



HAL
open science

Préambule : Art décoratif et notion d'arts décoratifs ; brève histoire et essai de définition

Laurence Riviale

► To cite this version:

Laurence Riviale. Préambule : Art décoratif et notion d'arts décoratifs ; brève histoire et essai de définition. Catherine Cardinal. Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine, Presses universitaires Blaise-Pascal, pp.13-20, 2015, 978-2-84516-718-6. hal-01225648v2

HAL Id: hal-01225648

<https://uca.hal.science/hal-01225648v2>

Submitted on 18 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Sous la direction de
Catherine Cardinal*



Collection Histoires croisées

LES PEINTRES AUX PRISES AVEC LE DÉCOR

CONTRAINTES, INNOVATIONS, SOLUTIONS
DE LA RENAISSANCE À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE



Presses universitaires Blaise Pascal



Maison des Sciences de l'Homme
4, rue Ledru — 63057 Clermont-Ferrand Cedex 1
Tel. 04 73 34 68 09 — Fax 04 73 34 68 12
Publi.Lettres@univ-bpclermont.fr
www.pubp.fr
Diffusion : www.lcdpu.fr

Collection "Histoires croisées"
publiée par le Centre d'Histoire "Espaces et Cultures" (C.H.E.C), Clermont-Ferrand

Illustration de couverture :
L. Courtin, Cusset, lithographie extraite de l'Ancien Bourbonnais
par Achille Allier, 1838

BMIU de Clermont-Ferrand, cliché UBP
Vignette : Louis-Édouard Fournier (1857-1917), *Les grandes époques de l'art*,
façade du Grand-Palais, Paris, 1898-1900, détail, cliché de Catherine Cardinal.
ISBN 978-2-84516-718-6

Dépôt légal, quatrième trimestre 2015

*Sous la direction de
Catherine Cardinal*



Collection Histoires croisées

LES PEINTRES
AUX PRISES
AVEC LE DÉCOR

CONTRAINTES, INNOVATIONS, SOLUTIONS
DE LA RENAISSANCE À L'ÉPOQUE MODERNE

2 0 1 5

Presses Universitaires Blaise Pascal

SOMMAIRE

LES AUTEURS		7
<hr/>		
INTRODUCTION	Catherine Cardinal	9
PRÉAMBULE	Laurence Riviale <i>Art décoratif et notion d'arts décoratifs : brève histoire et essai de définition</i>	13
<hr/>		
PREMIÈRE PARTIE	Les peintres et la visualisation d'un discours	
1	Gwenn Gayet <i>Tableaux et décor dans les demeures privées du XVIII^e siècle. L'exemple de la chambre de réception de l'hôtel Martial de Grandseigne et sa thématique de l'Amour</i>	23
2	Catherine Cardinal <i>Allier l'effet décoratif et la lisibilité du discours dans les décors peints du XVIII^e siècle. Regards sur la figuration du Temps</i>	33
3	Pierre Sérié <i>Bavardages sous la contrainte, bavardages dans la contrainte : décorer l'architecture "Beaux-Arts". Les frises narratives du Grand Palais, à Paris</i>	45
<hr/>		
DEUXIÈME PARTIE	Les peintres et l'intégration du décor au lieu	
4	Annie Regond <i>De la suggestion à l'illusionnisme. La représentation de l'architecture en peinture murale au Moyen Âge et pendant la Renaissance, exemples pris en Auvergne.</i>	57
5	Yoann Gros Lambert <i>L'ornementation intérieure au XVIII^e siècle : l'implication de Jacques de Lajoüe (1686-1761) dans l'art rocaille</i>	69

TROISIÈME PARTIE	Les peintres et le recours à une collaboration technique	
6	Jean-François Luneau <i>Une coopération exemplaire: Luc-Olivier Merson (1846-1920), peintre-décorateur et Eugène Oudinot (1827-1889)</i>	79
<hr/>		
QUATRIÈME PARTIE	Innovations décoratives contemporaines	
7	Marianne Jakobi <i>Qu'est-ce qu'un décor monumental in situ dans les années 1980 à Paris? Remarques sur Les Deux Plateaux de Buren et Le Pont-Neuf empaqueté de Christo</i>	89
8	Martial Déflacieux <i>Le titre comme élément décoratif dans la pratique contemporaine: exemples issus du FRAC Aquitaine et du CAC La galerie à Noisy-le-Sec</i>	97
<hr/>		
CONCLUSION	Annie Regond	107
<hr/>		
ÉGALEMENT AUX PUBP		111

LES AUTEURS

Catherine CARDINAL

Professeur en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Martial DÉFLACIEUX

Doctorant en histoire de l'art, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Gwenn GAYET

Maître-assistant associé à l'École nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Yoann GROSLAMBERT

