



HAL
open science

Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe-XXIe siècles. Introduction

Laurence Riviale

► To cite this version:

Laurence Riviale. Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe-XXIe siècles. Introduction. Catherine Cardinal; Laurence Riviale. Décors de peintres. Invention et savoir-faire, XVIe-XXIe siècles, Presses universitaires Blaise-Pascal, pp.15-27, 2016, 978-2-84516-672-1. hal-01336906

HAL Id: hal-01336906

<https://uca.hal.science/hal-01336906>

Submitted on 28 Jun 2016

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 et Laurence Riviale*



Collection Histoires croisées

DÉCORS DE PEINTRES

INVENTION ET SAVOIR-FAIRE,
XVI^E-XXI^E SIÈCLES

Presses universitaires Blaise Pascal

Publié avec le soutien de l'Association des Amis des Musées de Clermont-Ferrand.



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

*Illustration de couverture:
I. Courtin, Cusset, lithographie extraite de l'Ancien Bourbonnais
par Achille Allier, 1838.
BCIU de Clermont-Ferrand, cliché UBP.*

*Vignette: Entrefenêtre de la tenture des Maisons royales
d'après Charles Le Brun et Adam-Frans van der Meulen,
Fontainebleau, manufacture des Gobelins, atelier de De La Croix,
vers 1682-1685, H. 320 cm; L. 180 cm,
Paris, Mobilier national, inv. GMT 3009. Paris,
avec l'aimable autorisation du Mobilier national ©Mobilier national.*

*ISBN (version papier): 978-2-84516-672-1
Dépôt légal: deuxième trimestre 2016*

*Sous la direction de
Catherine Cardinal et Laurence Riviale*



Collection Histoires croisées

DÉCORS DE PEINTRES

INVENTION ET SAVOIR-FAIRE,
XVI^E-XXI^E SIÈCLES

2 0 1 6

Presses universitaires Blaise Pascal

LES AUTEURS

BASTIEN Vincent, docteur en histoire de l'art.

BAYARD Marc, conseiller pour le développement culturel et scientifique, Mobilier national et manufactures nationales.

BÉLIME-DROGUET Magali, docteur en histoire de l'art, référent collections, centre des Monuments nationaux, Direction de la conservation des monuments et des collections, pôle Centre-Est.

BURCHARD Wolf, Furniture Research Curator, National Trust, Londres.

CARDINAL Catherine, professeur en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

CERMAN Jérémie, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Paris-Sorbonne, Centre André Chastel, UMR 8150.

GAYET Gwenn, maître-assistant associé à l'École nationale supérieure d'architecture de Clermont-Ferrand.

GROSLAMBERT Yoann, doctorant en histoire de l'art, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

HENRY Christophe, professeur agrégé d'arts plastiques, docteur en histoire de l'art.

JAKOBI Marianne, professeur en histoire de l'art contemporain, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

KAZEROUNI Guillaume, responsable des collections d'art ancien, musée des Beaux-Arts de Rennes.

LAJOIX Anne, docteur en histoire de l'art, chercheur indépendant, spécialiste des arts décoratifs.

LECOQ Isabelle, chef de travaux, Institut royal du patrimoine artistique de Belgique (IRPA), Bruxelles.

NOTIN Véronique, conservatrice en chef, directrice du musée des Beaux-Arts de Limoges.

PAUL Céline, directrice du musée national Adrien Dubouché, Cité de la céramique Sèvres et Limoges.

REGOND Annie, maître de conférences en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

RIVALE Laurence, maître de conférences en histoire de l'art moderne, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

DE ROCHEBRUNE Marie-Laure, conservateur en chef au musée national du château de Versailles.

SÉRIÉ Pierre, maître de conférences en histoire de l'art contemporain, université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2, CHEC EA 1001.

THOMAS Évelyne, chercheur correspondant, Centre André Chastel, Paris, UMR 8150.

YTHIER Bruno, conservateur, Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé, Aubusson.

INTRODUCTION



INTRODUCTION

Laurence Riviale

Décors de peintres : l'expression, prise dans le sens d'enrichissement de toutes formes de supports, est ici choisie par opposition à décors d'artisans, de techniciens, de praticiens, ou encore d'industriels. Elle suppose, dans ce que nous appelons les arts décoratifs, l'intervention quasi régaliennne d'un inventeur et d'un penseur du décor, néanmoins soumis, dans la plupart des cas, aux directives d'un commanditaire et dirigeant éventuellement une équipe, ou au contraire se désintéressant de l'exécution après la conception. Mais force est de constater, à la lecture des textes réunis dans ce recueil, que le peintre œuvre rarement en solitaire dans le domaine du décor profane, et qu'au fil du temps, il tend à disparaître, pour être remplacé par "l'artiste", ou "le plasticien". Dans le domaine des arts décoratifs industriels, de nouveaux acteurs sont également apparus au cours du XX^e siècle, comme le "designer", ou le "vidéaste". Voilà pour l'histoire du peintre décorateur en une leçon. Qu'en est-il du décor ? Sa conception même a-t-elle été renouvelée au fil des siècles ?

