sur les étendards des troupes, sur les tentes et qui sont présentes

au quotidien, sur les objets courants comme la vaisselle ou les tapisseries, servent – dans une diffusion à grande échelle – l'idéalisation du roi. Le second point s'intéresse aux incarnations de la dénonciation de cette politique, à travers l'art et les révoltes. L'image et le livre, leur sacralisation, représentant le message véhiculé par les idées majeures. Ce constat posé, il convient de déterminer comment et dans quelles mesures, l'art de cette période mais en particulier son imagerie, son iconographie, sont aussi au service de la propagande ; par l'éloge de la dynastie Tudor, ou au contraire par dénonciation de celle-ci. En quoi le XVI<sup>e</sup> siècle anglais se caractérise par une époque liée à l'identité nationale, par sa croissance et son affirmation ? En quoi celle-ci va de pair avec l'isolement national et intègre le duo iconoclasme et biblioclasme au cœur du débat ? Comment cette époque fait cohabiter la

destruction d'un art avec la construction d'un autre par l'intermédiaire d'une iconolatrie royale ? Enfin, comment agissent les désirs d'une purification du corps social, vers une uniformité nationale et culturelle, en marge des dénonciations littéraires et artistiques ; reflet d'une période de constructions culturelles et miroir de la Renaissance anglaise ?

#### Bibliographie :

- HAIGH Christopher, *The English Reformations : Religion, Politics and Society under the Tudors*, Oxford, 1993, 380p.  
 RICHARDT Aimé, *Henri VIII et le schisme anglican*, Paris, 2012, 190p.  
 STRONG Roy, *Artists of the Tudor Court : The Portrait Miniature Rediscovered 1520-1620*, Londres, 1983, 168p.

« **Q**ue reste-t-il de la révolution Tudor ? On prétendait que le changement gouvernemental se produisit l'espace d'une décennie, dans les années 1530, et que sa conception comme son exécution étaient l'œuvre d'un homme, Thomas Cromwell. Elle aurait marqué, absolument fondamentale en cela, la transition de la monarchie médiévale, centrée sur la maisonnée, vers l'Etat « bureaucratique » de la première modernité. Il ne reste plus grand-chose de tout cela. »

COLEMAN Christopher and STARKEY David, *Revolution Reassessed*, Oxford, 1986, p.199.



Anonyme, *La Dame à la licorne*, tenture composée de six tapisseries, ici, *La vue*, XV<sup>e</sup> siècle, musée national du Moyen Âge, Paris.



Nicholas Hilliard, *La reine Elizabeth I*, 1575, huile sur bois, 787x610 mm, Tate modern, Londres.

« **L**e roi vint sous la tonnelle, et s'adressant à moi en français, il me dit : « Dites-moi un peu. Le roi de France est-il aussi grand que moi par la taille ? » Je lui répondis qu'il y avait peu de différence. Il poursuivit : « Est-il aussi large ? » Je dis que non ; puis il me demanda : « Comment sont ses jambes ? – Fine », observai-je. Sur ce, il ouvrit le haut de son justaucorps, et en plaçant ma main sur sa cuisse, il me dit : « Regardez un peu ; et vous n'avez pas vu mon mollet ! »

GIUSTINIAN Sebastian, *Four Years at the Court of Henry VIII*, Londres, 1854, I, p.90-91.

# LA SYMBOLIQUE DE L'IMAGE DU CERF DANS LES GALERIES DE CHASSE DES DEMEURES ROYALES DE FONTAINEBLEAU, BLOIS, NANCY ET MESNIÈRES.



Château de Fontainebleau, *Galerie des cerfs*.

Ornée sous Henri IV (1553-1610)

La galerie est ornée vers 1602 de vues cavalières des principales maisons royales et de leurs forêts, peintes à l'huile sur plâtre par Louis Poisson ( -1613). Elle est de plus

Between the XVI<sup>th</sup> and the XVII<sup>th</sup> century, the princely houses of Fontainebleau, Blois, Nancy and Mesnières were provided with galleries of hunting. The face of the deer in charge of a strong symbolism is there very present. It served as a foil, to the sponsors which transposed into the account, the gifts of this animal steeped in history. The intention of this report is to expose how the deer became a symbol and why it changed into royal emblem.

---

Cerf galerie chasse décor intérieur symbole royauté

Deer gallery hunting decoration inside symbol kingship

---

PETIT JAMONEAU Christelle, jamoneau.thierry@neuf.fr

Marie-Claude Bomsel, professeur au Museum national d'histoire naturelle de Paris définit le cerf comme un : « Herbivore ruminant, en général de grande taille, au corps et cou puissants et aux membres fins ». <sup>1</sup> La banalité de cette définition détonne avec la singularité d'un animal qui est : « porteur d'une forêt de symboles », comme le souligne Pierre Moinot dans la préface de l'ouvrage « Anthologie du cerf <sup>2</sup> ». En effet l'histoire de la représentation du cerf est riche et l'animal est gratifié de nouvelles fonctions à différentes époques. Apparue à la préhistoire, la représentation du cerf est devenue au Moyen Âge celle d'un animal chrétien, présent dans les fables, et dans les marges des manuscrits. Il appartient aux animaux de la création

et est utilisé comme figurant scientifique et symbolique. Fort de cet important héritage iconographique, la représentation du cerf est régulièrement présente à l'époque moderne. Ainsi, la retrouve-t-on, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la décoration intérieure de plusieurs demeures princières. A Fontainebleau, Blois, Nancy et Mesnières des galeries de chasse lui sont consacrées. Ces galeries – qui sont de véritables dispositifs architecturaux et qui servent, notamment, à faire le lien entre différents espaces – ont pour ambition de répondre aux nouvelles aspirations des propriétaires qui souhaitent plus de confort et d'intimité. La décoration de ces espaces, souvent consacrée à l'art cynégétique et donc à l'image du cerf, atteste de la

pérennité de la symbolique de cet animal. A l'époque moderne, la chasse est un « signe social » pour l'aristocratie et répond à des codes et à des règles sociologiques spécifiques.

Dans ce contexte l'image du cerf est porteuse d'une symbolique forte. Il sert de faire-valoir aux commanditaires qui transposent à leur compte, ses dons, par conséquence sa mise en scène dans leur décoration intérieure est riche de sens. L'analyse des galeries de chasse des demeures princières de Fontainebleau, Blois, Nancy et Mesnières, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle, pose des questions. En effet, comment le cerf, un animal somme toute assez banal, a connu une telle destinée et est-il devenu un animal symbolique à cette

époque ? Pourquoi et comment devient-il un symbole de la royauté ? Enfin, comment est-il mis en oeuvre dans la décoration des galeries de chasse ?

<sup>1</sup> BOMSEL Marie-Claude, « Cerf », Encyclopædia Universalis. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cerf/>, consulté le 20 mai 2014.

<sup>2</sup> GROSSIN Jean-Paul, REILLE Antoine, *Anthologie du cerf*, Baume-les-Dames, Hatier, 1992.

### Bibliographie :

BABELON Jean-Pierre, *Châteaux de France au siècle de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1989.  
GROSSIN Jean-Paul, REILLE Antoine, *Anthologie du cerf*, Baume-les-Dames, Hatier, 1992.  
MARILLIER Bernard, *Le Cerf: Symboles, Mythes, Traditions, Héraldique*, Mayenne, Cheminements, 2007.



Paris, BnF, Département des manuscrits, Français 616 folio 68.

Manuscrit enluminé dicté par le comte de Foix Gaston de Phébus (1331-1391) entre 1387 et 1389.

Cette page enluminée fait partie du chapitre 39 : « De l'instruction du veneur », elle décrit en détail comment le valet doit manœuvrer son limié pour que celui détecte et débusque le cerf.



Antonio PISANELLO, *La vision de saint Eustache*, 1440, peinture sur bois. 65x53 cm, The National Gallery, Londres.



Gaston Phébus, *Livre de chasse, du cerf et de toute sa nature*, XV<sup>e</sup> siècle, BnF, département des manuscrits Français 616 folio 16.

# RÉCEPTION CRITIQUE

---

**La problématique de la réception d'un discours artistique d'un pays à l'autre révèle  
le regard porté sur l'autre, à un moment de l'histoire,  
avec les décalages que cela implique**

---

**TERRIER William :**

**A.W.N. Pugin (1812-1852), et sa réception critique en France de 1852 à nos jours.**

**LAGEYRE Julie :**

**Louis Dimier (1865 -1943) : un acteur des échanges franco-britanniques ?**

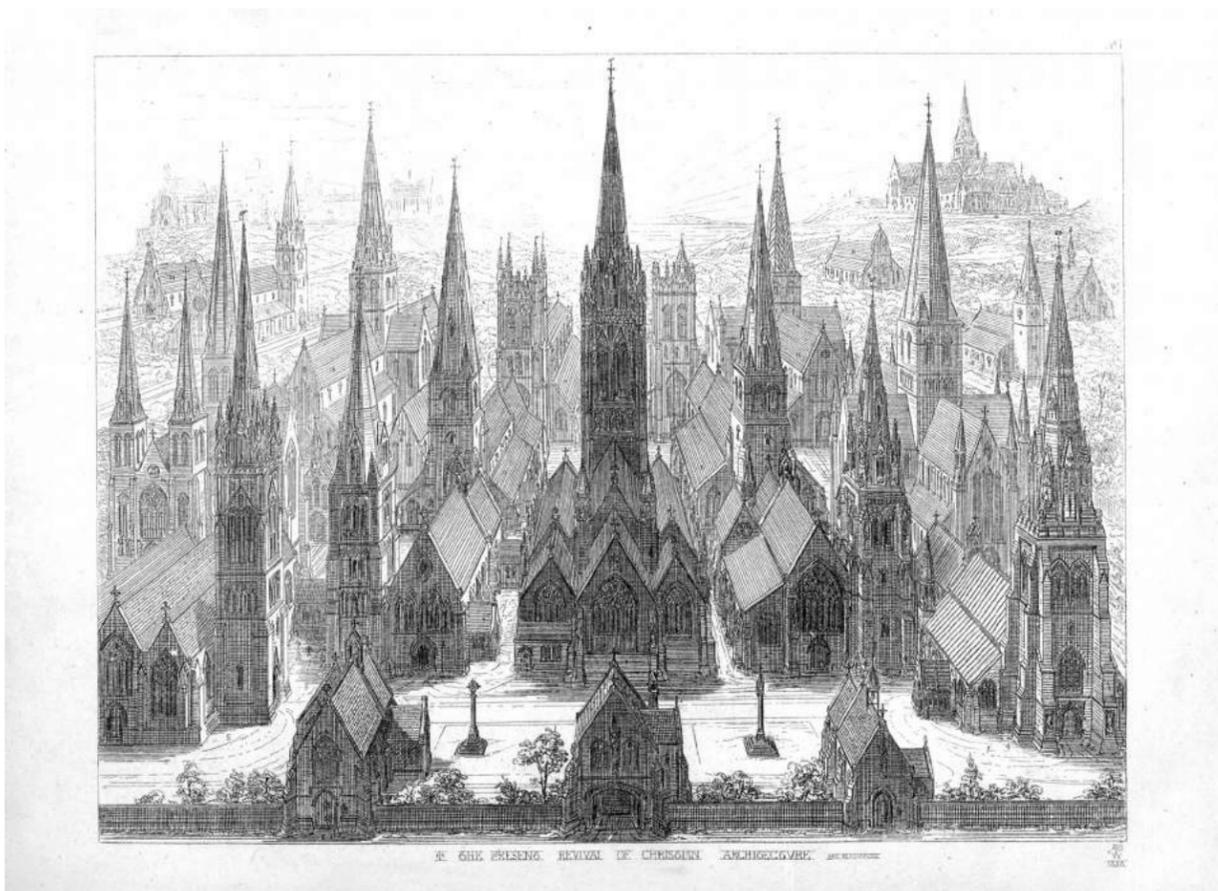
**BERTOLO Mathilde :**

**L'Arte Povera en France, histoire de la réception critique et institutionnelle d'une  
avant-garde italienne de 1965 à nos jours.**

**LEPRETRE Constance :**

**Étude historiographique de l'exotisme en histoire de l'art.**

# A. W. N. PUGIN (1812-1852) ET SA RÉCEPTION CRITIQUE EN FRANCE DE 1852 À NOS JOURS.



« The Present Revival of Christian Architecture »,  
frontispice de *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, 1843.

Rehabilitated in England since the early 1990s following a long period of neglect, A. W. N. Pugin (1812-1852), a key actor of the architecture of the nineteenth century, remains relatively unknown in France. However, he has long marked the French historiography, notably in the fields of archaeology and religious literature. This study will analyze how the French historiography in the last two centuries has been able to manage this increasing figure.

---

Pugin historiographie Gothic Revival réception française Mouvement moderne

Pugin historiography Gothic Revival french reception Modern architecture

---

TERRIER William, [william.da.fox@gmail.com](mailto:william.da.fox@gmail.com)

Augustus Welby Northmore Pugin (1812–1852) est aujourd'hui reconnu comme un acteur majeur de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle. Réhabilité en Angleterre depuis le début des années 1990 à la suite d'une longue phase d'oubli, il demeure néanmoins relativement méconnu en France auprès du grand public. Il a en revanche longtemps marqué l'historiographie française, notamment dans le milieu archéologique et religieux du XIX<sup>e</sup> siècle. L'analyse d'une lecture française de l'architecte anglais, alors que les notions d'identité et de style deviennent des enjeux nationaux, permettrait d'affiner la nature des rapports franco-britanniques dans le domaine de l'architecture,

ainsi que dans tous ceux auxquels Pugin était attaché.

En effet, malgré une carrière écourtée par la démence à l'âge de quarante ans, Pugin a marqué sa discipline par une œuvre dense et éclectique. Converti au catholicisme en 1835, il illustre un gothic revival d'une grande dimension religieuse, teintée de prosélytisme. Le style gothique incarnant pour lui toutes les valeurs politiques et morales qu'il défendait, il s'efforçait de le diffuser de la cathédrale à la petite cuillère, en l'inscrivant au titre de principe. La confusion entre archéologie et prosélytisme n'a cessé de nourrir les polémiques jusqu'à aujourd'hui

et il n'est pas exagéré d'affirmer que Pugin a porté différents statuts de natures très distinctes au cours des deux derniers siècles : ce sont ces vicissitudes, ainsi que les clivages qu'ils sous-entendent, que ce mémoire a pour ambition de sonder et de catégoriser.