Doctorant en histoire de l'art, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Marianne JAKOBI

Professeur en histoire de l'art contemporain, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Jean-François LUNEAU

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Annie REGOND

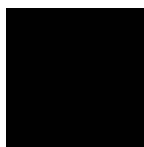
Maître de conférences en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Laurence RIVIALE

Maître de conférences en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC

Pierre SÉRIÉ

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC



PRÉAMBULE :
ART DÉCORATIF ET NOTION D'ARTS DÉCORATIFS :
BRÈVE HISTOIRE ET ESSAI DE DÉFINITION¹

Laurence Riviale

Résumé — L'expression "art décoratif" et la notion "d'arts décoratifs" posent deux questions distinctes: l'idée que l'art ou qu'un art puisse être décoratif est-elle seulement pertinente? Qu'entend-on par "arts décoratifs" et de quand date cette notion? La communication s'attachera d'abord à définir les termes "art", "technique", "décor", "décoratif" en remontant aux sources, notamment à Platon et à Aristote, puis étudiera l'histoire des notions elles-mêmes, de la période médiévale à l'époque contemporaine, ainsi que la genèse de la catégorie "arts décoratifs". Elle rappellera la polyvalence des peintres au début de l'époque moderne et les structures juridiques du métier, et précisera le statut à la Renaissance de techniques aujourd'hui classées parmi les arts décoratifs, comme le vitrail, en prenant l'exemple de la Vie de Guillaume de Marcillat par Vasari.

Mots clefs — Art, génie, disposition, talent, arts décoratifs, arts libéraux, arts mécaniques, *technè*, *poesis*, guildes, artisanat.

Abstract — The current term "decorative art" and the notion of "decorative arts" are two different issues, for the question must be asked whether the very idea that "art" or "an art" can be "decorative" is even relevant (as according to some conceptions, held by, for instance, the aesthetic movement and its formula "art for art's sake", any "decorative" quality of "art" would miss the point). Another question is, what is usually meant by "decorative arts" and since when can that term be retraced? The present contribution will strive to give an accurate definition of these terms, including the word "art", tracing back the sources, namely in Plato and Aristotle, and will study the very history of the concepts in themselves, from medieval period to the contemporary era, along with the genesis of the category of "decorative arts". The manifold abilities and skills of the painters at the beginning of the Renaissance era will be recalled, along with the legal frameworks of the trade. The original status and consideration of techniques such as stained glass, which is nowadays usually considered as a "decorative art", will be clarified, with the example of Guillaume de Marcillat's *Vita* by Vasari.

Keywords — Art, genius, ability, *technè*, *poesis*, liberal arts, mechanical arts, decorative arts, craft, guild.

¹. La partie philosophique du présent essai, qui se veut une vulgarisation à l'usage des étudiants, doit beaucoup à l'enseignement d'Alain Séguy-Duclot, que je remercie vivement à cette occasion. Voir aussi Alain SÉGUY-DUCLOT, *Définir l'art*, Paris, Odile Jacob, 1998.

L'expression "art décoratif" et la notion "d'arts décoratifs" posent deux questions distinctes. En premier lieu, l'idée que l'art ou qu'un art puisse être décoratif est-elle seulement pertinente? Ensuite, qu'entend-on par "arts décoratifs" et de quand date cette notion? Pour répondre à la première question, il faut d'abord définir le terme "d'art", et par voie de conséquence, le terme de "génie", puisque l'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui est le fait d'un être à part. Le concept de génie renvoie aux deux sources de la philosophie de l'art, la théorie de l'*inspiration* de Platon et la théorie de la *disposition* d'Aristote, l'une s'opposant à l'autre. La notion "d'art décoratif", quant à elle, doit être traitée dans sa dimension historique.

La théorie de l'inspiration ou du *génie* se construit au XVI^e siècle sur la philosophie platonicienne, très exactement dans l'*Ode X* de Pierre de Ronsard composée entre 1550 et 1552 et dédiée au chancelier Michel de L'Hospital (1504-1574)². Le poète y narre la naissance des neuf muses, l'avènement des trois âges de la poésie et la venue de Michel de L'Hospital auprès de Marguerite, fille de Henri II. Ronsard rédige ici une sorte de manifeste qui tient lieu d'art poétique mais qui est fondé sur l'*inspiration*.

Le *génie* y est compris non pas comme un être humain créateur d'exception, mais comme une divinité tutélaire, un personnage intermédiaire qui fait le lien entre la beauté sensible et la beauté intelligible, entre le divin et l'humain³: cette notion remonte à Platon, qui construit sa philosophie sur le postulat d'une transcendance et l'idée que le monde d'ici-bas est seulement le reflet du monde de l'au-delà, du monde de l'intelligible, d'une réalité supérieure. Dans le mythe d'Er, l'âme choisit son *daimon* (en latin *genius*), être intermédiaire qui peut être bénéfique ou maléfique⁴. La référence à Platon est directe, car Ronsard dans son ode n'utilise pas le mot génie, tiré du latin, mais le mot "démoniaque", tiré du grec.