Rappelons que le terme "arts décoratifs" est récent (XIX^e siècle¹). Couramment appliqué aujourd'hui au vitrail, à la tapisserie et au tapis, il l'est de façon anachronique, car ces supports n'étaient pas, jusqu'alors, hiérarchiquement classés en dessous des peintures : au contraire, depuis le XIV^e siècle, époque de l'apparition dans les archives de textes certifiant l'existence de tapisseries au sens ou nous l'entendons, les tentures sont davantage estimées que les peintures. Elles sont aussi payées plus cher. Il n'est que de rappeler l'exemple frappant, pour nos sensibilités,

¹. Voir notre clarification lexicographique et historique dans Catherine CARDINAL (dir.), *Les peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 14-20.

de la tenture des *Actes des Apôtres*, qui coûta cinq fois le prix du plafond de la chapelle Sixtine par Michel-Ange².

Guillaume Kazerouni rappelle en effet ici quel prestige s'attache à la composition de modèles destinés à la tapisserie chez les grands peintres d'histoire. Lorsque Le Brun conçoit une tenture ou un tapis, il ne pense pas déroger ou s'abaisser à la création d'arts décoratifs, mais au contraire se sent l'égal de Raphaël ou de Jules Romain qui donnèrent les plus grands chefs-d'œuvre sous forme de textiles de haute qualité. Néanmoins sa contribution se borne à la conception et se fait distincte, absolument, de l'exécution, ce qui n'empêche pas que la tapisserie en tant qu'objet soit par ailleurs prisée pour sa qualité technique et la beauté de ses matériaux.

En s'intéressant à la conception par Le Brun des tapis de la Savonnerie, moins connue que celle des tentures et moins officiellement établie, Wolf Burchard pose ici les questions essentielles pour mieux comparer le statut de ces œuvres et celui de leurs auteurs. Il part de la classification fondatrice de Vasari, en rupture avec les anciennes catégories médiévales qui distinguaient arts libéraux et arts mécaniques, en ce qu'elle introduit l'élément discriminant "dessin", également synonyme de "projet intellectuel" pour établir une hiérarchie nouvelle. Ainsi les trois arts issus du dessin, peinture, architecture et sculpture, qui deviendront les nouveaux arts libéraux sous le nom de beaux-arts, peuvent-ils à leur tour donner naissance à des arts qui en dépendront, proprement "mécaniques" : parmi eux, la tapisserie, dépendante de la peinture, et le tapis, soumis à l'architecture.

C'est de la relation entre ces arts et les peintres qu'il est question ici.

Les contributions ont été rassemblées par types de support, mais elles soulèvent des questions qui les fédèrent, indépendamment des *media* qui les distinguent.

Plusieurs problèmes se posent au sujet du décor, qui lui sont spécifiques et sont mis en relief par la confrontation des différentes approches présentées ici. Il convient d'examiner successivement les moyens de la mise en œuvre, le caractère éphémère ou permanent du décor ; la soumission éventuelle du peintre à l'architecte ; la question de l'intégration dans le lieu ou, selon les cas, de l'adaptation à l'objet ; la prise en compte ou au contraire le déni, voire le mépris de l'accessoire ; le caractère amovible ou modulable du décor ; et enfin les collaborations et les mutations du peintre au XX^e siècle, qui conduisent à une multiplicité de statuts nouveaux.

2. Thomas P. CAMPBELL (dir.), *Tapestry in the Renaissance. Art and magnificence*, catalogue d'exposition, New York, MET, New York, New Haven & London, Yale University Press, 2002, p. 198.

LES MOYENS DE LA MISE EN ŒUVRE

En amont de toute réalisation de décor par un peintre, il faut imaginer des processus et des procédés d'élaboration des compositions. Valérie Auclair a isolé un concept, celui de "copie d'invention", qui en rend compte pour le XVI^e siècle : un carnet de peintre des années 1550 conservé à la bibliothèque de l'ENSBA lui a permis de confirmer les hypothèses faites par les spécialistes de la tapisserie et du vitrail en précisant le mode opératoire des peintres, fondé sur l'emprunt de motifs à de nombreuses gravures et leur emploi pour de nouvelles compositions³.

Les exemples étudiés par Guillaume Kazerouni pour Vouet, par Vincent Bastien pour le domaine très particulier des boîtes à priser, et par Marie-Laure de Rochebrune pour Dodin à la manufacture de Sèvres montrent que ce procédé, loin d'être abandonné après la Renaissance, est encore en vigueur aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ainsi les dessins destinés à décorer les tabatières des orfèvres sur des inventions des peintres émailleurs sont élaborés à partir d'estampes mêlées entre elles, d'après Boucher, très apprécié à partir de 1750, Téniers le Jeune, ou encore Fragonard, Carle Vanloo, et enfin Greuze. De même, l'usage de constituer des recueils de modèles, attesté par les exemples traités par Véronique Notin pour les émaux de Limoges au XVI^e siècle, existe encore au XVIII^e siècle dans le cadre de la manufacture de Sèvres, comme nous l'apprend Marie-Laure de Rochebrune, qui précise cependant qu'un artiste comme Dodin était aussi capable de copier un tableau de Boucher sans l'intermédiaire d'une gravure, information importante qui pourrait donner une nouvelle impulsion à la recherche.