Plusieurs bouleversements pourraient être à l'origine de ses changements de statuts. Premièrement, l'avènement du gothic revival en tant que sujet d'étude autonome, porté par un regain d'intérêt pour les arts de l'époque victorienne et le médiévalisme en général au cours du XX<sup>e</sup> siècle, permit une première relecture de Pugin. Keneth Clark, notamment, publie *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* en 1928 : ce nouvel intérêt pour la renaissance médiévale au XX<sup>e</sup> siècle devient alors « un sujet de curiosité et un culte mineur »<sup>1</sup>. Deuxièmement, l'étude des sources du Mouvement moderne de l'entre-deux-guerres a amené les historiens de l'architecture à reconsidérer l'œuvre de Pugin, notamment en intégrant la dimension politique et sociale de ses

écrits à celle des nouveaux apôtres de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle. Ces deux reconstructions, qui ont favorisé la réhabilitation progressive de Pugin au sein de l'histoire de l'art, ont aussi profondément changé la manière d'appréhender son œuvre et ses idées.

Il sera principalement question dans ce mémoire de comprendre la réception française de l'architecte en fonction de l'historiographie anglaise, et d'en analyser les similarités et les particularités. La confrontation inévitable avec la figure de Viollet-le-Duc, ainsi que son héritage idéologique perceptible dans le Mouvement moderne de l'entre-deux-guerres et particulièrement dans l'œuvre de Le Corbusier, ont contribué à façonner une histoire franco-britannique de l'architecture. Ainsi, comment l'historiographie française, au cours des deux derniers siècles, a-t-elle pu gérer l'impact grandissant et changeant de cette figure anglaise ? Que cela révèle-t-il des relations entre la France et la Grande-Bretagne ?

### Bibliographie:

- ATTERBURY Paul ; WAINWRIGHT Clive (dir.), *Pugin: A Gothic Passion*, Londres et New Haven, Yale University Press ; Victoria & Albert Museum, 1994.  
BOE Alf, *From Gothic revival to functional form: a study in Victorian theories of design*, Oslo, Oslo University Press; Oxford : Basil Blackwell, 1957.  
HILL Rosemary, *God's Architect, Pugin and the building of romantic Britain*, Londres, Penguin Books, 2007.



Illustration de la section médiévale à l'Exposition universelle de 1851

« Nous ne souhaitons pas d'imitateurs serviles de l'ancienne manière, mais des hommes, imprégnés de l'esprit des anciens architectes, qui travailleront sur leurs propres principes qu'ils porteront comme les anciens l'auraient fait, dans des circonstances similaires et avec des désirs semblables aux nôtres. »

Pugin A. W. N., *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, by A. Welby Pugin, Architect, Professor of Ecclesiastical Antiquities at St. Mary's College, Oscott., Londres, John Weale, 1843, p. 55.

## LOUIS DIMIER (1865-1943) :

### UN ACTEUR DES ÉCHANGES CULTURELS FRANCO-BRITANNIQUES ?

The French historian and art critic Louis Dimier (1865-1943) has expressed a certain interest towards artistic life across the Channel, through travelling accounts, publications and collaboration with the British press. Based on these sources, we would like to understand the possible part which Dimier might have played within the cultural exchanges between France and the United-Kingdom.

---

Historiographie Echanges culturels Royaume-Uni Louis Dimier

Historiography Cultural Exchanges United-Kingdom Louis Dimier

---

LAGEYRE Julie, jlageyre003@gmail.com

Au sein de l'historiographie française du début du XXe siècle, l'historien et critique d'art Louis Dimier (1865-1943) intrigue. Ce professeur en philosophie se fit connaître, dans le domaine de l'histoire de l'art, principalement par ses travaux sur l'histoire de la peinture française, tout particulièrement celle du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>1</sup> En outre, son nom resta également lié à son activité politique au sein du mouvement nationaliste et royaliste, Action Française, dont il fut membre de 1905 à 1920. Le ton franc, voire polémique de ses articles, la virulence de son activité politique, ainsi que des opinions parfois dérangeantes dans le paysage intellectuel français, pourraient expliquer son isolement et l'oubli partiel de ses travaux. Toutefois,

dès les années 1960, on assiste à une redécouverte progressive des différents aspects de ses recherches.

Au sein de cette redécouverte, la diversité de ses centres d'intérêt a pu être soulignée. Or, la curiosité dont faisait preuve Dimier, dans sa démarche d'historien de l'art, l'amena régulièrement à porter son regard au-delà des frontières françaises, et notamment vers le Royaume-Uni. L'intérêt qu'il manifesta pour la production artistique britannique se traduit par des publications d'ouvrages et d'articles tout au long de sa vie. Cet ensemble de documents couvre une période chronologique allant de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle aux années 1870



BRASSAI (1899-1984), *Louis Dimier on the bank of the Seine*, 1931-1932

et ont pour objet principalement la peinture et la gravure britanniques. Louis Dimier publia, notamment, en 1909, la traduction complète en français des écrits du peintre anglais Joshua Reynolds (1723-1792), directeur de la Royal Academy de 1768 à 1792.<sup>2</sup> En outre, quelques éléments sembleraient même nous indiquer un certain investissement dans la vie culturelle britannique. En effet, Dimier aurait correspondu avec certaines personnalités des institutions d'Outre-Manche, comme Campbell Dodgson (1867-1948), conservateur au British Museum. Il s'était rendu plusieurs fois au Royaume-Uni entre 1898 et 1923 et il y avait publié un ouvrage en 1904, jamais traduit en français, sur la peinture française du XVI<sup>e</sup> siècle.<sup>3</sup> A cela, il faut ajouter une collaboration avec certaines revues britanniques notamment *The Burlington Magazine For Connoisseurs*...

Cet ensemble d'écrits fera l'objet d'une analyse critique qui devrait nous permettre de définir et

de contextualiser l'interaction de Louis Dimier avec la vie artistique d'Outre-Manche. Pour cela, il nous faudra nous interroger sur sa vision de l'histoire de l'art britannique mais également essayer de répondre à certaines questions quant à son activité au sein des échanges entre la France et le Royaume-Uni : Dimier aurait-il manifesté une volonté de faire une promotion globale en France de la vie artistique britannique ? Ou était-ce un intérêt ciblé lui servant à appuyer son propre discours sur l'art ? Inversement, qu'en était-il de son action au Royaume-Uni ? Serait-il possible de considérer Louis Dimier comme un véritable acteur des échanges franco-britanniques ? Nous souhaiterions, ainsi, affiner notre perception de cet historien de l'art et de son activité. En outre, ces axes permettraient d'aborder la question des échanges culturels franco-britanniques, des échanges souvent moins explorés au sein de l'histoire de l'art du début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>1</sup> Un de ses premiers travaux dans ce domaine, fut sa thèse, soutenue en 1900, sous la direction d'Eugène Müntz (1845-1902), ayant pour sujet le peintre italien Le Primatice (1504-1570) et l'école de Fontainebleau.

<sup>2</sup> REYNOLDS Joshua, *Discours sur la peinture. Lettres au flâneur, suivis des Voyages Pittoresques, publiés au complet pour la première fois. Traduction nouvelle, avec une introduction, des notes et un index par Louis Dimier*, Paris, Henri Laurens, 1909.

<sup>3</sup> DIMIER Louis, *French Painting in the XVI<sup>th</sup> Century*, Londres, Duckworth, 1904.

### Bibliographie :

MESLAY Olivier, « Du thé aux Salons », introduction à CRESPON-HALOTIER Béatrice, *Les peintres britanniques dans les Salons parisiens des origines à 1939*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2003.

PASSINI Michela, ZERNER Henri, « Notice Louis Dimier », *Dictionnaire critique des historiens d'art*. <http://www.inha.fr>.

REYNOLDS Joshua, *Discours sur la peinture. Lettres au flâneur, suivis des Voyages Pittoresques, publiés au complet pour la première fois. Traduction nouvelle, avec une introduction, des notes et un index par Louis Dimier*, Paris, Henri Laurens, 1909.



REYNOLDS Joshua (1723-1792), *Georgiana, Countess Spencer, with her daughter*, 1759-1761, Huile sur Toile, 124x114cm, The Spencer Collection at Althorp, Northamptonshire, Royaume-Uni

« Dans cette optique, M. Dimier a réussi au-delà de toutes discussions, et le caractère admirablement scientifique et impartial avec lequel il expose ses théories sur la peinture française du XVI<sup>e</sup> siècle, donne l'impression que, excepté pour quelques détails, ce chapitre en histoire de l'art n'aura jamais à être réécrit ».

R.E.F., « Review; French Painting of the Sixteenth Century by L. Dimier; Harold Child », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 5, n°13, avril 1904, p.104.

« L'école anglaise de peinture s'est formée tard, et selon des méthodes qui cessaient de prévaloir dans toutes les Nations de l'Europe, quand elle parut, chez ses aînées. Personne n'en ignore que Reynolds en fut le père, et qu'il la forma sur les anciens modèles autorisés depuis la Renaissance avec cette préférence des écoles coloristes : Véronèse, Corrège et Rubens, dont la France donnait l'exemple depuis la fin du règne de Louis XIV. »

DIMIER Louis, « La peinture anglaise à Paris », *Canada Français*, février 1939, p.529.

« N'hésitons pas à dire que les discours adressés de 1769 à 1790 par Reynolds aux étudiants de l'Académie de Peinture de Londres, constituent le traité le plus complet et le plus approfondi qu'on ait donné de la peinture. »

REYNOLDS Joshua, *Discours sur la peinture*, Paris, Henri Laurens, 1909, p.1.

# L'ARTE POVERA EN FRANCE.

## HISTOIRE D'UNE RÉCEPTION CRITIQUE ET INSTITUTIONNELLE D'UNE AVANT-GARDE ITALIENNE DE 1965 À NOS JOURS.



A la manière de l'Arte Povera et de son langage révolutionnaire porté sur la sculpture dans les années 1960 cette illustration propose une nouvelle idée d'une iconographie historiographique. Quatre objets, quatre idées, quatre interprétations. Le discours critique peut être empreint de stéréotypes, de constructions et de stratégies d'accroche de la part de son critique d'art où tout simplement être réduit à cette matière incongrue et naturelle qui donne à voir une vision sèche, presque aride de l'oeuvre d'oeuvre. Le discours critique est une oeuvre en soi, constamment réinventé et soumis à des intentions d'ordre politique, sociales, esthétiques ou encore plastique”.

The adventure of Arte Povera in France is that one of a shy discovered by a small circle of collectors and gallery owners. Drowned in the flood of the vanguards of postwar its presence in the French critical writing remains shy and somewhat distant. Through the writings of critical analysis from 1967 to nowadays emerges a French perspective centered on an Italian class : from its discovery to the rejection , through its accreditation, its institutional coronation and advocacy.

---

Réception avant-garde Italie italianité critique stéréotype perception

Reception avant-garde Italy itanianity criticism cliché perception

---

BERTOLO Mathilde, mathilde.bertolo@gmail.com

C'est à la fin des années 1960 que les Français voient apparaître, sur la scène artistique contemporaine des avant-gardes, le terme d'« Arte Povera » désignant une des générations d'artiste italiens les plus actives et les plus contestataires que le pays ait connu depuis les Futuristes, un demi-siècle auparavant. Sous l'égide de leur critique d'art, Germano Celant (1940), c'est en 1967 à la galerie génoise La Bertesca que se dessine le premier visage de ce collectif de douze artistes italiens<sup>1</sup> à l'identité artistique et personnelle riches et singulières. Aujourd'hui reconnu comme « seul mouvement artistique italien après le futurisme »<sup>2</sup>, et devenu un incontournable « fameux »<sup>3</sup> adoubé par les plus pres-

tigieuses institutions, l'Arte Povera n'a pourtant pas toujours reçu un accueil chaleureux au sein de l'espace littéraire critique français, et a même souvent été confondu et noyé dans la multiplication des pratiques et des mouvements artistiques des années 1960. Si certains galeristes parisiens tels que Michel et Liliane Durand Dessert, Dino Di Meo, Alexandre Iolas, ou encore Michael et Ileana Sonnabend reconnaissent très tôt ce nouveau langage artistique innovant participant de ce fait - et à leur manière - à l'écriture d'une première forme de réception de l'Arte Povera en France ; les écrits critiques français restent plus distants et froids face à cet « art de la terre »<sup>4</sup> d'un « petit groupe d'italiens »<sup>5</sup>.

Parler de réception critique et institutionnelle de l'Arte Povera en France, c'est tenter de rendre compte des mécanismes à l'œuvre, du processus d'édification et de la reconnaissance de l'objet. C'est comprendre comment l'Arte Povera et son discours ont évolué et muté en fonction de données spatiales, temporelles, politiques, sociales et culturelles ; mais aussi mettre en lumière la protéiformité de la réception et ses stratégies d'adaptation face au public, aux institutions et au monde de l'art français. Car, dans son acception institutionnelle cette réception laissera entendre un discours construit où le label devient marque et gage de qualité. Dans son acception critique enfin, libre du contrôle de la chape institutionnelle, elle émettra des jugements stéréotypés qui seront conformes ou non à ceux de l'institution.

L'étude de revues spécialisées, de la presse généraliste, des catalogues d'expositions et l'attention portée au langage, aux mécanismes et grilles de lecture, démontreront l'acception progressive puis complète de l'Arte Povera jusqu'à son institutionnalisation et son inscription définitive au sein de l'histoire de l'art et au cœur du paysage culturel français. En saisissant ce que la critique valorise, les critères de reconnaissance qui existent et permettent le couronnement d'un mouvement, de ses œuvres et de ses représentants, cette étude soulignera les différentes étapes d'introduction et de découverte de l'Arte Povera mettant ainsi à jour sa genèse critique et l'appréhension des artépoévristes par la presse et les différents écrits.