En vertu de la théorie platonicienne, le *génie* n'est donc pas l'artiste lui-même, terme dont le sens historique doit aussi être défini. Celui-ci, poète davantage que spécialiste des arts visuels, est l'être privilégié occasionnellement visité par le divin, très exactement pris d'une *mania*, terme que l'on peut traduire par "délire" ou "folie sacrée". Ainsi inspiré, il devient *enthousiaste*, c'est-à-dire, selon l'étymologie, qu'il reçoit (le) Dieu en lui⁵.

À l'inverse, l'artiste qui reste soumis au *bon sens* est l'auteur d'une création imparfaite et dépourvue de beauté. Il est n'est qu'un *technicien*⁶, le mot grec "*technè*" étant ici pris dans le sens d'arts en général ou de savoir-faire.

La subdivision médiévale entre *arts libéraux* et *arts mécaniques*, qui date du V^e siècle et fut codifiée par Martianus Cappella⁷, rhéteur latin d'Afrique du Nord, a justement pour fondement la distinction "*technè*", qui se réfère ici au savoir-faire, à la technique, et "*poiesis*", le faire, la création, platonicienne. Contrairement à l'art mécanique, l'art libéral est en effet celui qui ne requiert pas l'usage de la main.

2. Pierre de RONSARD, *Le premier livre des Odes, Ode X*, à Michel de L'Hospital, chancelier de France; l'édition utilisée ici est celle des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2 vol., t. 1, 1993, p. 626-647.

3. *Ibid.*, antistrophe de la strophe 17, p. 643 et note 3 p. 1505.

4. Dans le mythe d'Er, *République*, X, 614-621; l'édition utilisée ici est celle de Paris, Garnier Flammarion, 2002, traduction Georges Leroux, p. 512-523; voir 617d-617e et note 82: "Âmes éphémères, voici le commencement d'un nouveau cycle qui pour une race mortelle sera porteur de mort. Ce n'est pas un démon qui vous tirera au sort, mais c'est vous qui choisirez un démon".

5. PLATON, *Phèdre*, 244; *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1950, t. 2, p. 31-32.

6. PLATON, *Ion*, 536 e - 537 a; *Œuvres complètes*, 14 vol., t. 5, Paris, Les Belles Lettres, 2003, p. 39.

7. MARTIANUS CAPELLA, rhéteur latin d'Afrique du Nord, première moitié du V^e siècle, auteur des *Noces de Philologie et de Mercure*.

À la fin du XVI^e siècle, le sens du mot *genius* change et devient une “aptitude”, une *disposition* particulière, *innée* certes, mais *perfectionnée par le travail*: un concept nouveau apparaît, celui d'*ingenium*, qui a donné naissance à une famille de mots, parmi lesquels “ingénieur”, “ingénieur”, etc. Cette notion d'efficace du travail se trouve dans *Les quatre dialogues sur la peinture* (1548) de Francisco de Hollanda (1517-1584)⁸. Ce traité se fonde donc manifestement, au moins pour cela, sur la *Poétique* d'Aristote. On assiste alors à une fusion entre les concepts de *genius* et d'*ingenium* grâce à laquelle le génie peut devenir un homme, l'artiste.

Cette fusion ou confusion explique le glissement sémantique que nous connaissons: au XX^e siècle, le *génie* est devenu un *homme* génial, et spécialement un créateur prodigieux dans le domaine des arts, visuels ou non.

À l'origine, les deux théories de Platon et d'Aristote, parfaitement construites, sont donc antinomiques; ce n'est qu'au cours du XVII^e siècle qu'elles furent confondues et méconnues, parce que mêlées à la question théologique fondamentale de la *grâce*, pierre d'achoppement dans le débat entre catholiques et réformés qui resurgit au XVII^e siècle avec la querelle entre les Jansénistes et les Jésuites⁹.

Dès 1552 dans l'Ode X, Ronsard adopte la position platonicienne du génie comme intermédiaire, puisqu'il y emploie le mot “démoniaque”, qui suppose la possession divine qui s'empare du poète par le truchement du *daimon*:

*Au cri de leurs saintes paroles
Se réveillèrent les devins,
et disciples de leurs écoles
Vindrent les poètes divins
Divins, d'autant que la nature
Sans art librement exprimoyent:
Sans art leur naïve écriture
Par la fureur ils animoient
Eumolpe vint, Musée, Orphée
L'Ascréan, Line, et cestuy-là
Qui si divinement parla,
dressant à la Grèce un trophée
Eux piquez de la douce rage
Dont ces filles les tourmentoyent
d'un demoniacle courage
Les secrets des dieux racontoyent.*¹⁰

Le champ lexical est bien celui de la possession divine, et le “sans art” désigne clairement une création qui se passe de *savoir-faire*, une “fureur” souveraine inspirée par le divin qui fait du *daimon* son messager.