La composition établie, il faut la reporter sur une surface, parfois convexe ou concave, comme nous le rappellent les spécialistes de la céramique. Magali Bélime s'intéresse quant à elle à la mise en œuvre effective des décors muraux et remarque qu'à Ancy-le-Franc, le peintre a tracé au stylet dans le mortier les grandes lignes de la composition générale et dessiné au crayon noir les grotesques. Des lignes noires de structure formant une trame orthogonale ont permis un alignement régulier des motifs décoratifs. Le compas a servi aux motifs de rinceaux et aux formes arrondies. Ruggiero de Ruggieri a suivi les directives des dessins préparatoires en utilisant le stylet, incisant le mortier frais pour les architectures. Le dessin sous-jacent et le *spolvero*, qui permettent le placement des personnages, sont aussi visibles. Ici le peintre exécute, tel un artisan.

Un autre aspect important de l'œuvre des peintres dans leur mission de décorateurs nous est révélé par Yoann Gros Lambert à propos d'Alexis Peyrotte (1699-1769) : la restauration d'ensembles plus anciens, avec le complément d'un décor existant tel qu'il ne puisse être distingué des compositions originales, comme

3. Valérie AUCLAIR, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

à Fontainebleau, dans la chambre à coucher du roi, où Peyrotte crée un trophée dans l'esprit de ceux du siècle précédent.

Dans le domaine de la tapisserie contemporaine, Bruno Ythier révèle les dessous de la disgrâce de la tapisserie du XVIII^e siècle à l'École nationale des Arts décoratifs d'Aubusson et dans l'historiographie à partir du premier quart du XX^e siècle. Dans cette affaire qui met spécialement en cause les tentures d'après J.-B. Oudry, c'est le licier qui critique l'interprétation qui fut donnée du décor du peintre. Ce que l'on refuse entre 1937 et nos jours dans l'enseignement de la technique de la tapisserie, ce n'est pas tant l'asservissement du licier au carton, que la sujétion à la touche picturale, à ses variations infinies et au flou de ses coups de brosse, qui supposent en tapisserie l'emploi de nuances innombrables. Or le mythe de la "tradition médiévale", prétendument caractérisée par une palette restreinte et un nombre réduit de fils au centimètre, est né avec le mouvement connu sous le nom de "Renaissance de la tapisserie" dont le principal représentant est Jean Lurçat. Cet idéal mythique qui avait déjà tenté William Morris en Angleterre, se retrouve pour d'autres *media*, comme le vitrail, soupçonné lui aussi de "décadence" par dépendance à la peinture. Cependant, l'examen scientifique récent des pièces du XVIII^e siècle tissées d'après Oudry révèle que la technique employée est bien identique à celle des liciers médiévaux, avec franches hachures, "écriture technique" propre à la tapisserie. Ces tentures se révèlent en réalité beaucoup moins fines qu'il n'y paraît. Les nuances employées ne sont pas innombrables, mais en nombre limité au nécessaire, et juxtaposées en bandes, sauf pour les carnations de quelques visages de femmes, proches, de fait, de morceaux de peinture. Remarquable surtout est la simplicité des procédés spécifiques mis en œuvre pour produire un effet illusionniste à distance. Ici, le décor de peintre est donc véritablement soumis à interprétation dans un autre médium, qui revendique sa spécificité.

LE CARACTÈRE PERMANENT OU AU CONTRAIRE ÉPHÉMÈRE DU DÉCOR

Anne Lajoix met l'accent sur le désir de conserver intactes les couleurs et les œuvres grâce à un support autre que la toile, le panneau, le parchemin ou le papier. Mosaïque, céramique, émail sont les *media* possibles de cette quête de l'inaltérabilité. En s'intéressant d'abord aux "arts décoratifs" sous le contrôle des peintres, Anne Lajoix s'interroge sur le sens à donner à la notion de "décor inaltérable" et sur sa raison d'être. Elle considère la céramique ou l'émail comme des tentatives de fixer et de pérenniser la peinture. Elle évoque aussi des procédés moins connus comme la peinture sur marbre, plaques de quartz ou autres pierres semi-précieuses qui permettent de tirer parti des irrégularités naturelles des minéraux, enduites d'un

vernis fixant durablement la peinture. Elle rappelle également le souhait du pape Clément VIII de conserver une trace des peintures murales en voie de dégradation dans la basilique Saint-Pierre grâce à une autre technique : réalisée avec des tesselles de verre, la mosaïque paraissait devoir durer davantage et avait pour elle le prestige de l'Antiquité. Pourtant la peinture à fresque se révèle un procédé inaltérable dans des conditions de conservation optimales, et son intérêt a été bien compris par les concepteurs du musée des Monuments français dans les années 1930.