Elle sera ainsi l'occasion de voir comment la critique a appréhendé le mouvement et l'individu mais aussi d'esquisser un premier tableau critique de l'admission de cette avant-garde italienne à

Paris. L'introduction de l'Arte Povera au sein du circuit des galeries d'art contemporain, premiers « passeurs culturels »<sup>6</sup> du mouvement, de même que les commentaires critiques sur les œuvres participent à la formation d'un discours scientifique, presque élitiste et savamment théorisé par Germano Celant. Ce dernier, à travers une forme de récupération et de promotion, participera à aujourd'hui<sup>7</sup> au Centre Georges Pompidou en 1981 ou Antiform et Arte Povera<sup>8</sup> au CAPC de Bordeaux en 1982. La multiplication des expositions sur le groupe Arte Povera ou sur les artépoévristes autorise d'envisager la critique sous l'angle des approches individuelles ou collectives et d'en souligner les différenciations d'approches, la modification et l'évolution des contenus. Dans ce processus d'habilitation, de martèlement du label et par la valorisation des individus et la reconnaissance par les plus hautes institutions françaises l'Arte Povera, poussé au-devant de la scène par l'affirmation massive de certaines figures majeures du mouvement, cette attitude révoltée, cette esthétique de la pauvreté sera rapidement recherchée, collectionnée jusqu'à devenir gage de valeur. L'étude des discours critiques et institutionnels, ainsi que la mise en lumière d'un vocabulaire et de champs lexicaux accompagnant l'Arte Povera de 1967 à nos jours, mettront ainsi à jour l'existence d'un tableau en dytique entre habilitation et historicisation progressive d'une attitude « Arte Povera » à un mouvement « L'Arte Povera ».

Ainsi, comment les discours critiques et institutionnels façonnent-ils et participent-ils à la construction d'un mouvement ? Comment une simple attitude révolutionnaire est devenue un label, une pierre historique de l'histoire de l'art couronnée par l'institution, le marché, le public et la critique ?

<sup>1</sup>Le groupe se compose de Mario Mertz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (né 1933), Giovanni Anselmo (né en 1934), Luciano Fabro (né en 1936), Pino Pascali (1935-1968), Alighiero Boetti (1940-1994), Giulio Paolini (né en 1940), Piero Gilardi (né en 1942), Emilio Prini (né en 1943), Gilberto Zorio (né en 1944), Giuseppe Penone (né en 1947) et Jannis Kounellis (né en 1936).

<sup>2</sup> Citation de Giovanni Lista in L'œil, décembre 2011.

<sup>3</sup> Op.cit.

<sup>4</sup> « L'Art pauvre à Paris », *Le Monde*, 3 avril 1969, JM.

<sup>5</sup> Op. Cit.

<sup>6</sup> Serge GRUZINSKI in *Passeurs culturels. Mécanismes de métissages*, Presses Universitaires de Marne-la-Vallée ; Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001.

<sup>7</sup> Exposition *Identité Italienne, l'art en Italie de 1959 à aujourd'hui*, du 25 juin 1981 au 7 septembre 1981 au Centre Georges Pompidou.

<sup>8</sup> Exposition *Antiform, Arte Povera, sculpture 1966-1969*, du 12 mars 1982 au 30 avril 1982 au CAPC de Bordeaux.

### Bibliographie :

CELANT Germano, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta editore, 1969.

JOPPOLO Giovanni, *L'Arte Povera, les années fondatrices*, Fall edition, 1994.

« Arte Povera », *Ligeia dossiers sur l'art numéro 25*, 1999.

« Il faut se faire une raison. C'est à la fin des années 60 que nous avons assisté au feu d'artifice des avant-gardes. Cela en fut même la gerbe finale, éblouissante et multiforme. L'Italie avait pris les devants en inventant l'Arte Povera. Il y avait du scandale dans l'air. Le public n'appréciait pas qu'on présente dans un musée une salade pourrissante attachée à un bloc de béton. Survivait encore un peu l'esprit de provocation des premières avant-gardes. Mais ce fut une dernière secousse. Les provocations, on le sait, sont aussi éphémères que les salades...alors que des rapports pouvaient s'établir entre l'art pauvre et les Land art, Process art, anti-form américains, la France fut relativement peu touchée par le mouvement...La France de la société de consommation était restée traditionaliste. Elle n'a pas connu l'essor d'une nouvelle esthétique produit industriellement et dont les objets italiens sont devenus le symbole en Europe. Ce n'est qu'aujourd'hui, quand enfin elle se meuble chez Habitat, que la France redécouvre comme une dernière nouveauté cette avant-garde de 15 ans. »

« Arte Povera », *Opus international n° 23*, Paris, Ed. Georges Fall, Mars 1971

# ÉTUDE HISTORIOGRAPHIQUE DE L'EXOTISME EN HISTOIRE DE L'ART.

When we speak about exoticism we imagine a vast far-off landscape, a different culture of ours. Nevertheless it's difficult to understand this word and its exact meaning, especially when we talk about an art work.

---

Ailleurs exotisme bizarre étranger

New horizons exoticism strange foreign

---

LEPRETRE Constance, [constance.lepretre@gmail.com](mailto:constance.lepretre@gmail.com)

« L'exotisme » est un courant européen dont l'origine et le développement s'inscrivent dans un contexte d'échanges artistiques entre des civilisations très éloignées les unes des autres et bien différentes notamment dans leur perception du monde.

Définir l'exotisme ce n'est pas seulement faire référence à la simple présence d'un élément étranger dans une œuvre mais plutôt s'intéresser aux émotions provoquées par l'évocation d'un pays lointain. En effet, étymologiquement, le mot « exotisme » prend sa racine du grec exô- « au dehors », exôtikos « étranger, extérieur ». Ainsi, ce mot fait-il écho à ce qui n'appartient

pas à la civilisation de son auteur. Et même s'il peut revêtir diverses significations, ce terme est régulièrement associé à des adjectifs tels que « bizarre », « venant de loin » et donc le plus souvent renvoie à une idée de pittoresque, de superficiel.

Essayer de comprendre l'exotisme, c'est tenter de le caractériser mais pour cela il faut accepter que cette notion est essentiellement un discours. De ce fait, il faut examiner qui l'énonce, et dans quelles conditions ; en tenant compte du contexte social et politique mais aussi en termes d'histoire culturelle et des représentations. L'imaginaire a joué un rôle majeur dans l'exotisme, débouchant sur des pratiques concrètes qui ont eu un



La carte du monde montre cet ailleurs exotique. Le livre des Contes des Mille et une nuits est un élément fort qui a marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle avec sa traduction en 1704, tout comme le magot chinois, figure récurrente dans les œuvres introduisant des figures exotiques. La fleur d'orchidée, objet du quotidien que l'on trouve dans de nombreux intérieurs aujourd'hui, provient de ces pays « exotiques ». Ces objets ont été introduits dans notre quotidien au fil des siècles, ils peuvent nous sembler banals mais chacun d'eux a une histoire liée à la découverte du monde.

impact dans la vie quotidienne.

Mais avant d'aborder les caractéristiques même de l'exotisme, il est important de décrire le contexte dans lequel s'inscrit ce mouvement car non seulement il nous permet de comprendre les choix opérés mais aussi la manière dont ils ont été abordés. Ainsi, constate-t-on un intérêt grandissant pour l'ailleurs dès le XV<sup>e</sup> siècle. Cette curiosité pour le Levant sera une préoccupation pour l'Europe et même pour tout l'Occident pendant près de cinq siècles avant qu'elle ne s'essouffle dans les années 1960, avec la décolonisation.

En France, depuis le Moyen Âge, on retrouve cette fascination mêlée à un sentiment de rivalité, tant religieuse que politique, pour l'ailleurs et surtout pour l'Orient, différent, étrange et donc exotique. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la société française se passionne pour les voyages. Les textes originaux d'Orient sont traduits et aiguisent dès lors la curiosité des occidentaux. La Bibliothèque royale de France s'enrichit de manuscrits issus des civilisations de l'espace méditerranéen et différentes personnalités du siècle constituent des collections de livres, de manuscrits, d'objets d'art et d'antiquités. Des col-

lections qui permettent aux artistes restés en France de s'inspirer de l'Orient sans se déplacer. Mais leur point de vue était depuis longtemps faussé par une vision idéalisée de l'Orient et notamment par celle issue des *Contes des Mille et une Nuits*, un ouvrage publié en France dès 1704. Par tous ces intermédiaires, les occidentaux ont trouvé un moyen de se projeter et les philosophes des Lumières se servent de cet engouement pour critiquer la société comme le fait très clairement Montesquieu dans *Les lettres persanes* en 1721. L'« exotisation » du propos est donc une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet de curiosité, de spectacle.

Notre étude, dans une approche historiographique, aura donc pour objectif de tenter de répondre à cette question principale : comment les ouvrages spécialisés en histoire de l'art ont abordé et défini le concept d'exotisme jusqu'à aujourd'hui ? Dès lors, diverses questions s'ouvrent à nous pour essayer de mieux cerner cette notion : tout d'abord comment caractériser un lieu comme lointain ? Où se situe-t-il exactement ? Comment ces pays exotiques deviennent-ils « bizarres » - et que désigne cette bizarrerie ?

### Bibliographie :

- BEZOMBES Roger, *L'Exotisme dans l'art et la pensée*, Paris, Elsevier, 1953  
LANEYRIE-DAGEN N., *L'ailleurs dans l'art*, Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP-CRDP, 2013  
PELLEGRINO Francesca, MULKAI Claire, *Mondes lointains et imaginaires*, Paris, Hazan, 2007

« Toute réflexion sur l'ailleurs est consubstantielle à la question de l'autre, que celui-ci soit perçu comme le proche ou, au contraire, comme le lointain. Comme l'être-autre radical.

Or, l'Histoire ne s'est pas montrée avare de ces moments où soudain l'autre se fige, se réifie sous le masque de l'intrus, de l'étranger. De l'ennemi : à conjurer, à conquérir, à abattre s'il le faut. Mais du même coup l'ailleurs change de statut : aux figures de l'Eden perdu, de la Terre promise, du Vrai Lieu ou des contrées à découvrir se substitue celle d'un territoire à annexer, maîtriser, encercler, circonscrire, qu'il faut s'approprier pour faire le sien. »

Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs, artistes et penseurs de l'itinérance*, Editions du regard, Paris, 2006.



François BOUCHER, *Le déjeuner*, 1739, H. : 0,81 m, L. : 0,65 m, musée du Louvre. Dans ce tableau, nous entrons dans l'intimité domestique d'une famille bourgeoise du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce précieux document nous présente l'art de vivre à l'époque de Louis XV. On peut y voir un intérieur rocaille dans lequel viennent se glisser des éléments exotiques tels qu'un magot chinois, une chocolatière ou une cafetière. On peut reconnaître dans cette œuvre la classe sociale de la bourgeoisie marchande qui faisait commerce de produits « tropicaux ». On peut également apprécier comment cette ouverture de l'Europe au monde a modifié les modes de vie de cette élite.

# RÉSEAUX ARTISTIQUES

---

**Les artistes s'inscrivent fondamentalement dans un réseau,  
tantôt personnel, tantôt professionnel, qui détermine, en partie,  
leur pratique artistique**

---

**DU BOUCHER Anne-Marie :**

**Raimundo de Madrazo y Garreta (1841-1920) : De l'art d'être cosmopolite.**

**DAUCHEZ-GAROUSTE Maria :**

**André Dauchez (1870-1948) : peintre, graveur et illustrateur.**



Raimundo de MADRAZO, *Pierrette*, 1878, huile sur toile, 220x99 cm, coll. part.  
(Source: GONZÁLEZ LÓPEZ Carlos, MARTÍ AYECLA Montserrat (dir.), *Raimundo de Madrazo, un pintor español en Paris*, cat. exp., Saragosse, Caja Rural del Jalón obra cultural, 1996, p.80)

## RAIMUNDO DE MADRAZO Y GARRETA (1841-1920):

DE L'ART D'ETRE COSMOPOLITE.

Spanish by origin, but Parisian by adoption, the portraitist and genre painter Raimundo de Madrazo (1841-1920) reflects his Spanish-French and generally cosmopolitan status, in his life, his painting, his network and his travels. The study of the international press and of contemporary testimonies enables us to reconsider his life and career.

---

Paris au XIX<sup>e</sup> siècle Cosmopolitisme Peintre espagnol Expositions universelles Marché de l'art

Paris in the 19<sup>th</sup> century Cosmopolitanism Spanish painter Great exhibitions Art market

---

DU BOUCHER Anne-Marie, am.duboucher@hotmail.fr

Malgré sa filiation à l'une des plus fameuses dynasties d'artistes madrilènes du XIX<sup>e</sup> siècle, le peintre espagnol Raimundo de Madrazo s'installe définitivement à Paris dès 1862 pour y faire carrière. Cette décision, encouragée par la francophilie familiale, est courante à l'époque : Raimundo s'inscrit, en effet, dans une véritable colonie espagnole, attirée par la capitale artistique européenne du XIX<sup>e</sup> siècle.

Son talent en fait rapidement un éminent représentant de la peinture espagnole à Paris, au point d'être souvent perçu comme un espagnol, fidèle à ses racines, et parfois même nostalgique de son pays. Son exil n'est cependant pas sans

retour puisqu'il maintient de nombreux liens, affectifs et professionnels, avec l'Espagne, où il se rend régulièrement pour exposer et puiser l'inspiration de certaines toiles : en témoignant ses représentations de Madrid et de l'Andalousie, qui rencontrèrent un succès non négligeable en Espagne d'abord, en France ensuite, lors de l'exposition Universelle de 1878, à l'occasion de laquelle la critique française en fit « le seul espagnol des peintres espagnols » .