8. FRANCISCO DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Champion, 1911, résumé de conversations tenues dans l'église San Silvestre de Monte Cavallo à Rome en 1538 entre Francisco de Hollanda, Michel-Ange et Vittoria Colonna.

9. Voir en particulier Blaise PASCAL, *Les Provinciales, ou Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces Pères* (dix-huit lettres anonymes vendues clandestinement à Paris, puis publiées sous le pseudonyme de Louis de Montalte de janvier 1656 à mai 1657 à Cologne chez Pierre de la Vallée); pour une édition récente présentée et annotée, voir *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1980.

10. P. DE RONSARD, *Ode X*, Strophe 17 et antistrophe, *Ceuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, t. 1, p. 642-643 et note 2 p. 1505: la liste est traditionnelle: Eumolpe, Musée fils d'Eumolpe, Orphée et Linus, maître d'Orphée; l'Ascréan: Hésiode, né à Ascra, et enfin Homère.

Cet emprunt du mot “démoniaque” s’explique par le contexte historique et intellectuel de la composition de ce poème. Cette époque suit en effet d’assez près celle de la traduction de Platon du grec en français et non plus du latin en français. Marsile Ficin (1433-1499) a retraduit *Phèdre* et *Le Banquet*, et se pose donc en platonicien face aux rhéteurs thomistes aristotéliens qui conçoivent leur activité comme un art mécanique, selon une conception technique de la poésie. Par ailleurs Marsile Ficin a une pensée propre, le néoplatonisme, qui se construit sur l’œuvre de Plotin, qui se réfère elle-même à Platon.

Il est donc désormais possible de répondre à la première question : “l’art peut-il être décoratif ?” de la façon suivante : selon la théorie platonicienne du *génie*, l’art ne peut en aucun cas être décoratif ou accessoire, puisque son inspiration est divine. Bien que fondé sur l’imitation de la nature, et non pas sur l’expression ou l’imagination, son but est l’accès à *l’intelligible*, au monde transcendant des idées, même si sa tentative est vouée à l’échec.

La théorie aristotélienne, en revanche, pourrait parfaitement concevoir un art *décoratif*, dans la mesure où elle est construite dans l’*immanence* et fondée sur le principe de la *disposition*, qui est une faculté en puissance, mais qui ne se perfectionne qu’avec le temps et par l’acte, en prenant appui sur la *technique*. La *disposition* peut donc être comprise comme une dynamique.

C’est cette théorie qui est à l’origine de l’idée de *règles* dans l’art et, du même coup, des règles du goût, c’est-à-dire de la réception, ou de l’esthétique. Car “travail” et prise en compte d’un *but* de l’art, impliquent en effet des règles, édictées du point de vue du récepteur.

Cependant chez Ronsard lui-même, on décèle un passage du *genius* à l’*ingenium* : en 1565, il rédige un *Abrégé d’art poétique* qui est une compilation de *L’Art poétique* de Jacques Peletier du Mans (1555)¹¹, lui-même repris de *L’Art poétique* d’Horace¹², où il considère que la poésie est un *métier* qui se peut comparer avec d’autres. Il possède en effet ses propres outils, les mots, de quelque langue qu’ils soient, sans négliger les dialectes¹³. La palinodie de Pierre de Ronsard s’explique par le contexte historique et religieux de la composition du texte. Après la première guerre de religion (1562), prendre parti pour le génie, c’est prendre parti pour la grâce, le don divin, notion théologique fondamentale que s’approprient les réformés et à laquelle s’oppose la notion du libre-arbitre, défendue par les catholiques et en particulier les Jésuites.

La création des Académies au XVII^e siècle en France impose une nouvelle classification des arts, effective au XVIII^e siècle : la peinture, la sculpture, l’architecture deviennent les *Beaux-Arts*, c’est-à-dire l’art de l’artiste ou du génie par opposition à l’art (savoir-faire) de l’artisan.

11. Jacques PELETIER DU MANS, *L’Art poétique départi an deus livres*, Lyon, Jean de Tournes et Guillaume Gazeau, 1555.

12. Qu’il a lui-même traduit et publié en 1541. Voir Michel JOURDE, Jean-Charles MONFERRAN et Jean VIGNES (éd.), avec la collaboration d’Isabelle PANTIN, J. PELETIER DU MANS, *Œuvres complètes*, t. 1 : *L’Art poétique d’Horace traduit en Vers François* (1541) et *L’Art poétique départi an deus livres* (1555), Paris, Honoré Champion, 2011 ; voir aussi l’ouvrage en ligne sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50825j/f1.image>.