Se mettent en place des critères d'appréciation abandonnés pour la peinture quand elle tend à devenir art libéral : on ne paiera plus seulement en fonction des matériaux et du temps passé, mais davantage en fonction de l'habileté de l'artiste⁴. Ces critères vont en revanche devenir ceux des "arts décoratifs" : savoir-faire, caractère précieux et caractère onéreux du procédé.

Rappelons cependant l'accrochage alternatif des tentures tissées avec leurs cartons peints, moins sujets à l'altération, dans les chœurs d'église. Rappelons aussi le souhait contraire de décors éphémères, comme ceux des entrées royales qu'a évoquées Véronique Notin. Plus proche de nous est la solution trouvée par Nathalie Junod-Ponsard qui maîtrise à présent dans toute sa complexité la lumière colorée des LED afin de créer des décors non seulement éphémères, mais encore à l'innocuité optimale sur les façades des édifices.

LE PRIMAT DU PEINTRE OU SA SOUMISSION À L'ARCHITECTE

Magali Bélimé étudie la question de l'éventuel primat du peintre pour le XVI^e siècle, avec l'exemple du château d'Ancy-le-Franc, édifié entre 1542 et 1550 d'après des plans de Sebastiano Serlio et décoré en deux temps, au milieu du XVI^e siècle et à partir de la fin des années 1590. Serlio, architecte du château, a conseillé au commanditaire Antoine de Clermont des artistes bolonais pour les décors peints. Magali Bélimé attribue aujourd'hui à Ruggiero de Ruggieri les sept médaillons de la Chambre des Arts, mais l'architecte a peut-être dicté les sujets : la marge de liberté du peintre est donc ici restreinte.

En revanche, un des apports essentiels de l'étude de Yoann Gros Lambert est de montrer qu'au XVIII^e siècle, Alexis Peyrotte (1699-1769), comme sans doute d'autres peintres décorateurs, travaille comme chef de chantier autant que comme exécutant d'ensembles prévus par ailleurs.

Le primat de l'architecte pour le choix du style et des thèmes se retrouve au XIX^e siècle aux États-Unis lors de la "Renaissance d'outre-Atlantique", comme le montre très bien Pierre Sérié, qui relève, pour la peinture du XIX^e et du début du XX^e siècle, un idiotisme, l'anglais *mural*, substantif, là où nous attendrions "*mural*

⁴. Michael BAXANDALL, *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985-1992 (1^{ère} édition, Oxford, 1972).

painting”. Cette expression, qui ne peut se substituer totalement à notre français “peinture (décorative) murale”, révèle non seulement des usages différents ou une esthétique différente, mais toute une conception différente de la peinture. Les Américains parlent ainsi de *muralism* et de *muralists* pour désigner respectivement l’art de la peinture murale et les artistes qui s’en font les spécialistes. Ce terme apparaît au moment où la peinture murale tend à devenir, au-delà même de la peinture d’histoire, le grand genre en France, et où elle fait son apparition en Amérique, participant de ce que l’on a pu appeler *The American Renaissance*, avec Chicago comme nouvelle Florence et New York nouvelle Rome. Mais, outre-Atlantique, ces artistes sont subordonnés à l’architecture, qui règne en despote. La peinture y perd donc sa suprématie et devient “décorative”. Ainsi le peintre en France est autonome, tandis que le *muralist* américain doit en passer par la volonté de l’architecte. De ce fait, un *mural* américain est bien autre chose qu’une peinture murale européenne : c’est la question du statut qui est en jeu ici.

L’INTÉGRATION DANS LE LIEU OU L’ADAPTATION À L’OBJET

Le décor peut faire du peintre un véritable orchestrateur, de même que le lieu peut être rationnellement divisé. Ainsi, comme le révèle Magali Béline, à Ancy-le-Franc, peu après l’achèvement du gros œuvre, les trois chambres situées au rez-de-chaussée des pavillons de Diane, de Ganymède et de Psyché ainsi que l’anti-chambre des Césars furent décorés selon un même schéma. La partie basse des murs était en effet ornée d’un lambris de bois d’environ deux mètres de haut ; la partie haute, entre lambris et retombée de voûte, d’un faux appareil de pierre ; les voûtes, de médaillons ou figures mythologiques sur un fond de grotesques.