En réalité, son patriotisme artistique se double d'un intérêt économique puisque Raimundo répond au désir d'exotisme parisien, en peignant des espagnolades superficielles et édulcorées, de

l'ordre du cliché. Cet opportunisme thématique lui permet de s'inscrire dans les circuits artistiques de la capitale, en particulier par le biais du marchand Goupil, excellent allié dans l'acquisition d'un confort matériel et d'une reconnaissance artistique. Sous son influence, le parisianisme de Raimundo s'accroît et s'épanouit pleinement dans l'adoption de thèmes typiquement parisiens et bourgeois, comme le néo-rococo, le japonisme ornamental ou la représentation d'un Paris quotidien et festif. Mais c'est également par goût sincère de la capitale que Raimundo cultive son adoption française, au point de demeurer à Paris pendant la guerre franco-prussienne de 1870 tandis que nombre de ses compatriotes se réfugièrent en Espagne.

Si Raimundo profite de son hispanisme pour se faire une place sur le marché parisien, c'est bien grâce à ses thèmes parisiens qu'il peut se hisser sur la scène internationale, en profitant de ce que Paris était alors la référence européenne et outre atlantique en matière d'art et de mode. Sa volonté de donner une tournure internationale à sa carrière se vérifie dans sa participation, en 1882, à l'exposition internationale de peinture et de sculpture de la galerie Petit, à Paris, où ses portraits signèrent une œuvre sans épithète de nationalité

et par conséquent universelle. Sa carrière, fondée sur une clientèle cosmopolite, des voyages et une œuvre aux accents internationaux, trouve alors son apogée dans son passage célébré aux États-Unis et en Amérique latine dans la dernière partie de sa vie, où il réalisa des portraits aristocratiques et élégants et où il forma pleinement partie de la vie artistique, en aidant activement la société hispanique de New York à acquérir un fond de collection propre.

Il ressort de cette étude de nombreuses questions sur l'identité des œuvres et des artistes. Ainsi, lorsqu'un artiste demeure trop longtemps hors de son pays, en l'occurrence l'Espagne, demeure-t-il espagnol ? Quant à son identité nationale, dépend-elle des thématiques qu'il adopte ? D'autre part, la notion d'école est-elle suffisamment définie et assise dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle pour déterminer dans quelle mesure Raimundo s'inscrit ou s'éloigne de la tradition picturale espagnole ? Enfin, faut-il pour autant accuser la contradiction entre une nationalité espagnole permanente et une identité nationale variable, tantôt parisienne, tantôt espagnole ? En d'autres termes, dans quelle mesure Raimundo de Madrazo fut-il un peintre conscient d'être Espagnol et revendicateur de sa nationalité, en même temps qu'un peintre cosmopolite dont on oublie parfois l'origine ?

### Bibliographie

- ASSIER Mathilde, « Raimundo de Madrazo (1841-1920), aux confins de la modernité », *THES-ARTS*, <http://www.thes-arts.com/>, 2011-2012 (consulté le 03/07/2013).  
 GONZÁLEZ LÓPEZ Carlos, MARTÍ AYECLA Montserrat (dir.), *Raimundo de Madrazo, un pintor español en Paris*, cat. exp., Saragosse, Caja Rural del Jalón obra cultural, 1996.  
 GONZÁLEZ LÓPEZ Carlos, MARTÍ AYECLA Montserrat, *Pintores españoles en Paris: 1850-1900*, Barcelone, Tusquets, 1989.



Raimundo de MADRAZO, *Le pavillon de Charles Quint dans les jardins de l'Alcazar de Séville*, 1868, huile sur toile, 10x16,4 cm, Musée du Prado, Madrid  
 (Source : <https://www.museodelprado.es/>)



Raimundo de MADRAZO, *La lecture*, 1873, huile sur bois, 45x56 cm, Musée Thyssen, Malaga  
 (Source: <http://www.carmenthyssen-malaga.org/>)

« Les portraits exposés par Raimundo de Madrazo sont dignes de sa gloire [...]; mais ils rappellent bien plus les figures baignées dans du sirop et gracieusement mises en scène par les peintres français du XVIII<sup>e</sup> siècle que n'importe quelle époque de l'école espagnole. »

Juan B. Enseñat, « Crónica de la exposición de Paris », *La ilustración artística*, Tome XIX, année XIX, n°970, 30/07/1900, p.490

# ANDRÉ DAUCHEZ (1870-1948) :

PEINTRE, GRAVEUR ET ILLUSTRATEUR.



*Autoportrait, archives familiales, (vers 1920)*

André Dauchez (1870-1948), a Paris-born painter, printmaker and illustrator was a prolific artist. His attachment to Brittany deeply influenced his career as a landscape painter. Participating to the foundation of several artists associations, he also was the president of the Société Nationale des Beaux-arts in Paris from 1931 to 1936. The goal of my research is to shed light on the importance of networks in this artist's life.

---

Peintre paysagiste graveur sociétés d'artistes réseaux Bretagne

Landscape painter printmaker artists companies network Brittany

---

DAUCHEZ-GAROUSTE Maria, [m.garrouste@wanadoo.fr](mailto:m.garrouste@wanadoo.fr)

André Dauchez est né en 1870, à Paris. Il grandit dans une famille bourgeoise et cultivée. Il a tout juste dix-sept ans quand il est accepté au Salon des Artistes français où il présente une marine gravée d'après un tableau d'Isabey. Son père l'encourage pourtant à faire des études de Droit mais sa vocation d'artiste l'emporte. Il travaille pendant quelques mois le dessin et la gravure dans l'atelier d'Olivier Merson (1846-1920), peintre académique. Son beau-frère, Lucien Simon (1861-1945) lui suggère d'essayer la peinture à l'huile et, à l'écart des courants artistiques de son temps, c'est en autodidacte qu'André Dauchez devient paysagiste. Il découvre les joies de la navigation et peint sur le motif, inspiré par la lumière et la

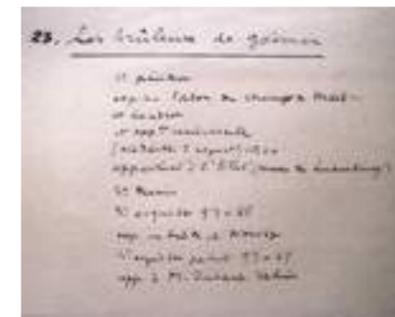
beauté sauvage des rivages de Cornouaille. « Ce Parisien de la rive gauche est un Breton de l'Océan. Il est marin dans l'âme » écrivait René Gobillot (1882-1978), un de ses amis.<sup>1</sup> Son attachement à la Bretagne a profondément marqué sa carrière. Dans les années 1890, il est lié à la « Bande noire », aux côtés de Charles Cottet, Lucien Simon, René-Xavier Prinet, René Ménard. Ce groupe d'amis se retrouve à la Société nouvelle, créée en 1900 et présidée à partir de 1906 par Auguste Rodin. André Dauchez élargit son réseau et participe aux expositions organisées en Amérique. Il est alors apprécié en France mais aussi à l'étranger comme peintre de paysage et comme graveur. Sa notoriété est renforcée lors de l'Exposition

Universelle de 1900 où il reçoit une médaille d'argent pour sa toile *Les Brûleurs de goémons*. La même année, il obtient un premier prix à une exposition de Pittsburg (U.S.A.). Il poursuit une carrière jalonnée d'honneurs. Peintre officiel de la Marine en 1922, il entre à l'Académie en 1938. Dauchez s'investit dans de nombreuses sociétés d'artistes comme la Société des Aquafortistes, la Société des Peintres-graveurs ou la Société Saint-Eloi qui rassemble des illustrateurs. Il ne cesse de développer ses relations dans différents milieux artistiques, tant à Paris qu'en province. Il a pu ainsi devenir une figure de la Société Nationale des Beaux-arts dont il est le président de 1931 à 1937. Après « un schisme » au sein de la SNBA, il participe à la création du Salon indépendant de la Nationale en 1938. À partir de diverses archives privées et d'articles notre travail de recherche a pour ambition

d'approfondir les connaissances sur la personnalité d'André Dauchez, ainsi que sur la nature et l'importance des réseaux dans sa vie. Comment cet artiste a-t-il commencé sa carrière à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, entre Paris, capitale des arts, et la Bretagne, son pays d'adoption ? Les deux conflits mondiaux ont profondément perturbé la vie artistique, nous essaierons de comprendre comment André Dauchez a vécu ces bouleversements avec ses réseaux. L'analyse et l'exploitation des nombreux documents à notre disposition devraient offrir un éclairage nouveau sur cet artiste, ses réalisations et le milieu dans lequel il a vécu.



Sur le motif, au bord de l'Odet, photographie d'André Dauchez par lui-même.



Extrait du *Liber veritas* d'André Dauchez -Tome 2

Cinq tomes réalisés par l'artiste contiennent la reproduction en miniature de 1125 motifs, peints et gravés entre 1885 et 1945. Sont indiqués les différentes versions, les lieux d'exposition, les ventes ... Autant de renseignements précieux pour le chercheur.

<sup>1</sup> GOBILLOT René, *André Dauchez, peintre et graveur*, Paris, Librairie Auguste Fontaine, 1937, p.40

« **D**auchez est superbement farouche, la lumière ombre les alignées d'arbres, le vent roule les nuages, rudoie les flots ».

Maurice Guillemot dans *L'Art et les artistes*, 1906.

### Bibliographie :

APOLLINAIRE Guillaume, *Chroniques d'art, 1902-1918*, Paris, Gallimard, coll.nrf, 1955.  
 CHEVRILLON André, *André Dauchez, Peintures, dessins, eaux-fortes*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Galeries des artistes français, 28 février au 11 mars 1928.  
 GOBILLOT René, *André Dauchez, peintre et graveur*, Paris, Librairie Auguste Fontaine, 1937.

« **I**l faut qu'un sang nouveau vienne régulièrement augmenter les forces de notre société, la rajeunir, la vivifier. C'est notre devoir à tous de découvrir les jeunes talents, de les gagner à notre cause, celle de l'art sincère, respectueux des grandes traditions ».

André Dauchez, président de la Société Nationale des Beaux-arts, Assemblée générale de 1932.

# HISTOIRE ET CONSTRUCTIONS

---

**Qu'elle soit religieuse ou laïque, disparue, modifiée ou conservée, l'architecture constitue un espace en soi, qui peut entrer en interférence avec ce qui l'entoure**

---

**LEVESQUE DUMAINE Laurence :**  
**Monographie de l'église Notre-Dame de Sérignac sur Garonne.**

**COUREAUD Elise :**  
**Les hôtels particuliers Pichon et leurs propriétaires de Bordeaux, acteurs et témoins de l'évolution de la ville de Bordeaux du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle.**

**DEVERS Mathilde :**  
**Etude historiographique des fabriques exotiques au XVIII<sup>e</sup> siècle et XIX<sup>e</sup> siècle.**

**GESSION Inès :**  
**Sculptures dans l'espace public bordelais: Sculptures dans leurs relations à l'architecture de la ville depuis 2000**



Notre-Dame de Sérignac-sur-Garonne

## MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE SÉRIGNAC-SUR-GARONNE

My work is a monograph of Notre-Dame de Sérignac sur Garonne, archaeological and contextual study. This church is located 12 km west of Agen in the departement of Lot-et-Garonne in France. This is a chronology of the stages of construction and subsequent modifications.

---

Art roman moellons architecture portail nef tour clocher chevet voûte siècle

Roman art rubble architecture portal nave tower chevet vault century

---

LEVESQUE DUMAINE Laurence, laurencelevesque@hotmail.fr

Notre-Dame de Sérignac est située à 12 km à l'ouest d'Agen, dans le Lot-et-Garonne. Le travail de recherche repose ici sur l'articulation entre une analyse historique et une observation approfondie de l'édifice afin d'en comprendre sa structure et ses remaniements. La monographie permet de prendre en compte la diversité patrimoniale pour inclure l'église à l'Inventaire général.

Plusieurs visites sur le site ont permis d'établir une première description et un plan. Une analyse des écrits des historiens de l'art, des archives départementales et diocésaines et les comptes rendus des conseils municipaux du village ont permis de déduire une première

chronologie de construction. L'utilisation d'un petit appareil régulier et d'un moyen appareil révèle les parties les plus anciennes de l'église.

Il est aussi nécessaire de rechercher tous les écrits et les études réalisés sur cette église et d'en vérifier les sources. Les historiens, l'abbé Barrère, Georges Tholin, le chanoine Durengues, Pierre Dubourg-Novès et Michelle Gaborit se sont penchés sur les parties les plus anciennes de cet édifice. Ils proposent des dates de construction et des comparaisons intéressantes avec d'autres églises. Notre-Dame de Sérignac serait mentionnée dans le pouillé de Valeri de 1520 qui la décrit comme elle devait être au XVI<sup>e</sup> siècle,<sup>1</sup> « une nef et un

bas-côté séparé de la nef par trois piliers, le sanctuaire est voûté mais la nef et l'aile ne sont ni voûtées ni lambrissées ». Ce pouillé ferait mention d'une charte de 1062 pour un édifice existant dans le village de Serhinaco.<sup>2</sup> Deux lectures partielles de ce registre ne confirment pas, pour l'instant, cette proposition.

À partir de ces premiers constats de nombreuses questions se posent : la construction du chevet s'est-elle faite en deux étapes ? Quelle était la fonction de la première tour quadrangulaire ? La façade occidentale dotée d'un portail roman décoré possédait-elle à l'origine cet avant corps cachant un escalier ? Quelle en était l'utilité ? Cet édifice emprunte-t-il son architecture à différents styles régionaux ? Ou bien a-t-il été maintes fois remanié pour présenter aujourd'hui une architecture complexe ? Notre-Dame de Sérignac-sur-Garonne fait-elle partie des églises construites au Haut Moyen Âge ou bien se

rattache-t-elle au premier âge Roman ? L'analyse des archives ne permet pas de répondre. Il convient donc d'établir toutes les étapes de construction de l'église et d'en restituer son état initial. Une étude archéologique précise doit être entreprise. Elle pourra révéler la datation du voûtement de la travée droite du chevet et de l'abside. Une comparaison de cet édifice et des églises du Lot-et-Garonne en ce qui concerne son avant-corps, pourrait déterminer la fonction de celui-ci. L'étude des églises possédant des chevets à cinq pans dans la région doit être envisagée pour en vérifier la tradition. Il convient également d'étudier les édifices qui ont un clocher pourvu d'une coupole. Ces différentes études pourront aboutir à une chronologie plus exacte de la construction de Notre-Dame de Sérignac et la rattacher à un ensemble d'édifices déterminant un style régional.