13. P. DE RONSARD, *Abrégé de l’art poétique François*, Paris, Gabriel Buon, 1565, introduction, p. 1 : “Combien que l’art de poésie ne se puisse par préceptes comprendre ny enseigner pour estre plus mental que traditif, toutefois d’autant que l’artifice humain, expérience & labeur le peuvent permettre, j’ay bien voulu t’en donner quelques reigles icy, afin qu’un jour tu puises estre des premiers en la cognoissance d’un si agréable mestier, à l’exemple de moy qui confesse y estre assez passablement versé”. Ce texte est disponible à l’adresse URL suivante : http://roco.lautre.net/orthog/pdf/Ronsard_AbregeDeLartPoetique.pdf (consultation du 9 mai 2013), et sur Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k700232> (*idem*). Voir aussi p. 3^v : “expers en ce mestier”, et p. 4 : “tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous mestiers, comme de marine, vènerie, fauconnerie, & principalement les artisans de feu, orfèvres, fondeurs, mareschaux, minerailliers, & de là tireras maintes belles & vives comparaisons, avec les noms propres des mestiers, pour enrichir ton œuvre et le rendre plus agréable & parfait”. Ronsard reprend dans ce texte la division de la poésie en trois âges qu’il avait développée dans l’Ode X.

L'expression, dont la première occurrence est dans le *Songe de Vaux* de La Fontaine (1659-1671)¹⁴, est devenue officielle en 1752, ce qu'atteste la publication du *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe, dont la définition éloquente du mot "artiste" marque un tournant historique en témoignant d'un important glissement sémantique : les Beaux-Arts sont alors manifestement devenus les arts libéraux¹⁵. La nouvelle hiérarchie des arts implique la mise au point de règles : selon Aristote, le but de l'art est de plaire, et pour plaire il faut satisfaire aux règles. C'est lorsque, au XIX^e siècle, on rejette l'autorité des Académies que surgit l'esthétique du laid et l'idée du génie en tant qu'être humain qui provoque, scandalise, va à l'encontre du goût, et se heurte à l'incompréhension du public. Le problème de la grâce se résout dans l'image du damné : l'homme est corrompu par le péché originel et ne peut se sauver que par la grâce divine ; s'il a un libre arbitre, c'est seulement pour se damner. Le génie est alors celui qui, se révoltant contre la transcendance, rivalise avec Dieu, mais découvre l'impossibilité de la perfection et s'en désespère ; le modèle en est évidemment Baudelaire, les *Paradis artificiels* et les *Fleurs du mal*.

Cette clarification philosophique permet d'aborder la notion "d'arts décoratifs" au pluriel, qui est pour sa part de nature purement historique. Le dictionnaire Littré cite comme première occurrence du mot "décoration" une phrase de Clément Marot (XVI^e siècle) : "Le roy aymant la decoration de son Paris, entr'autres biens, ordonne qu'on y bastisse avec proportion". Ici le mot "décoration" est à comprendre dans le sens latin *d'embellissement* et surtout *d'illustration* : le roi cherche à rendre sa ville de Paris illustre : il ne s'agit donc pas de quelque chose d'accessoire, mais de quelque chose d'essentiel au contraire.

Les mots "décor" et "décoratif" ne figurent pas au Dictionnaire de Furetière, qui date de 1690, mais fut terminé avant sa mort en 1688 : seuls figurent les mots "décoration", "décorateur", "décorer", "decorum".

Le dictionnaire de Littré, paru à partir de 1863, reprend dans son historique du mot "décor", cette définition de 1826 par Boulard, parue dans le *Dictionnaire des arts du dessin*, ce substantif étant alors orthographié avec un "e" terminal :

Mot que n'ont point encore adopté les lexicographes, bien qu'il soit d'un usage fort commun et d'une grande utilité, ce semble, pour signifier l'espèce d'ornements plus ou moins fragiles, et le genre de peinture et de sculpture plus ou moins grossières, mais à l'effet, qu'on applique aux édifices éphémères et postiches destinés aux fêtes et aux cérémonies publiques, ou dans les lieux de réunions populaires où l'on veut, à peu de frais, éblouir les yeux.

Le mot vient du latin *decor*, qui signifie à la fois en tant que nom commun ce qui convient, mais aussi convenance, parure, ornement, beauté, grâce, charme ; et en tant qu'adjectif, beau, magnifique.