Dans le même esprit de répartition ou partition du décor, citons avec Évelyne Thomas les décors des plafonds à poutres et solives, structure traditionnelle en France depuis la période médiévale. Les exemples subsistants sont rares et les archives d’un grand secours. Si les plafonds à caissons, introduits avec les ornements italiens à la Renaissance, les remplacent parfois, ils ne disparaissent pas cependant des châteaux français. Le renouvellement des décors peut s’observer vers le milieu du XVI^e siècle, quand les peintures et les dorures se substituent aux moulurations inspirées des frises classiques, avec dans les premiers temps une prédilection pour les contrastes. Vers 1550, le succès d’un nouveau décor, le faux bois, qui abandonne le contraste au profit de l’unité de ton, devient évident, comme à Écouen dans la chambre du roi Henri II, dont le parti à contre-courant des caissons s’explique par la volonté d’harmonie avec l’ornementation des cheminées. L’effet global témoigne ici du souci d’intégration au lieu, que l’on retrouve dans l’idée des émaux sertis

dans les lambris d'un cabinet imaginé pour Catherine de Médicis, comme nous le rappelle Véronique Notin.

Un cas intéressant d'adaptation au lieu est l'obligation pour le peintre de composer, aux deux sens du terme, avec un décor existant en préservant une harmonie générale. C'est ce que Magali Bélimé observe à Ancy-le-Franc, où, dans la galerie de Pharsale, vers 1600, Nicolas de Hoey dut s'accommoder d'un décor existant et composer sur le mur opposé, en respectant l'harmonie colorée jaune de son prédécesseur, afin de préserver l'effet d'ensemble.

La question de l'intégration au lieu existant est abordée aussi par Annie Regond à propos de la figuration de la bataille de Lépante (1571). C'est la question du *medium* et de l'emplacement choisi pour ces peintures d'histoire récente au sein des palais, châteaux ou villas des vainqueurs ou de leurs proches qui intéresse notre sujet. Plusieurs possibilités furent explorées : à Caprarola, c'est dans le portique et non à l'intérieur du palais que deux scènes de la bataille trouvent place, tandis qu'à Castiglione del Lago, c'est sur les murs de la grande salle qu'elle est célébrée. Dans le premier cas elle est l'une des scènes figurées et en petites dimensions, dans le second, c'est une peinture monumentale, avec les contraintes de son architecture et de ses ouvertures. À Gênes, au palais Doria, c'est une tenture de Bruxelles de dix pièces datée 1581-1582 sur des cartons de L. Cambiaso qui évoque cette victoire, preuve d'un vrai "décor" amovible et haut en couleurs sur ce thème. Plus significatif encore est l'exemple de la très vaste *Sala Regia* du Vatican, où cette figuration commandée à Giorgio Vasari par le pape Pie V répond à des épisodes de la Saint-Barthélemy, dans un programme général de lutte contre infidèles et hérétiques. Plus qu'un décor, ce programme est une vaste démonstration politico-religieuse nécessaire au pontificat de Pie V.

Plus spectaculaire encore pour la question de l'intégration dans le lieu, comme le montre Wolf Burchard, sont les projets de Le Brun pour la grande galerie du Louvre, conceptions globales qui incluent sol, plafond et murs. Un tapis est perçu par le visiteur dans la profondeur et forcément déformé, au même titre que l'architecture dont il dépend, quelque orthogonale qu'elle soit au départ. Il doit être agréable aux yeux de près comme de loin, même dans des conditions d'exceptionnelle ampleur d'un volume. La particularité du décor de cette grande galerie est aussi, dans le projet initial, l'harmonie voulue entre l'ornementation des tapis et celle des jardins sur les dessins de C. Mollet (1557-1647), conception globale s'il en fut, qui lie l'intérieur à l'extérieur. Enfin, l'une des fonctions du tapis est de diviser l'espace et de réserver les surfaces à des fonctions spécifiques. Il est possible de comprendre un décor global de cette sorte en insistant sur le rôle de premier plan joué par la tapisserie, à hauteur de vue du courtisan, et celui de contrepoint rempli par le tapis, sensible au pied et à l'œil, complétant le décor mural et zénithal.

La matière que traite Christophe Henry se prête particulièrement à notre propos, qui est d'isoler la spécificité des décors conçus par des peintres, par opposition à ceux des spécialistes de ce que nous nommons les arts décoratifs, praticiens, industriels, artisans. Christophe Henry met en relations la commande de cartons aux successeurs de Le Brun et la gestion institutionnelle du stock royal dévolu à l'Académie de France à Rome, dont l'une des fonctions initiales était précisément de faire copier les chefs-d'œuvre de la peinture romaine pour les Gobelins. Dans cette correspondance ressort clairement le statut élevé de la tapisserie aux XVII^e et XVIII^e siècles, capable de contribuer à transformer Paris en une nouvelle Rome grâce des tentures reproduisant à l'échelle les chambres du Vatican ou les *Actes des Apôtres*. Ce sont les peintres formés à Rome à ce moment sous le directorat de Wleughels, Boucher, Natoire, Carle Vanloo, qui furent à l'origine du renouveau des cartons pour les Gobelins entre 1725 et 1755, et précisément les cartons exceptionnels réalisés alors qui font l'importance de la peinture française à cette époque, grâce à leur renouvellement conceptuel et leur vocation, jusque vers 1760, à s'intégrer de façon synchronique dans les appartements. Au fait des exigences de la technique, ces artistes, en particulier Boucher et Natoire, furent à même de concevoir un chromatisme adéquat apprécié par les liciers, fondé sur les tons rompus ocrés et rosés, appropriés aussi à la destination intérieure.