---

<sup>1</sup> DUBOURG-NOVES Pierre, « Notre- Dame de Sérignac », *Congrès archéologique de France*, Agenais, Société française d'Archéologie, 1969, p. 142.

<sup>2</sup> Chanoine Durengues, texte manuscrit vérifié Arch. Dép. Agen, p. 31

### Bibliographie :

ANDRIEU Jules, *Histoire de l'Agenais*, Laffitte Reprints, Marseille, 1976, réimpression de l'édition de 1893.

BARRERE Joseph Abbé, *Histoire religieuse et monumentale du diocèse d'Agen depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris, Editions Lecoffre 1855-1856.

DUBOURG-NOVES Pierre, « Notre-Dame de Sérignac », dans *Congrès archéologique de France*, Paris, Société française d'archéologie, 1969, p.142-146.



Chevet de Notre-Dame de Sérignac-sur-Garonne



Portail de Notre-Dame de Sérignac-sur-Garonne



Les hôtels Pichon (4 et 6 cours de l'Intendance, Bordeaux) avant la restauration du début du XX<sup>e</sup> siècle. Image extraite de Deshairs Léon, *Bordeaux, Architecture et décoration du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Cavalas, 1908, pV.

# LES HÔTELS PARTICULIERS PICHON ET LEURS PROPRIÉTAIRES :

ACTEURS ET TÉMOINS DE L'ÉVOLUTION DE LA VILLE DE BORDEAUX  
DU XVII<sup>E</sup> SIÈCLE AU XX<sup>E</sup> SIÈCLE.

The hôtel particulier is an unavoidable style of architecture in Bordeaux. It is a wealth symbol of the city. The Pichon's hotel were built at the beginning of the 17<sup>th</sup> century, are a perfect example about architectural sustainability. Through a lot of mutation, the Pichon's hotel, and theirs many owner, were witness of wthe evolution of Bordeaux.

---

Hôtel particulier Bordeaux élite architecture privée évolution

Hôtel particulier Bordeaux elite private architecture evolution

---

COUREAUD Elise, elise.coureau@gmail.com

La ville de Bordeaux est riche en hôtels particuliers, elle en compte encore 25. Cette architecture privée est donc incontournable dans le paysage urbain bordelais mais aussi dans l'histoire de la ville. En effet, ces édifices révèlent notamment l'essor économique que la ville a connu au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Si la plupart de ces hôtels particuliers bordelais datent du siècle des Lumières, d'autres sont plus anciens. C'est le cas des hôtels Pichon. Ces derniers, situés aux numéros 4 et 6 cours de l'Intendance, ont été construits à la demande de François de Pichon (1575-1648) entre 1610-1614, d'un architecte encore inconnu. François de Pichon était un personnage important de la ville, il était

président à mortier du Parlement de Bordeaux. Le Parlement à cette époque était un endroit plutôt exigü. C'est pourquoi, il arrivait souvent que le président reçoive des invités de marque dans sa propre maison. Ainsi, l'hôtel situé au numéro 4 était la demeure principale de la famille et l'édifice construit au numéro 6 en était l'annexe. Il était important pour un homme de la notoriété de François de Pichon, de vivre dans une demeure digne de son rang et de son statut. François de Pichon et sa famille étaient proche du pouvoir royal et notamment Bernard (1610-1685), le fils de Pichon, qui resta fidèle au roi lors de l'épisode de l'Ormée, en 1653. Cette fidélité sera récompensée car Louis XIV séjournera à deux

reprises chez les Pichon, à Bordeaux. La première fois pour une durée de plusieurs semaines, du 19 août au 6 octobre 1659, et la seconde sera un bref passage avec la toute jeune reine Marie-Thérèse, le 22 juin 1660, suite à leur mariage à Saint-Jean de Luz.

Malheureusement, ces hôtels ne restent pas dans la famille de Pichon. Ils sont dans un premier temps récupérés par la famille Talleyrand en 1737. Puis, suite à de nombreux mariages, les deux édifices sont finalement vendus sous le nom d'hôtel Talleyrand. À partir du 1er janvier 1760, l'hôtel sera loué à Sieur Paul Lanes « maître pâtissier et rôtisseur ». Ce dernier baptisera l'hôtel, d'hôtel Richelieu en l'honneur du gouverneur. Mais celui qui aura une influence prépondérante dans l'histoire de ces hôtels est le richissime armateur François Bonnaffé. Il est emblématique de la réussite que connaît Bordeaux et certains personnages au XVIII<sup>e</sup> siècle grâce à l'essor du commerce. Il acquiert les hôtels de Pichon le 23 septembre 1782 pour la somme de 210 000 livres. François Bonnaffé souhaite à présent mettre ces hôtels vieux de presque deux siècles au goût du jour : le classicisme. C'est alors qu'il fait appeler à Étienne Laclotte en 1784 pour la restauration, grand architecte du classicisme à Bordeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle. La famille Bonnaffé ne possèdera ces hôtels que pour un temps assez court car ces

derniers furent rachetés par la famille Cruse en 1863. Une seconde grande restauration des hôtels eu lieu au début du XX<sup>e</sup> siècle, lorsque la société parisienne « La Belle Jardinière » acheta ces deux hôtels pour en faire une succursale de son grand magasin de Paris. A cette occasion, le premier niveau est surélevé pour donner de l'ampleur à la nouvelle façade du grand magasin. Le grand portail d'origine a été racheté par M. Gustier pour être placé dans son hôtel particulier du cours d'Albret, en 1903. Ce portail est actuellement toujours au même endroit et il est le dernier témoin d'origine des hôtels Pichon. Aujourd'hui, les hôtels Pichon abritent des magasins ou des bureaux comme notamment le siège de Cdiscount.

Ce constat posé, on comprend aisément que d'importants changements de statuts sont survenus au fil des siècles. Des changements qui posent questions. En effet, comment les hôtels Pichon peuvent-ils révéler des évolutions architecturales, économiques et artistiques de Bordeaux ? En quoi sont-ils les témoins mais aussi les acteurs de la ville de Bordeaux sur une période de quatre siècles ? Comment ces hôtels construits par la noblesse d'épée sont-ils devenus de simples succursales de magasin au XX<sup>e</sup> siècle ? Comment s'inscrivent-ils dans le développement de la ville ?

#### Bibliographie :

COUSTET Robert, *Le nouveau viographe de Bordeaux*, Bordeaux, Mollat, 2011, p.247.  
DESHAIRS Léon, *Bordeaux, Architecture et décoration du XVIIIe siècle*, Paris, A. Cavalas, 1908.  
GUILLOT DE SUDUIRAUT Bertrand, *Une fortune de haute mer. François Bonnaffé : Un armateur bordelais du dix-huitième siècle*, Bordeaux, Confluences, 1999.



Ancien portail de l'hôtel Pichon, racheté par M. Gustier et déplacé dans son hôtel particulier au 29 cours d'Albret en 1903. Image extraite de Deshairs Léon, *Bordeaux, Architecture et décoration du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Cavalas, 1908, pV.

« **L'**hôtel doit toujours être l'expression de l'apparat avant tout. Il s'agit de montrer son pouvoir à travers la magnificence des lieux, à travers le décor ».

Eleb Monique, Debarre Anne, *Architectures de la vie privée. 1 Maison et mentalité, XVII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Hazan, 1999, p43.

# ÉTUDE HISTORIOGRAPHIQUE DES FABRIQUES ÉXOTIQUES AU XVIII<sup>E</sup> ET XIX<sup>E</sup> SIÈCLE.

The decor and architecture constitute an essential feature in the Anglo-Chinese gardens. This study discusses the references and models in the architecture of the exotic garden structures. It also aims to bring out different types of buildings while considering their hybridity. The fortune of these typologies will be examined, either through the study of buildings, projects or literature, from contemporary texts and collections to the latest publications.

---

Fabriques ardens anglo-chinois historiographie exotisme XVIII<sup>e</sup> siècle

Follies anglo-Chinese gardens historiography exoticism 18<sup>th</sup> century

---



Georges Louis Le Rouge, *Onzième cahier des jardins anglo-chinois à la mode*, Paris, Le Rouge, 1776-1788. Planche 1. 29 x 47 cm.

DEVERS Mathilde, mathilde-devers@orange.fr

La notion d'architecture paraît indissociable de l'art des jardins, tant dans le décor que dans le tracé. Le jardin à la française et ses formes codifiées et ordonnées semblent alors représenter la parfaite illustration de ce phénomène. Mais, une conception plus libre, plus sauvage et plus poétique du jardin est désormais préférée au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce renouveau des formes, initié dans l'Angleterre du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment grâce aux conceptions de penseurs tels qu'Alexander Pope (1688-1744) ou encore William Temple (1628-1699), gagne l'ensemble du continent européen dans la seconde partie du siècle. Le phénomène des jardins « anglo-chinois » y connaît alors une fortune considérable.

Le rapport à la peinture est alors primordial pour comprendre le phénomène des jardins irréguliers. En effet, le tableau n'est plus uniquement une référence car le jardin devient le tableau. Il convient alors de parler de « pittoresque », notion d'abord associée au monde de la peinture mais qui devient au XVIII<sup>e</sup> siècle indissociable des jardins irréguliers. L'Italie, évoquée par les grands peintres du XVII<sup>e</sup> siècle, joue alors un rôle prépondérant dans la définition de ces nouveaux jardins, au même titre que la Chine. En effet, le renouveau des conceptions paysagères est également associé à une redécouverte de l'Extrême-Orient qui se fait au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment grâce aux récits des voyageurs et des missionnaires jésuites établis au

Cathay.<sup>1</sup> La référence à l'Extrême-Orient n'est cependant pas la seule manifestation de ce goût pour l'exotique : l'Orient, dans sa signification la plus globale, trouve une place de choix dans les arts décoratifs et dans la conception des jardins dits « anglo-chinois ». L'intérêt pour l'exotisme se manifeste dans la conception même du paysage mais également de manière plus évidente dans le décor de ces nouveaux jardins : les « fabriques » y profilèrent. Ces constructions, éléments de fantaisie, prennent des formes très diverses : les ruines à l'antique côtoient des pavillons rustiques, des tours gothiques ou encore des pagodes « à l'orientale ». Si l'on pense dans un premier temps à une conception « géographique » de l'exotisme, la référence à l'ancien peut également être perçue comme une forme de fantaisie : outre la référence à l'antique, il faut noter le recours à

un répertoire de formes associées à l'architecture gothique, jusque là négligée. Le décor et l'architecture tiennent donc une place prépondérante dans ces « parcs à fabriques », place qu'il convient d'aborder dans ce travail. Il s'agit donc d'étudier ces différentes références dans l'architecture des fabriques, de dégager des typologies tout en gardant à l'esprit leur caractère « hybride ». Ce travail a également pour ambition d'étudier la fortune de ces différents types, que ce soit à travers l'étude des réalisations, projets ou de la littérature, des textes et recueils contemporains aux publications plus récentes. Il convient de réévaluer l'impact de ce phénomène des fabriques, généralement associé à une certaine fugacité, parfois également mésestimé.

---

<sup>1</sup> Tels que le Père Attiret qui fournit une description du Yuan-Ming-Yuan, « le Jardin des Jardins » de l'Empereur de Chine. Jean Denis Attiret, *Lettres édifiantes et curieuses, écrites par des missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Lyon, Vernarel, 1819.

### Bibliographie :

- BARIDON Michel, *Les jardins. Paysagistes-Jardiniers-Poètes*, Paris, Robert Laffont, 1998.  
CHAGNEAU Catherine, *Jardins en France, 1760-1820: pays d'illusion, terre d'expériences : [exposition conçue et réalisée par Catherine Chagneau et al.]*, Hôtel de Sully, 18 mai-11 septembre 1977, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1977.  
VON ERDBERG Eleanor, *Chinese influence on european garden structures*, Cambridge, Harvard University Press, 1936.  
SIREN Oswald, *China and Gardens of Europe of the eighteenth century*, New-York, The Ronald Press Company, 1985.