14. Jean DE LA FONTAINE, "Le Songe de Vaux", in *Ceuvres diverses*, Paris, Gallimard, 1968, p. 95, harangue de Calliopé : "Enfin, j'imite tout par mon pouvoir suprême ; / Je peins, quand il me plaît, la peinture elle-même / Oui, beaux-arts, quand je veux, j'égale vos attraits, / Pouvez-vous exprimer le moindre de mes traits?"

15. Jacques LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la gravure, la poésie et la musique*, 1^{ère} édition, Paris, Hérisant et les frères Estienne, 1752, p. 41-42 : "Artiste : on donne ce mot à ceux qui exercent quelqu'un des Arts libéraux, & singulièrement aux Peintres, Sculpteurs & Graveurs. Si l'on demande quelle différence il y a entre Artiste & Artisan, on peut répondre que le premier doit avoir plus d'étude, de génie, de goût, d'application, de talents & d'exercice pour produire des Ouvrages qui lui fassent honneur ; que le second au contraire, professe un état moins estimé, & moins digne de l'être, puisqu'il ne faut en quelque sorte pour y réussir que de l'habitude. Il est assez ordinaire d'ajouter quelque épithète au mot d'artiste, pour caractériser les talents de la personne dont on parle". Je remercie vivement Jean-François Luneau de m'avoir signalé cette référence.

L'expression "arts décoratifs", pour sa part, date seulement du XIX^e siècle. Elle apparaît pour la première fois en 1862 dans le *Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel* et se répand à partir de 1870¹⁶. C'est seulement en 1882 qu'est fondée l'Union centrale des Arts décoratifs puis, en 1905, le musée des Arts décoratifs. Littré, qui publie son dictionnaire à partir de 1863 à partir de 1863, définit ainsi les arts décoratifs : "sous ce nom on comprend la sculpture d'ornementation, les tapisseries, l'ébénisterie de luxe, etc.". Rappelons que Littré est un positiviste radical qui refuse la dérive religieuse d'Auguste Comte. Pour lui, les arts décoratifs sont liés au progrès industriel et à la "rationalisation", qui est le propre de l'ère positive.

Il faut aussi rappeler l'usage, à partir de la fin du XIX^e siècle et surtout à compter de 1914 environ, d'un autre terme, "arts mineurs" par opposition à "arts majeurs", qui désignent les Beaux-Arts. Cette expression se fonde sur l'usage du terme italien *arti* qui désignait les corporations (jurandes) de métiers dans la péninsule italique au Moyen Âge; ces *arti* étaient classés selon un ordre hiérarchique. L'usage de ces termes "art mineur" et "art majeur" se répandit en France dans la première moitié du XX^e siècle concurremment à l'expression "arts décoratifs", qui connut sa consécration avec l'exposition des arts décoratifs en 1925. C'est cette exposition qui donne naissance à ce que l'on a appelé dans les années 1950 le mouvement "art déco"¹⁷.

Pour illustrer cette différence de conception entre le XVI^e et le XIX^e siècle, il faut à la fois se référer aux statuts juridiques des peintres pendant la Renaissance française et prendre un exemple précis.

À la charnière du XV^e et du XVI^e siècle, et jusqu'à la fondation de l'Académie royale en France, les peintres, pour la plupart soumis aux réglementations des métiers jurés, se voient confier toutes sortes de travaux, au sein desquels ils distinguent entre "besogne d'estoffe" et "besogne de pourtraicture", c'est-à-dire, entre travaux éphémères que sont les entrées royales, ou les décors de théâtre, appelés "feintises", c'est-à-dire trompe-l'œil et non "décors" et commandes pérennes, parmi lesquelles figurent les modèles, alors nommés *pourtraicts*, et cartons destinés aux tapisseries, aux vitraux, au mobilier¹⁸, etc. Cette polyvalence des peintres montre bien que la distinction entre "arts décoratifs" ou "arts mineurs" et Beaux-Arts est encore loin d'être en germe.

Un exemple significatif est le cas de Guillaume de Marcillat, peintre verrier français natif de La Châtre en Berry parti en Italie au début des années 1500 à la suite d'un certain "maître Claude" sur la sollicitation de Bramante¹⁹. Il eut pour mission d'exécuter des travaux de vitrerie au Vatican, en particulier de vitrer les célèbres travées alternées²⁰; sa présence à Rome est attestée vers 1505. Vasari lui consacre l'une de ses biographies²¹.

16. L'expression "arts décoratifs" date seulement du XIX^e siècle: elle apparaît pour la première fois en 1862 dans le *Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel*, n° 1, 1862, p. 32: "Les beaux-arts et l'art décoratif viennent de faire une grande perte...", et se répand à partir de 1870, voir Jean-François LUNEAU, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, inédit.