Tout changement d'attitude en matière d'usage entraîne donc inévitablement un changement de statut de la tapisserie, comme le montre en outre parallèlement la querelle qui se développe, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à propos de l'antériorité de la tapisserie sur la peinture. L'enjeu de l'antériorité historique se double d'une supériorité ontologique cautionnée par les textes d'Homère et de Pline. Elle est par ailleurs absolument confirmée par l'estime dans laquelle la période médiévale et la Renaissance tenaient la tapisserie, toujours plus rémunérée que la peinture et précieusement conservée.

LA PRISE EN COMPTE OU AU CONTRAIRE LE DÉNI, OU LE MÉPRIS DE L'ACCESSOIRE

En ce qui concerne la question de l'accessoire, qu'il s'agisse de sa prise en compte ou de son déni, deux possibilités extrêmes se laissent entrevoir : soit le peintre imagine un décor qui se suffit à lui-même et dont le mobilier adventice détruit l'illusion, soit il conçoit l'ensemble des éléments de la décoration comme un tout global harmonieux.

Ainsi, au XVIII^e siècle, sous le directorat à l'Académie de France à Rome de Nicolas Wleughels, les tapisseries sont accrochées en vertu de véritables principes de décoration, prohibant les tableaux sur les tentures, leur interruption par des

portes, ou leur utilisation comme arrière-plan de statues. Les pièces tissées dans les lambris sont insérées au pouce près. Ainsi, selon cette doctrine, la tapisserie se révèle autre chose qu'un meuble interchangeable et amovible. Elle participe de ce que Christophe Henry appelle une "réelle intégration symphonique du mobilier dans l'architecture", ce qui implique une "réflexion aboutie sur le choix des sujets et l'intensité chromatique". Mais à partir de 1765, sous le directeur des bâtiments royaux Marigny, c'est pourtant la conception de la tapisserie comme tableau et article "purement meublant" qui prévaut. L'expression "tableau en tapisserie" date de cette époque, et rend compte non pas d'une élévation de statut, mais au contraire de la réduction du tissage à un élément de décor interchangeable comme un autre, dont la nécessité n'est plus même assurée. La peinture se substitue alors au textile, qui tombe en disgrâce comme élément organique d'un décor sous le directorat de J.-M. Vien.

Dans le domaine du papier peint au XIX^e siècle, un cas intéressant est celui de J.-F. Auburtin, qu'étudie Jérémie Cerman. Ce peintre compose pour Zuber un décor-paysage marin à plusieurs lés, *L'Île des pins*, revêtement mural de luxe supposant une surface adéquate et un recul suffisant pour un effet de profondeur, voire même, pour être vraiment à son avantage, une absence de mobilier et plus encore de tableaux.

Céline Paul pose à son tour la question du renouvellement des rituels de table par le décor au XXI^e siècle. Dans ce domaine, le Centre de recherche sur les arts du Feu et de la Terre (CRAFT) est pionnier, qui enrôle des artistes étrangers à la porcelaine, pour tenter de rompre avec la tradition. L'invention du "paysage de table", avec J.-F. Dingjian et J. Quéheillard est audacieux, qui associe des objets en porcelaine et une table de haute technologie empruntée à celles de l'industrie aérospatiale ; le vocabulaire employé, "enclos", par exemple, est celui de la campagne et du paysage. La création d'un nouvel univers de la table s'apparente ainsi au *Land art* et ouvre la voie à un univers décoratif global.

La question de la prise en compte ou du déni de l'accessoire conduit à son tour à celle de la possible modulation du décor.

LE CARACTÈRE AMOVIBLE, MODULABLE, TRANSFORMABLE, RÉVERSIBLE

Jérémie Cerman s'intéresse au rôle du peintre dans la production de papier peint. À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, la grande majorité des motifs imprimés pour le papier peint est l'œuvre de dessinateurs industriels. Certains architectes parviennent à faire imprimer leurs inventions, mais les peintres, à l'exception de Thomas Couture, ont davantage de difficultés, comme en témoignent les tentatives

vouées à l'échec de Maurice Denis et Paul Ranson, pourtant désireux de participer à la décoration murale. G.-É. Thurner et J.-F. Auburtin ont cependant réussi à faire admettre leurs propositions. Le premier, peintre connu surtout pour ses peintures de genre, ses paysages et ses natures mortes, mais professeur aux Gobelins à partir de 1880, fit imprimer son décor *Les Ondines* par la manufacture Grantil à Châlons-sur-Marne pour l'exposition universelle de 1900. Que ce décor puisse éventuellement être utilisé sur un plafond ouvre des perspectives intéressantes d'adaptation.