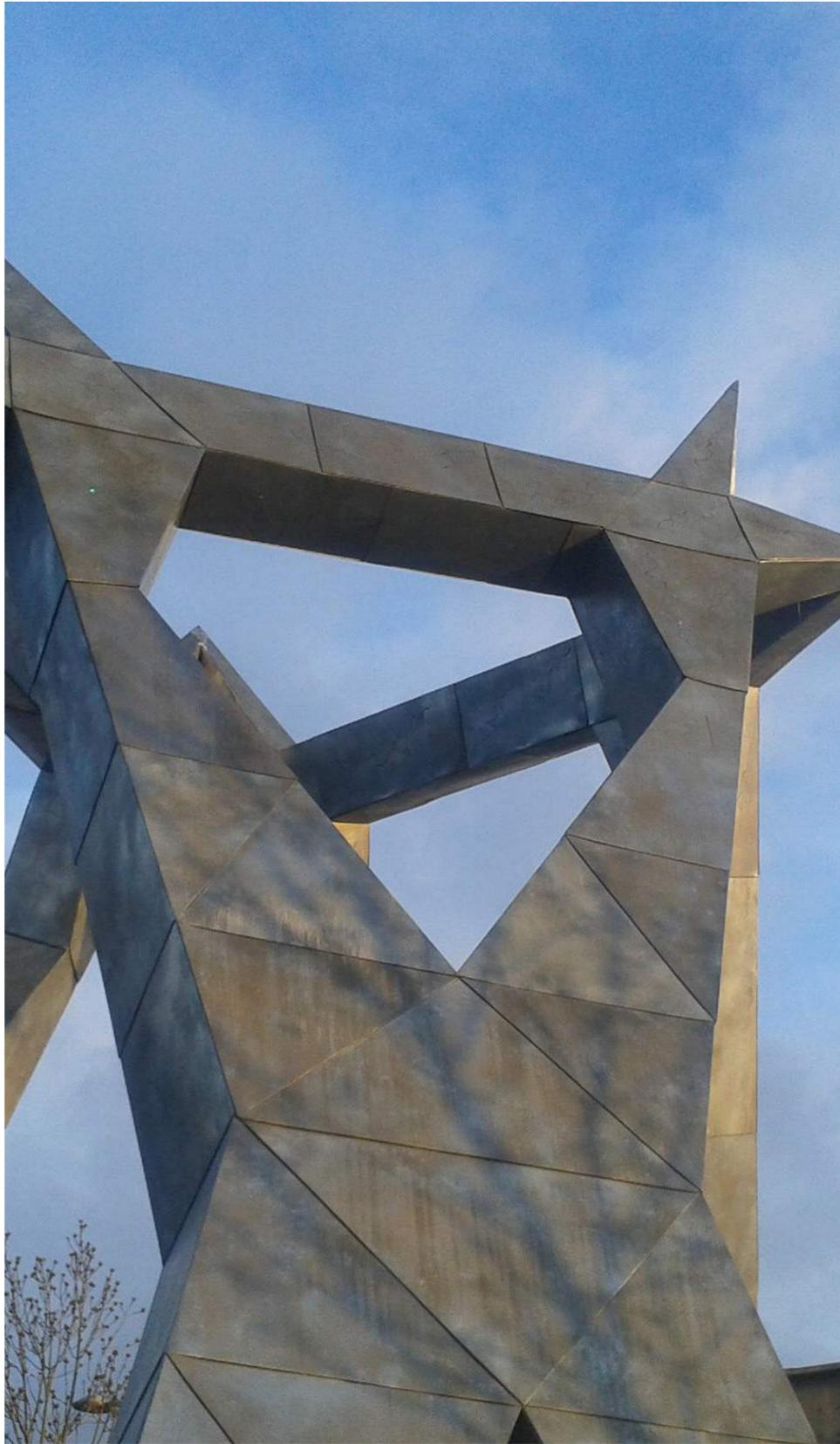
« Il ne suffit donc pas, pour parvenir à fixer l'attention, de représenter des objets connus, il faut aussi employer des moyens neufs, variés, imprévus ; & quand on est assez heureux pour que celui à qui appartient le Jardin, vous en fasse une loi, & refuse d'y voir constamment ce qu'on trouve dans les autres, cette loi fait chercher des idées neuves, les fait combiner & les multiplie.

Si l'on peut faire d'une Jardin pittoresque un pays d'illusions, pourquoi s'y refuser ? On ne s'amuse que d'illusions ; si la liberté les guide, que l'Art les dirige, & l'on ne s'éloignera jamais de la nature. La nature est vairée suivant les climats ; essayons, par des moyens illusoires, de varier aussi les climats, ou plutôt de faire oublier celui où nous sommes ; transportons dans nos Jardins, les changements de Scene des Opéra ; faisons-y voir, en réalité, ce que les plus habiles Peintres pourroient y offrir en décorations, tous les temps & tous les lieux. Qu'il soit permis d'éviter cette froide monotonie, produite par des préceptes, prétendus sévères, qui contraignent l'imagination. Puisqu'il faut tout créer, usons de cette liberté pour plaire, pour amuser & pour intéresser. C'étoit ce que comptoient trouver, dans le Jardin de Monceau, ceux qui venoient le voir ; puisqu'ils disoient, quand il y avoit peu de choses, j'aimerois autant me promener dans la campagne. On s'attendoit donc à y trouver ce qu'on ne voit pas ordinairement ailleurs. Lorsqu'on ne compte pas rencontrer, dans ce qui appartient aux Princes, les plus grands efforts de l'Art, on espère y voir au moins des choses peu communes ; & cependant on y blâme souvent ce qu'on y désire, la nouveauté ».

Carmontelle, *Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son altesse sérénissime Monseigneur le Duc de Chartres*, Paris, Delafosse, 1779. p. 4.



Nicolas Alexandre Salins de Montfort, *Saverne : élévation du kiosque chinois* 1782, encre et lavis aquarellé sur papier Strasbourg, Cabinet des Estampes



Antoine DOROTTE, *Les fées*, Tram ligne A/ station la Gardette Bassens Carbon Blanc, installation en 2013.

# SCULPTURES DANS L'ESPACE PUBLIC BORDELAIS

SCULPTURES DANS LEURS RELATIONS À L'ARCHITECTURE  
DE LA VILLE DEPUIS 2000.

The renovations and the urban redevelopment of the public space since 2000, offered areas to integrate the modern art into Bordeaux's city. In the public space, the temporary or the permanent sculpture interacts with his place of exhibition. The sculpture converse to the architectural and social environment.

---

Sculptures contemporaines architecture politiques culturelles espace public aménagement urbain

Modern sculptures architecture cultural policy public space urban organization

---

GESSION Inès, ines.gesson@gmail.com

En France, depuis les années 1980, l'art contemporain a investi les espaces publics. Ce phénomène est né dans les villes nouvelles situées autour de Paris ; des villes qui ont vu leurs espaces architecturaux pensés et réalisés conjointement aux œuvres de l'art contemporain. Après ces premières expérimentations, était venu le temps d'intégrer ce processus en région. Dans les villes au riche patrimoine bâti, un enjeu particulier vit le jour : celui de faire dialoguer la modernité avec l'ancien.

A Bordeaux, la présence de l'art contemporain dans la ville arrive dans les années 2000. Le chantier du tramway, qui participe à la politique de réno-

vation et d'aménagement de la ville, donne à des artistes contemporains l'opportunité d'investir des espaces désignés par la commande publique. Le tramway qui a permis de relier le centre-ville historique aux nouvelles périphéries qui entourent la ville, devient un vecteur privilégié entre le passé et le moderne, entre ces différentes spatialités. Souvent situées en périphéries, ces œuvres pérennes, tel *Le Lion* de Xavier Veilhan, regardent néanmoins vers la ville ancienne ; un regard qui instaure un indéniable dialogue avec la ville. L'habitant, face à l'œuvre, lui aussi est amené à changer son regard sur la ville : « L'art public réinterroge l'héritage, modifie les marques qui ont construit la mémoire des lieux ou, mieux encore, crée de nouveaux repères

qui feront partie de notre identité se composant et se décomposant, s'établissant sur la terre ferme ou reprenant le cours du fleuve. De même, l'identité de la ville se façonne par ces formes qui génèrent une autre déambulation, un autre son ou un autre silence, un autre signe ou une grande substance. »<sup>1</sup>

Cette dernière décennie a également offert la possibilité à des artistes d'investir temporairement l'espace public. Pendant quelques mois, Jaume Plensa, artiste catalan, a proposé une exposition à « ciel ouvert » selon l'expression de Catherine Millet, critique d'art. Ces œuvres temporaires ne rentrent pas dans le cadre de la commande publique, elles dialoguent pourtant et également avec la ville et ses habitants le temps d'une saison et avec les visiteurs le temps d'une promenade. C'est un circuit autour d'un artiste qui est proposé dans la ville, à la fois dans le centre historique – avec ses rues étroites et ses places conviviales – ainsi que dans des quartiers plus récents. Des événements artistiques tel Agora – la biennale de l'architecture, de l'urbanisme et du design – donnent à voir temporairement des œuvres dans l'espace public.

En investissant des espaces qui sont différents de ceux d'un musée ou d'une galerie, l'artiste doit considérer son œuvre dans un espace qui n'est pas initialement prévu à cet effet. L'espace est un endroit clos, ou partiellement fermé (par l'architecture par exemple), qui se parcourt et se vit de différentes manières. La dimension sociale est à prendre en compte pour comprendre l'œuvre de l'espace public. Les œuvres pérennes ou temporaires dialoguent avec l'environnement architectural de l'espace, mais aussi avec l'environnement social influencé par l'architecture. Entre sculptures, architectures et publics, la question du dialogue est au cœur de ce travail.

Ce constat invite aux questionnements, en effet, comment considérer ces œuvres, qui peuvent à la fois ravir ou interpeler les bordelais ? Peut-on parler de dialogue entre sculpture temporaire et architecture au même titre que pour une sculpture pérenne ? Quels liens entretient la sculpture temporaire ou définitive avec l'espace architectural et social à Bordeaux ?

<sup>1</sup> CROS Caroline, LE BON Laurent., *L'art à ciel ouvert*, Paris, Flammarion, 2008.

### Bibliographie :

ARNAUDET Didier., *Bernar Venet à Bordeaux*, cat. exp., Bordeaux, Beaux Arts éditions, 2007.  
« Art et architecture : Une nouvelle complicité », in *Archi-Créé*, n° 209, décembre 1986, p.59-132.  
CHARRE Alain. (dir.), *Art et espaces publics*, Givors, Maison du Rhône, 1992.



Jaume PLENSA, *Ainsa II*, haut du cour de l'Intendance du 27 juin au 6 octobre 2013.



Xavier VEILHAN, *Le Lion*, Tram ligne A/ station Stalingrad, installation en 2003

# HUMEUR FIN DE SIÈCLE

---

**Décadent et symboliste, le rôle du XIX<sup>e</sup> siècle, qui se prolonge au début du XX<sup>e</sup> siècle, engage les arts sur la voie des correspondances, entre musique, art et littérature**

---

**GIRARDEAU Marion :**

**Teodor de Wyzewa (1862 – 1917) et le Wagnérisme en peinture.**

**RIPPE-LASCOUT Caroline :**

**Les Tenants du Goût Décadent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en France : O mânes d'une dictature de l'esthétisme.**

## TEODOR DE WYZEWA (1862-1917) ET LE WAGNÉRISME EN PEINTURE.

This paper will study the contribution of the critical, Teodor de Wyzewa (1862 - 1917), and his articles in the Wagnerian Review (1885 - 1888) to the field of the synthesis of the arts, focusing on the links between Wagnerian music and painting. It will also determine the impact of these writings among painters and artistic creations.

---

Critique d'art Peinture Musique Echange Revue Wagnérienne

Art critic Painting Music Exchange Wagnerian Review

---

GIRARDEAU Marion, marion.girardeau@hotmail.fr

Depuis quelques années, les écrits traitant du mélange des arts (peinture, musique, littérature, poésie...) de l'Antiquité jusqu'à nos jours ne cessent d'affluer. Ces études permettent de remarquer que c'est surtout à la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle que ces mélanges de disciplines se développent, notamment grâce à la création de nombreuses revues, de salons, d'expositions... Des médias diversifiés qui favorisent les rencontres, les découvertes et les échanges entre artistes. Ces échanges pluridisciplinaires constituent d'ailleurs l'un des principaux traits de la modernité dans le domaine artistique en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce mouvement, pour faciliter les échanges entre les différents arts, doit beaucoup à Richard

Wagner (1813-1883), et particulièrement à son Gesamtkunstwerk, appelé l'œuvre d'art totale en France. En effet, à travers cet ouvrage Wagner exprime sa vision novatrice de l'œuvre d'art devenue une synthèse parfaite de toutes les formes d'art ; une œuvre d'art – de plus – accessible à tous. Cette vision rénovée des arts est notamment soutenue par la Revue Wagnérienne, une revue mensuelle française, dirigée par Edouard Dujardin et qui paraît à Paris pendant trois ans, de février 1885 à juillet 1888. Dans cette revue consacrée à Wagner collaborent des écrivains, des peintres, des poètes et des critiques d'art français tels que Karl Huysmans, Jacques-Emile Blanche, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine ou encore



Jacques-Emile BLANCHE, *Teodor de Wyzewa à Bayreuth en 1889*, 1891, « L'Art dans les Deux Mondes », 4 juillet 1891. (Source : <http://www.latribunedelart.com>)

Teodor de Wyzewa qui cherchent à promouvoir l'œuvre et les théories de Richard Wagner. Teodor de Wyzewa (1862 – 1917), auteur, préfacier, traducteur et critique français essaye, dans ses articles, d'expliquer les théories de Wagner et notamment les liens qu'il défend entre musique et peinture. Pour ce faire Wyzewa parlera même d'une « peinture wagnérienne », une peinture dans laquelle les peintres « sont à la recherche de sonorités colorées et de combinaisons musicales qui aident les images à se charger des élans de l'âme, à s'imprégner de valeurs spirituelles, bref, à se faire les interprètes d'idées et de symboles de portée générale. Il faut que la peinture perde enfin cette habitude de copier, qu'elle a depuis si longtemps, pour accéder au pouvoir absolu; au lieu de reproduire des choses, son rôle est de provoquer en nous des émotions .»<sup>1</sup>

Ainsi, à travers les articles de Teodor de Wyzewa publiés dans la Revue Wagnérienne, ce mémoire tentera de montrer l'intérêt que ce dernier porte à cette synthèse de la peinture et de la musique wagnérienne en établissant les réseaux intellectuels et artistiques du critique. On pourra alors se questionner sur les apports de ces articles dans le débat de l'œuvre d'art total ? Il s'agira également de s'interroger sur l'impact de la musique wagnérienne chez les artistes peintres cités dans la revue ? Enfin on pourra se demander quel est l'impact de cette musique dans les conceptions artistiques ?

<sup>1</sup> METKEN Günter, « Une musique pour l'œil » CLAIR Jean et THEBERGE Pierre (dir.), *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, cat. exp., (Montréal, 8 juin – 15 octobre, 1995), Montréal, M.B.A – Flammarion, 1995, cit. p. 118.

#### Bibliographie :

- LEBLANC Cécile, *Wagnérisme et création en France : 1883 – 1889*, Paris, Honoré Champion, 2005.  
 METKEN Günter, « Une musique pour l'œil » CLAIR Jean et THEBERGE Pierre (dir.), *Paradis perdus: l'Europe symboliste*, cat. exp., (Montréal, 8 juin – 15 octobre, 1995), Montréal, M.B.A – Flammarion, 1995.  
 SABATIER François, *Miroirs de la musique: la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 1998.