17. Voir J.-F. LUNEAU, *Art et industrie au XIX^e siècle: L'Exposition universelle de Londres (1851) et le rapport Laborde*, mémoire d'habilitation à diriger des recherches, sous la direction de Jean-Paul BOUILLON, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, 2012, inédit.

18. Guy-Michel LEPROUX, *La Peinture à Paris sous le règne de François 1^{er}*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2001, p. 28-32.

19. Giorgio VASARI, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1^{ère} éd. Florence, L. Torrentino, 1550; 2^e édition 1568; l'édition utilisée ici est celle de 1658: G. VASARI, *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, appresso i Giunti, 1568, 3 vol., vol. 1, della terza parte, p. 89-95, BnF IFN- 8446912, Gallica, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb365851544>; voir aussi Laurence RIVIALE, "Guillaume de Marcillat (Ca 1470-1529): état de la question", *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques*, Actes du colloque de Paris du 9 au 11 décembre 2010, Paris, École du Louvre, 2015.

20. Ou "serliennes"; voir Donatella FRATINI, "Un profilo di Arezzo nel '500: Guillaume de Marcillat, Giovanni Lappoli e Niccolò Soggi nelle Vite di Vasari", in Antonio CALECA (éd.), *Arezzo e Vasari, vite e postille*, Foligno, Cartei e Bianchi, 2007, p. 68-83.

21. G. VASARI, *Le Vite [...]*, op. cit., vol. 1, della terza parte, p. 89-95.

Une fois à Rome, Marcillat assimila assez bien ce que Vasari nomme la *bella maniera* raphaëlesque et “l’arte di maniera”, c’est-à-dire ce que nous appelons le maniérisme, mot utilisé dans un sens péjoratif au XVIII^e siècle par Luigi Lanzi²² et qui a pour origine le style de Michel-Ange, pour devenir, en quelques années, un représentant de ces styles nouveaux dans la cité d’Arezzo. Il y obtint toutes les commandes importantes de vitraux, mais aussi de peintures murales, évinçant ainsi ses collègues antérieurement distingués.

Il s’installa définitivement dans la ville où il diffusa le romanisme raphaëlesque et michélan-gélesque, et c’est à lui que l’on demanda de peindre une nouvelle Sixtine sur les voûtes de la cathédrale, exécutée entre 1520 et 1529, conformément à un programme qui reprend en partie celui de la chapelle papale²³. Guillaume de Marcillat représente ainsi un cas exceptionnel de peintre français portant la “bonne peinture” romaine dans d’autres cités de la péninsule²⁴.

L’admiration de Vasari pour Guillaume de Marcillat et l’art du vitrail est extraordinaire de notre point de vue : il place la biographie du peintre verrier français juste après celle de Raphaël, calque la fin de la vie de Marcillat sur celle de Michel-Ange et consacre à la technique du vitrail une très élogieuse partie introductive.

Cette admiration est en elle-même une preuve, en pleine période maniériste d’affirmation de l’art et de l’artiste, précisément à l’époque où se met en place en Italie le nouveau statut de l’art et la notion nouvelle d’artiste²⁵, de la non discrimination entre deux sortes de pratiques, celle de la peinture et celle de la peinture sur verre, classée aujourd’hui parmi les arts décoratifs. Si supériorité il y a, c’est bien plutôt, pour Vasari, entre “dessin” ou “dessein” et exécution, quelle qu’elle soit. Le vitrail, participant de la liturgie de l’édifice religieux et étant un enjeu sotériologique, ne saurait être un simple “art décoratif”. De même la tapisserie, dont les tentures religieuses sont chargées de missions liturgiques et profanes, de missions de représentation et d’affirmation du pouvoir.

En revanche, l’omission du ciseleur Benvenuto Cellini dans les *Vies* de Vasari peut sembler former ici un contraste frappant²⁶. Cellini rédige entre 1558 et 1560 sa propre *Autobiographie* où il se mesure sans cesse à Michel-Ange, le seul artiste vivant faisant l’objet d’un chapitre de la première édition des *Vies*. Avec son *Traité de l’orfèvrerie* de 1568²⁷, il cherche à démontrer la dignité du métier d’orfèvre, dont la maîtrise lui a permis de réaliser le *Persée*. Mais sa pensée ne peut trouver une réelle autonomie dans un milieu où la hiérarchie et les critères exprimés par Vasari représentent la norme. Sa réaction ressemble davantage à une blessure d’amour-propre qu’à une vraie réflexion sur la nature et le statut de l’art et des arts. Pourtant, le seul fait de rédiger des ouvrages dont deux traités, un sur l’orfèvrerie et un sur la sculpture, lui donne une place à part parmi les simples ouvriers ou artisans. L’enjeu est en réalité la conquête d’un statut pour

22. Luigi LANZI, *La Storia pittorica della Italia inferiore, o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana, compendiata e ridotta a metodo* [...], Firenze, Pagani, 1792 ; voir L. LANZI, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la renaissance des beaux-arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle*, Paris, H. Seguin A. Dufart, 1824, 5 vol.