Dans le domaine de la céramique, selon Céline Paul, le brouillage des genres et la modification des usages sont réussis en céramique au XXI^e siècle avec l'initiative originale de *Non sans raison*, une jeune maison de porcelaine de Limoges, qui invente de ranger les assiettes du service directement au mur, grâce à un aimant. La disposition peut se personnaliser au gré des envies, conciliant désormais décor mural, traditionnellement dévolu aux beaux-arts, et "arts de la table" associés voire uniquement "asservis" à la notion d'arts décoratifs.

Céline Paul pose enfin la question stimulante du rôle éventuel du convive dans le processus de création de l'œuvre. Cet aspect de la création est pris en compte par des artistes comme Sophie Calle, avec un service à visée narrative dont le texte diamétralement disposé sur le disque de l'assiette se poursuit de pièce en pièce, incitant le convive à transgresser les bonnes manières en se penchant pour lire la suite de l'histoire chez son voisin, et induisant également un ordre de disposition qui peut néanmoins être lui-même transgressé.

RECONNAISSANCE, COLLABORATIONS, ET MUTATIONS DU PEINTRE AU XX^E SIÈCLE : VERS UNE MULTIPLICITÉ DE STATUTS NOUVEAUX

La question essentielle est de savoir si un décor de peintre est reconnu comme tel ou au contraire nié et si le nom de l'inventeur figure sur l'article ou sur le contrat ; enfin s'il est un argument de vente ou non. Ainsi, au XVI^e siècle, le nom des peintres cartonniers n'est-il jamais mentionné sur les contrats entre peintre verrier et commanditaire : le peintre verrier peut ou non faire appel à lui, mais ce recours le regarde, à moins que le commanditaire ne s'adresse à lui qu'en raison de sa collaboration notoire avec un peintre donné. La notion de collaboration, voire de sous-traitance, est donc essentielle. Il faut aussi savoir si le peintre est l'exécutant effectif ou s'il délègue l'opération de transposition à des ouvriers, d'autres artistes ou des artisans. Enfin, existe-t-il des transmissions de formules entre corps de métier ?

Guillaume Kazerouni met ainsi en évidence non seulement le caractère collectif du travail dans l'atelier de Simon Vouet, mais surtout la division des tâches entre peintres spécialisés dans les différents genres de la hiérarchie académique.

Dans le domaine du style rocaille, Yoann Gros Lambert nous apprend que Peyrotte travaille d'abord à Carpentras avec J.-G. Duplessis pour la fourniture de modèles destinés aux manufactures de tapisseries et de soieries lyonnaises. Il est ensuite actif à Lyon, puis Paris où il collabore avec les plus grands peintres, mais aussi les plus grands graveurs ; à Lyon, il est sollicité par R.-M. Pariset, éditeur, pour la gravure de ses modèles : la démarche est intéressante, de l'éditeur vers l'artiste et non l'inverse. Ainsi ce n'est pas l'artiste qui est en demande de reconnaissance, mais l'éditeur qui recherche de nouveaux recueils à publier, destinés aux bronziers, ébénistes ou orfèvres.

Vincent Bastien éclaire pour sa part les modes de réalisation des tabatières ou boîtes à priser du XVIII^e siècle. Deux métiers collaborent ici : les orfèvres fabriquent et préparent la boîte, puis confient le décor coloré à un sous-traitant, le peintre émailleur, les ciseleurs et les lapidaires étant des sous-traitants au même titre. L'orfèvre, et non le peintre, est parfois à l'origine de la fourniture du modèle. L'un des rares dessins conservés, de l'atelier de J. Ducrollay, un décor de coquillages colorés (1742-1743), nous renseigne d'autant mieux sur les modalités de création, que la tabatière nous est également parvenue. C'est apparemment l'orfèvre qui soumet à l'émailleur le dessin, élaboré à partir d'estampes contemporaines.

Gwenn Gayet étudie la production faïencière quimpéroise, et en particulier l'essor considérable qu'elle connut à partir de 1870 grâce au peintre sur faïence Alfred Beau, inventeur d'une imagerie spécifiquement bretonne, qui passe aujourd'hui pour traditionnelle. La création de scènes idéalisées de la vie quotidienne paysanne, de vues pittoresques et de créatures du folklore local répond à la demande d'une clientèle de touristes et d'amateurs à laquelle la Bretagne devient accessible par voie de chemin de fer, et qui se trouve nouvellement célébrée en littérature et dans les Salons parisiens par des scènes de genre et des paysages. Comme les peintres du XVI^e siècle, Beau invente ses modèles en s'inspirant d'autres sources, par exemple la *Galerie armoricaine* d'H. Lalaisse, en laissant l'exécution aux "peintuses" de la manufacture Porquier-Beau. Ces motifs ou compositions sont appliqués sur des assiettes ou des plats, mais, exclusivité de la maison, Beau, à l'exemple de C.-N. Dodin au XVIII^e siècle pour la porcelaine tendre, imagine aussi des tableaux sur faïence encadrés : une telle entreprise témoigne du prestige de la peinture de chevalet, et du complexe développé à son égard par les artistes des arts décoratifs. Elle témoigne aussi d'une possibilité de transmission des formules décoratives d'un savoir-faire à l'autre, comme l'aller-retour entre émaux de Limoges et peintures murales que remarque Véronique Notin pour le XVI^e siècle.