« Aussi les wagnéristes ne bornent pas à la musique – à la musique hélas ! morte après Wagner – leurs curiosités : ils espèrent et recherchent les progrès de l'art wagnérien dans les œuvres des littérateurs, des poètes, des peintres »

Teodor de Wyzewa, « Notes sur la peinture wagnérienne et le salon de 1886 » dans *La Revue Wagnérienne*, 8 mai 1886, Slatkine reprints, Paris, 1993, cit. p. 100.



Odilon REDON, *Parsifal*, 1912, Paris, Musée d'Orsay



Henri FANTIN-LATOURE, *Autour du piano*, 1885, Paris, Musée d'Orsay. Tableau également nommé « Les Wagnéristes » par le public lors de son exposition au salon de 1885.

« L'œuvre de Richard Wagner, sous l'incomparable valeur d'une Révélation philosophique, a, encore, pour nous, le sens, clair et précieux, d'une doctrine esthétique. Elle signifie l'alliance, naturelle, nécessaire, des trois formes de l'Art, plastique, littéraire, musicale, dans la communion d'une même fin, unique : créer la vie, inciter les âmes à créer la vie. Aussi les Wagnéristes ne se doivent pas enfermer dans le domaine étroit de la pure musique ; ils doivent étudier à toutes les œuvres, en tous les arts ; et pour cette étude, encore, le Maître leur fournit un sûr critère, donnant à la Peinture Wagnérienne comme à la Poésie et à la Musique, cette fin : la création de la vie. »

Teodor de Wyzewa, « Peinture Wagnérienne: le salon » dans *La Revue Wagnérienne*, 8 juin 1885, Slatkine reprints, Paris, 1993, cit. p. 154.w

# LES TENANTS DU GOUT DÉCADENT À LA FIN DU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE EN FRANCE :

O MÂNES D'UNE DICTATURE DE L'ESTHÉTISME.

It seems unquestionable that the friendly meetings, the cultural ones, the coincidences and fortuitous circumstances at the end of the nineteenth century, in the years when the concept of symbolism and decadence were in place, have revealed a new race of intellectual coterie. Mood of the rare and the unusual, the aesthete have to obey at the same ideology, unique flavor, the great dictatorship of aesthetic fragrance.



Montre à gousset - Porte cigarette - Nœud papillon – Masque : voilà la panoplie non exhaustive de l'esthète décadent, Humeur « je parade ».

---

Cénacles symbolistes fin-de-siècle esthétisme décadent culte de l'inanimé

Aestheticism decadence the cult of the rare luxury

---

RIPPE-LASCOUT Caroline, line.rippelascout@gmail.com

Les êtres fin-de-siècle sont tous victimes de l'ascèse, et tous à la recherche d'une haute perfection sans précédent. Perfection ici s'entend comme esthétisme, comme valeur sûre du beau. Toutes les catégories peuvent être confondues, les esthètes, les professeurs de beauté, les excentriques alléchés, les intellectuels bien nés, les écrivains à rebours des temps larvés ou les dandys précieux ; toutes des proies composites de l'esthétisme.

L'obsession latente de ces personnalités face à leur vie brodée et fantasmée, s'est matérialisée tant dans leur manière de se vêtir, dans leur allure ainsi que dans l'ordonnance de leur environnement esthétique. L'histoire culturelle de la fin du XIX<sup>e</sup>

siècle, et en particulier des rapports de l'être humain à la sphère privée (sa maison et ses objets domestiques), révèle combien les « décadents-esthétisés » eurent besoin de créer leur identité à travers les objets qui composent leur demeure. Présenter et cerner l'espace « abstrait » dans lequel s'inscrit l'objet tout en attestant de son authentique présence est inévitable et révéler le rapport jouissif voire hédoniste qui lie l'esthète à l'objet non fonctionnel, l'objet-passion, inspire un inceste permis. Et au-delà du goût de la bibeloterie, il est nécessaire d'introduire les prémisses de la notion de demeure-œuvre d'art à travers des exemples de maisons réelles et fictives, puis, dans le dessein d'appuyer mes dires, inférer de l'ultime

suprématie et connivence qui existe entre l'habitation et l'habitant. La compréhension de l'objet authentique, particulier, qui semble prendre vie grâce à ces artistes, ces amateurs de raretés, tant à l'écoute du monde parallèle des inanimés, est possible, de par cette notion du « beau » qui leur est inhérente. Fernand Khnopff, Jean Lorrain, Robert de Montesquiou, Edmond et Jules de Goncourt, Pierre Loti, Gabriele d'Annunzio, Madeleine Deslandes, pour ne citer qu'eux, ont compris, appliqué et se sont essayés aux rôles de décorateurs et de démiurges chromatiques. De fait, c'est en marge d'une communauté bipolaire et s'orientant vers quelque chose de profondément singulier que la baronne a su trouver sa place parmi les cénacles de cette fin-de-siècle. A l'image de ses compères hétéroclites, elle se plaît à aménager un intérieur raffiné lui rappelant, à travers les innombrables objets qui sommeillent en sa demeure, un passé adulé. Fictifs ou non, ces énergumènes ont autant séduit par leur personnalité étrange et insolite que par la tenue de leur maison, l'agencement de leur intérieur propre à leur

image décadente. Ces autocrates du goût ont fait s'entendre leurs sensations dans une quête partagée, vorace des plaisirs rares et des sensations raffinées, d'une totale aversion pour le trivial, et d'une indéniable manifestation de la primauté de l'art sur la nature.

Ce constat posé, des questionnements s'imposent. En effet, en quoi alors la personnalité de l'esthète est-elle à l'image du lieu où il réside ? Comment les passionnés de décoration intérieure à la fin du XIXe siècle ont-ils su instaurer une grammaire propre à leur langage de composition et d'architecture et conjuguant subtilement les éléments imprégnés d'un passé regretté avec le sentiment d'un moderne réfléchi?

---

#### Bibliographie :

- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Coll. Les Essais, Gallimard, 1968.  
BERTRNAND Antoine, *Les curiosités esthétiques de Robert de Montesquiou*, Genève, Droz, 1996.  
HUYSMANS Joris-Karl, *A Rebours*, éd. Fasquelle, Paris, 1907.

« Je revois sa chambre à coucher, son lit bas, le magnifique Christ d'ivoire, l'étoffe qui couvrait les murs et le lit, toute semée de petites roses blanches, et qu'elle avait fait tisser d'après la Naissance de Botticelli. Je revois le grand salon, la fourrure blanche que paissaient les chères bêtes fantastiques, les admirables biches en marbre noir, le crapaud de bronze qui s'appelait Benoît, la licorne empruntée à un manège napolitain du XVIIIe siècle. La licorne était le personnage essentiel; mais c'était Benoît qui avait une âme. La baronne l'en avait assuré et pour le consoler - quelqu'un avait affirmé devant lui qu'il n'avait pas d'âme- elle lui avait fait manger une perle [...] que de soirées j'ai passées là [...] elle m'accueillait, distraite et lasse, en jouant avec une boule de cristal que lui avait donné Burne-Jones et que Bonnard avait appelée « un fruit de l'air ».

A.Germain, *Les Fous de 1900*, La Palatine, Genève et Paris, 1956, p. 73-74.



DESLANDES, *Madeline*, Coll. Joseph Rous  
Paget-Fredericks Dance Collection.

# DIFFUSION

---

**Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, gravure, photographie et affiche ont été des supports fondamentaux dans la diffusion d'une image ou d'un discours qui s'adresse à un public tantôt populaire, tantôt élitiste**

---

**GARGANETTE Pierre :**

**Les photographies d'Adolphe Giraudon de la collection Pierre Paris.**

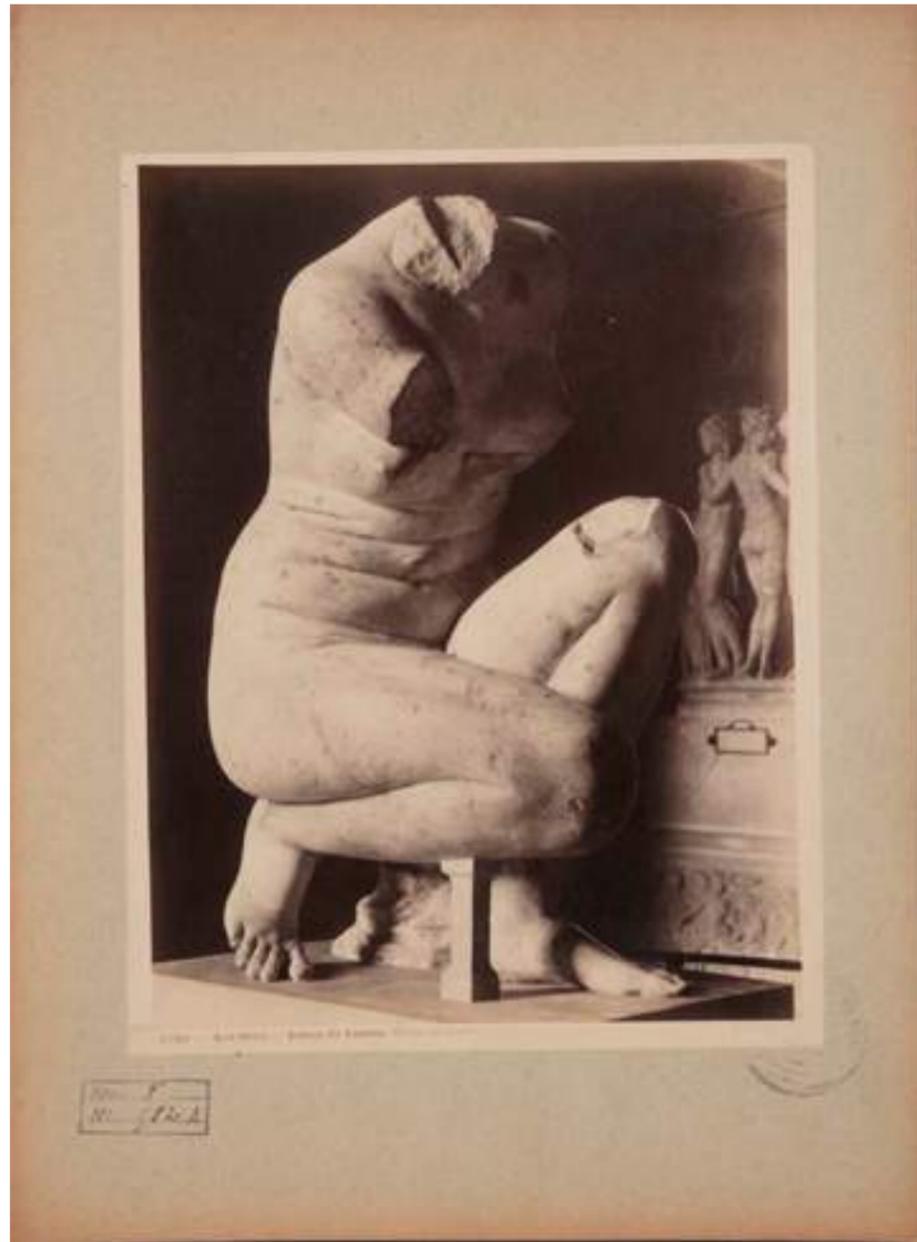
**DELAVENNE Marie :**

**La place de la représentation du monde paysan dans le fonds de la maison Goupil.**

**BOURZEAU Marion :**

**La peinture murale comme art social, Recherches autour d'une utopie artistique de l'entre-deux-guerres.**

## LES PHOTOGRAPHIES D'ADOLPHE GIRAUDON DE LA COLLECTION PIERRE PARIS.



Adolphe GIRAUDON, *Vénus de Vienne*, vue de trois-quart, Musée du Louvre, fonds Paris

Study of a series of photographs of sculptures by Adolphe Giraudon which is a part of the archaeological collection of the Faculty of Arts of Bordeaux (Collection Pierre Paris). My research on these images go through the textbook analysis of archeology at the time, skinning Archives, readings of aesthetic texts of the time.

---

Sculpture photographies collection pédagogie province

Sculpture photographs collection pedagogy province

---

GARGANETTE Pierre, [pcgarganette@gmail.com](mailto:pcgarganette@gmail.com)

Au lendemain de la guerre franco-prussienne, les républicains arrivèrent au pouvoir. Dans un contexte où la rivalité avec l'Allemagne stimulait un grand nombre de changements, le nouveau gouvernement français engage une réforme de l'enseignement supérieur. Son dessein était de stimuler les universités de province et d'accroître les sciences dans l'ensemble des domaines de la recherche. C'est durant cette période de changement qu'apparaît l'enseignement de l'archéologie dans les facultés de lettres. Des archéologues issus de l'École française d'Athènes en assurent les cours. Le directeur de l'enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique, Louis Liard

(1846-1917), souhaitait que cet enseignement s'articule avec la recherche et l'étude des objets. Pour ce faire, dès 1886, à la faculté de lettres de Bordeaux, le jeune maître de conférences en archéologie, Pierre Paris (1859-1931) entreprit de se munir des deux outils pédagogiques fondamentaux dans l'établissement d'une archéologie « scientifique » : une collection de moulages et une collection de photographies. Concernant la collection de photographies,<sup>1</sup> Pierre Paris rassembla des reproductions d'œuvres *In-situ* et *Ab-situ*, afin de créer un corpus d'images complet. Notre étude portera sur les secondes reproductions *Ab-situ*, et plus précisément sur les images produites par le photographe Adolphe Giraudon à

partir de sculptures conservées au musée du Louvre. Avec l'invention de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, rapidement la capacité à reproduire avec exactitude les objets du réel est évidente et les historiens de l'art et archéologues, perçurent en ce médium un instrument particulièrement utile pour constituer des séries de planches photographiques et ainsi adopter une méthodologie comparative. Emile Mâle expliquait à ce sujet que, « La photographie a affranchi en partie l'œuvre d'art de fatalités qui pèsent sur elle, de la distance, de l'immobilité »<sup>2</sup>. En province, à la Faculté de Lettres de Bordeaux, un outil comme celui-ci était une aubaine, très utile pour développer un enseignement en archéologie digne de ce nom, loin des œuvres conservées dans les musées de la capitale. Au sein de la collection Pierre Paris, les photographies d'Adolphe Giraudon ont permis à la recherche et à l'enseignement de pouvoir profiter d'œuvres éloignées, qui reposaient dans les salles du musée du Louvre. Dès les premières années de son enseignement, Pierre Paris adapta sa sélection d'images en fonction des cours qu'il dispensait. Mais ces choix étaient indubitablement orientés par le panel de photographies qui étaient proposées à la vente dans les maisons d'éditions photographiques de la capitale, comme celles de Giraudon. Quant à ces

commerces de reproductions, ils étaient eux tributaires des musées qui imposaient des règles strictes à suivre concernant les reproductions d'œuvres d'art. À cette époque, dans le but d'asseoir sa notoriété à l'échelle nationale et européenne, la direction du Louvre avait établi un corpus des œuvres à reproduire, principalement composé d'œuvres illustres, considérées comme des « chef d'œuvres ».