23. Le programme iconographique de la voûte de la cathédrale d’Arezzo sont tirés de l’Ancien Testament, de la Création du monde à l’histoire de Moïse (Genèse 1-16, Exode 24, 1-3).

24. Tom HENRY, “‘Centro e Periferia’: Guillaume de Marcillat and the Modernisation of Taste in the Cathedral of Arezzo”, *Artibus et historiae*, n° 29, vol. 15, 1994, p. 55-83 ; T. HENRY, “Arezzo’s Sistine ceiling: Guillaume de Marcillat and the frescoes in the cathedral at Arezzo”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 39, 1995 (1996), p. 211-257 ; Nicoletta BALDINI, *La Bottega di Bartolomeo della Gatta: Domenico Pecori e l’arte in terra d’Arezzo tra Quattro e Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki, 2004.

25. Édouard POMMIER, *Comment l’Art devient l’art dans l’Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008.

26. Je remercie vivement Jean-François Luneau de m’avoir suggéré ce rapprochement.

27. Gaetano MILANESI (éd.), *I trattati dell’orfeceria e della scultura di Benvenuto Cellini, novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del codice Marciano*, Firenze, Felice Le Monnier, 1857.

l'orfèvrerie, celui d'un art du dessin, de l'intellect, au même titre que la sculpture. L'Accademia del disegno de Florence, fondée en 1562, n'accueillait en son sein que les peintres, sculpteurs et architectes ; les orfèvres en étaient exclus, comme si leurs projets dessinés étaient par essence de second ordre ; Cellini cependant y fut reçu après la fonte du Persée²⁸.

L'expression récente "arts décoratifs", qui date du XIX^e siècle, vient évidemment clarifier une distinction déjà existante et entériner un état de fait, mais un état de fait relativement récent, puisqu'il ne date que de la fin de l'époque moderne, et c'est *a posteriori* que nous qualifions aujourd'hui d'"arts décoratifs" les "arts de la technique" des siècles de l'époque moderne, voués à ce que nous appelons le "décor".

28. Thomas GOLSENNE, "L'homme qui sculptait à coups de canon. La pensée ornementale de Cellini", *Chroniques italiennes*, web 16, 4/2009, 14 p., note 14, p. 7 ; p. 8 et note 22.

Également aux PUBP

- Philippe BOURDIN, Françoise LE BORGNE, *Costumes, décors et accessoires dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire*, coll. "Histoires croisées", 2010, 368 p.
- Jean-François LUNEAU, *Félix Gaudin, peintre-verrier et mosaïste*, coll. "Histoires croisées", 2006, 624 p.
- Annie REGOND, *La Peinture murale du XVI^e siècle dans la région Auvergne*, 1980, 395 p.

S'

aventurer dans la réalisation d'un décor intérieur ou extérieur exige des peintres de s'adapter aux données du lieu et de répondre souvent aux obligations formulées par les commanditaires. De ce faisceau de contraintes surgissent des solutions et parfois des innovations. Dans le présent volume, des historiens de l'art engagent des questionnements sur les difficultés rencontrées par les peintres de l'époque moderne et les artistes contemporains aux prises avec le décor. Après une introduction mettant en lumière l'histoire de l'expression "art décoratif" et celle de la notion d'"arts décoratifs", le sujet est abordé à travers l'examen de réalisations précises comme le Grand Palais ou le Pont Neuf empaqueté, l'étude de peintres-décorateurs tels Jacques de Lajoüe, l'observation de mises en images suggestives, par exemple la peinture d'architectures, la figuration du temps. L'ouvrage réunit les actes d'une journée d'études s'inscrivant dans le programme de recherches du Centre d'Histoire "Espaces et Cultures" de l'université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand).

TP
Presses
Universitaires
BLAISE PASCAL

Collection Histoires croisées

Catherine Cardinal est professeur d'histoire de l'art moderne à l'université Blaise Pascal, membre du CHEC, auteur de nombreuses publications et expositions sur l'histoire du temps et de l'horlogerie. Spécialisée dans les arts décoratifs, elle s'intéresse aux relations des peintres avec la décoration, notamment à travers la gravure et l'émaillerie. Sous sa direction, un récent colloque du CHEC "Décors de peintres, inventions et savoir-faire" a développé, avec la collaboration du Mobilier national, la thématique abordée dans le présent volume.

ISBN
978-2-84516-718-6
7,50 euros