Réalisées dans les locaux de la célèbre institution muséale, les photographies d'Adolphe Giraudon présentes dans la collection Pierre Paris, révèlent un lien privilégié entretenu par le Louvre et la faculté de lettres de Bordeaux. A travers l'analyse de cette série d'images, il est question d'essayer de comprendre, dans quelle mesure l'influence du musée du Louvre a pu impacter sur la valeur scientifique et documentaire de ces photographies ? D'autre part, il est intéressant de saisir de quelle manière ces images caractérisées de « documentaires », considérées alors comme de simples outils à valeur pédagogique, se sont inscrites dans une histoire de l'art dédiée à la photographie ? En outre, cette étude cherche à définir le statut à la fois complexe et mouvant de ces photographies.

<sup>1</sup> LAGRANGE Marion et MIANE Florent, « Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886) », *In Situ*, n°17, 2011.

<sup>2</sup> THERRIEN Lyne, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, éd. Du C.T.H.S, Paris, 1998. p.398.

### Bibliographie :

FREITAG Wolfgang, « La servante et la séductrice. Histoire de la photographie et histoire de l'art », Pommier Édouard, Kultermann Udo. Vaisse Pierre (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art. XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Klincksieck/Musée du Louvre, 1997, p. 257-291.

LAGRANGE Marion et MIANE Florent, « Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886) », *In Situ*, n°17, 2011.

THERRIEN Lyne, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, éd. Du C.T.H.S, Paris, 1998.



Mariano Benlliure. *Buste de Pierre Paris*.  
1932, plâtre peint.



Anonyme, *Portrait de la famille Giraudon*.

## LA PLACE DE LA REPRESENTATION DU MONDE PAYSAN DANS LE FONDS DE LA MAISON GOUPIL.



D'après Victor DOLLET Annonce pour le "Musée des Rieurs". Lithographie originale - vers 1850.

Goupil et Cie is a Parisian company of art edition of the nineteenth century. To be profitable, the reproduced works had to meet the expectations of the public. Peasants are a popular theme. The catalogs of sales available in the Goupil museum of Bordeaux are a good source to understand the evolution of this theme in the publishing house.

---

Edition d'art photographie gravure Maison Goupil monde paysan XIX<sup>e</sup> siècle France

Art Edition photography engraving Goupil world peasant XIX century France

---

DELAVENNE Marie, delavenne-marie@hotmail.fr

La maison Goupil & Cie est une entreprise d'édition d'art parisienne fondée par Adolphe Goupil (1806-1893) en 1829. Cette maison publie des reproductions d'œuvres d'art populaires et des catalogues de ventes de ces images. Active de 1829 à 1921, elle favorisa les innovations techniques en utilisant divers procédés de duplication pour que les œuvres soient reproduites fidèlement ou avec interprétations. La maison mit au point notamment un procédé de photogravures dépassant en qualité les autres technologies de reproduction d'image alors existantes. Ces reproductions étaient vendues à l'échelle internationale grâce aux succursales ouvertes à Londres, Berlin, Vienne, La Haye, Bruxelles, New-York

et en Australie. Les catalogues de ventes de l'entreprise permettaient de choisir pour chaque œuvre, ou groupe d'œuvres, un procédé et un format adapté aux moyens de l'acquéreur. L'œuvre d'art dupliquée pouvait être ainsi acquise par différentes classes sociales. Le choix des œuvres éditées était éclectique mais pas aléatoire puisque l'entreprise visait la rentabilité. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le thème du monde paysan est de nombreuse fois abordé par les artistes peintres, sculpteurs et écrivains. Certains artistes prenaient le parti de l'embellir d'autres de le présenter le plus objectivement possible. Dans ces œuvres sont traitées la vie rurale traditionnelle mais aussi la dureté du travail et la précarité. Parmi les tab-

leaux les plus célèbres de l'époque traitant de ce le cas, lesquels et quelles peuvent-en être les raisons? sujet, on peut citer *Les glaneuses*, une toile que Jean-François Millet (1814-1875) peint est présentée au salon de 1857 ou encore, *Le rappel des glaneuses* de Jules Breton (1827-1906), une œuvre présentée au salon de 1859. La maison Goupil, attentive aux goûts de son époque, diffuse évidemment de nombreuses reproductions de ce monde paysan. Dans ce contexte, et grâce aux sources disponibles,<sup>1</sup> se posent alors plusieurs questions et notamment celles concernant la part de ces « paysanneries » dans la production Goupil ? Cette part a-t-elle évolué entre 1829 et 1921 ? Certains sujets du monde paysan étaient-ils privilégiés à d'autres ? Si cela est

---

<sup>1</sup> En 1991, est fondé à Bordeaux, grâce à une donation de Monsieur et Madame Guy Imberty, le musée Goupil, Conservatoire de l'Image industrielle. Ce musée possède aujourd'hui une grande partie de la production photographique de la maison d'édition Goupil & Cie, ainsi que des estampes, des plaques de cuivres gravées et des exemplaires des catalogues de ventes. Dans ces catalogues de ventes, on connaît pour chaque œuvre, à une date précise, les techniques d'édition proposées, les dimensions envisageables, le nom de l'artiste, des graveurs et des lithographes, les prix, etc.

#### Bibliographie :

DORDAN E., *Le paysan français d'après les romans du XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de Toulouse, 1923, 173 p.  
*Etat des lieux, no.2*, Edition Musée Goupil, Bordeaux, 1999 168 p.  
LAFONT-COUTURIER Hélène, BERGEON Annick, RENIE Pierre-Lin, du VIGNAU Sabine, *Etat des lieux, no.1*, Edition Musée Goupil, Bordeaux, 1994, 160 p.  
LAFONT-COUTURIER Hélène, BIGORNE Régine, STOLWIJK Chris, RENIE Pierre-Lin, MESNIL Hélène, *Etat des lieux, no.2*, Edition Musée Goupil, Bordeaux, 1999 168 p.



Etablissement photographique de MM. Goupil & Cie à Asnières  
Gravure sur bois de H. DUTHEIL,  
*L'Illustration*, no. 1572, 12 avril 1873.

« **J'** ai dit qu'à notre époque, l'art était obligé de se faire industriel. En effet, le goût et le luxe sont devenus le patrimoine des classes les moins aisées. L'art ne perd rien à se vulgariser ainsi ; il y peut même gagner des ressources infinies, comme il le fait déjà, en mettant la Science à son service. »

DUCUING François., *l'Exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris, 1867, t.2, p.227.



D'après Jules BRETON, *Les Feux de la Saint-Jean*, Photogravure, 1891.

« **L'**e Normand de Maupassant comme le Bourguignon de Balzac, le Quercynois de Cladel et le Beauceron de Zola, réagissent et protestent avec excès contre les portraits trop embellis de G. Sand, de Fabre, de Theuriet et de Bazin. »

DORDAN E., *Le paysan français d'après les romans du XIX<sup>e</sup> siècle*, Thèse pour le doctorat d'université présentée à la faculté des lettres de Toulouse, 1923, p.92.

# LA PEINTURE MURALE COMME ART SOCIAL

## RECHERCHES AUTOUR D'UNE UTOPIE ARTISTIQUE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES.

Interwar period was marked by intense debates about the social role of art. From the 1920s, the efforts to develop a new mural painting were often inseparable from the desire to create art “for the people”. It is probably in circles close to the communist movement that took shape the idea of a “monumental art” and a “social” and “modern” painting.

---

Entre-deux-guerres art social art public démocratisation de l'art peinture monumentale muralisme engagement réalisme éducation politique culturelle Parti communiste Front populaire mécénat d'État

Interwar period social art public art democratization of art monumental painting muralism commitment realism education cultural policy Communist Party Popular Front state patronage

---

BOURZEAU Marion, m-2603@hotmail.fr

Tandis que pour la période comprise entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le premier conflit mondial, les études centrées sur la notion d'art social sont devenues relativement courantes, l'entre-deux-guerres paraît ne pas avoir fait l'objet d'investigations aussi poussées. Loin de s'affaiblir, les débats liés aux relations entre art et société connurent pourtant une vigueur exceptionnelle au cours de cette double décennie marquée du sceau de l'engagement. Embrassant tous les domaines de la création plastique, ils touchèrent aussi bien la peinture et les arts appliqués que l'architecture. Textes critiques, manifestes et essais constituent aujourd'hui un témoignage éloquent de l'activité théorique débordante qui fut déployée dans ce sens.

A partir des années 1920, les efforts pour élaborer une nouvelle peinture monumentale furent souvent indissociables de la volonté de créer un art « pour le peuple ». De la diffusion de la beauté à l'éducation politique des masses, la renaissance de cet art mural fut investie de multiples enjeux. Si en France comme ailleurs, elle fut étroitement liée au mécénat d'État, on ne saurait cependant mettre le voile sur le rôle actif que les artistes jouèrent à tous les niveaux. Bien avant que n'arrivent les premières commandes publiques, c'est vraisemblablement au sein de cercles proches de la mouvance communiste que prit corps l'idée d'un « art monumental » et d'une peinture « sociale » et « moderne ». En ces années où la culture et le mode de représentation font l'objet



Edition catalogue critique du Salon de l'art mural, 1935.

d'après discussions, les débats et les dissensions ne sont sans doute pas absents. Des réunions des Amis du Monde aux activités de l'Association artistique de l'art mural, c'est certainement sur tout un travail d'élaboration théorique qu'il nous faudrait revenir. L'analyse des sources textuelles (articles disséminés dans la presse artistique et politique, manifestes, essais, souvenirs d'artistes, etc.) devrait permettre de dégager les principaux axes de réflexion des contemporains. Parmi les questions incontournables, les interrogations liées à la réception française des muralismes mexicains

et américains ainsi que la question de l'héritage des idées agitées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont évidemment au centre de cette étude. Le tout alimentant une question centrale celle du rapprochement possible dans la conception du muralisme, des notions d'« art public » et d'« art démocratique » qui sont toutes deux en vogue à cette époque.

« **P**ourquoi nous sommes-nous lancés à la conquête des murs ? Pourquoi ? Et comment ? Ce pourquoi est notre raison d'être, car nous étouffions dans nos petits cadres dorés, nos pinceaux se voulaient plus gros, notre mouvement de bras plus ample, plus fraternel. Nous avons voulu communiquer notre joie lumineuse à de plus larges foules ».

SAINT-MAUR Samuel, « Pourquoi l'art mural ? » dans DAUTHY René, *Saint-Maur et l'art mural 1935-1949. L'historique et le 1 %*, Louveciennes, Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999, cit. p. 123.

---

#### Bibliographie :

- DAUTHY René, *Saint-Maur et l'art mural 1935-1949. L'historique et le 1 %*, Louveciennes, Les Amis du peintre et sculpteur Saint-Maur, 1999.  
LEMOINE Bertrand & RIVOIRARD Philippe, *Paris 1937 Cinquantenaire*, cat. exp., Paris, Institut Français d'Architecture, 1987.  
ORY Pascal, *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994.



Sonia DELAUNAY, *Voyages lointains*, Exposition internationale Paris 1937, Pavillon du Chemin de fer.

« **L**es peuples anciens n'ont jamais pu se libérer suffisamment pour pouvoir jouir des œuvres de grande qualité [...] Nous arrivons à une époque où, je crois, l'événement va devenir possible ; c'est un commencement. Une culture artistique va pouvoir naître. Un art décoratif, un art mural va se réaliser, ce sera l'art collectif de demain. »

LÉGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1996, cit. p. 217.

**Lumières sur nos recherches** est le fruit d'un travail collectif qui n'aurait pas existé sans les initiatives, le soutien et la collaboration de nombreuses personnalités.

Nos remerciements vont à M. Cyril Chaumeau pour son accueil et sa disponibilité à la bibliothèque du CAPC.

Merci également aux services techniques de la faculté pour l'impression de notre brochure. Les réalisations de notre équipe sont aussi l'aboutissement d'une initiative et d'une collaboration interuniversitaire des enseignants de Poitiers et de Bordeaux Montaigne. Nous remercions très chaleureusement l'équipe de Poitiers : Mesdames Véronique Meyer, Séverine Lemaître, Marie-Luce Puljate, Claire Barbillon et Monsieur Eric Palazzo et celle de Bordeaux : Mesdames, Emilie d'Orgeix, Marion Lagrange et Laurence Chevallier.

Marguerite  
d'Orléans

paysagiste

espagnole

du haut  
Moyen-Âge,

croit en

LA DÉCADENCE

du music hall.

Elle entretient

une  
relation

hybride

et  
polychrome

avec le Roi

de la  
chasse

À BORDEAUX,

Xavier Veilhan.

GRAND CONNOISSEUR

de la réception

de la sculpture  
photographiée

en peinture,

issu d'une famille parlementaire

britannique

IL ÉDITE

une revue

de  
musique

antique.

A  
Turin,

ils ont  
enseigné

LE MEDIUM

foisonnant

de la noblesse

en  
redingote

puis se sont mariés

dans la célèbre  
église

orientale

DE PARIS,

photographiés par

Ileana  
Sonnabend,

demi mondaine

et muséologue

de la perruque.

Flaubert

nous a confié:

« BIZARRE,

ils aiment

voyager

AILLEURS ... >>