Catherine Cardinal étudie la carrière de P.-V. Grandhomme (1851-1944). Bon dessinateur, cet artiste publie en 1884 un recueil de douze planches à l'usage des orfèvres, mais aussi des émailleurs, céramistes et peintres verriers, qui se veulent de style Renaissance : il est donc à la fois auteur de modèles destinés à d'autres, et

exécutant de ses propres inventions, tant en matière d'émail que de bijouterie. Sa carrière se caractérise par des collaborations avec d'autres artistes, en particulier des orfèvres-bijoutiers comme A. Fouquet ou L. Falize, ou le graveur en camées A. Garnier. Avec Garnier, Grandhomme réalise aussi des compositions d'après des maîtres anciens ou contemporains, se faisant ainsi le diffuseur d'inventions passées comme celles de Mantegna et Botticelli, qui rompent avec la suprématie de Raphaël, ou très récentes, en particulier des aquarelles de G. Moreau, d'ailleurs lui-même intéressé par la technique de l'émail au point de fournir des modèles à transposer dans ce médium.

Le cas de J.-F. Auburtin étudié par J. Cerman est révélateur du statut du décor inventé par un peintre. Cet artiste est connu pour ses grands décors peints ou ses marines, moins pour ses compositions pour les arts décoratifs. Il expose pourtant trois cartons pour papiers peints au Salon de la Société nationale des beaux-arts. Les critiques du temps considéraient de telles créations comme des "amusements", récréations du peintre entre deux toiles, et les motifs d'Auburtin, des aras sur des branches de marronniers, semblaient trop hauts en couleur pour des intérieurs domestiques. Pourtant la manufacture Zuber de Rixheim imprima effectivement en 1904 une frise de perroquets sur des branches de vigne, destinée à compléter un papier peint de feuilles de vignes assorti, créé cette fois par l'un des dessinateurs industriels de la firme, Stutz, qui copia les motifs du peintre. Or le nom de l'inventeur n'apparaît pas dans le document commercial : il n'est pas un argument de vente.

Isabelle Lecocq étudie de près, d'après des documents d'archives, la production de vitraux civils de l'atelier wallon Osterrath, actif à Tilff et Liège de 1872 à 1966, cherchant à comprendre la répartition des tâches, les exigences des commanditaires et la place du peintre au sein de l'équipe. Comme le montrent la riche collection de maquettes à échelle réduite et la correspondance d'Osterrath, cette entreprise s'assure la collaboration d'artistes capables d'apporter une nouvelle modernité dans la création de vitraux les plus divers, qui vont du vitrage d'administrations communales, d'hôpitaux ou d'agences bancaires, à l'enseigne publicitaire. La personnalité du "dessinateur" est bien distincte ici de celle du "peintre sur verre". On peut voir là une survivance d'un ancien état de fait : le dessinateur bénéficie de l'élévation des arts du dessin au rang d'arts libéraux depuis Vasari, en raison de son caractère intellectuel ; la peinture sur verre reste un travail d'artisan, rangé parmi les arts mécaniques. Ces artistes, engagés en qualité de "maquettiste dessinateur", doivent s'adapter à la commande dans cet atelier qui ne fait que du sur-mesure et ne publie pas de catalogue. Certains artistes, tel M. Weinling, sont éliminés pour leur absence de sens du "décoratif". D'autres, comme G. Chabrol, sont parfois préférés à la main d'œuvre locale en raison de leurs compétences de dessinateurs. L'efficacité du projet de vitrail de Chabrol pour le *lobby* de la banque internationale à Mexico

(1954) fait foi de ce talent : Chabrol imagine, dans un langage très graphique où le plomb prime sur la couleur, une impressionnante baie rectangulaire très étirée en largeur, sans meneaux ni traverses, dont la composition futuriste montre la banque comme un centre attractif et rayonnant, accessible aux foules par tous les moyens de transport modernes. Il importe donc d'être à la fois peintre, dessinateur, et d'avoir la profonde intelligence du vitrail nécessaire à son efficacité décorative.

Comme le rappelle Céline Paul, la disparition progressive des décors peints à la main dans la porcelaine de Limoges au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle au profit de nouvelles techniques comme les impressions, les chromos ou décalcomanies provoque la collaboration avec des artistes sollicités pour proposer de nouveaux modèles et de nouvelles formes.

Ces techniques cèdent la place au XX^e siècle à la sérigraphie, à l'offset, et la programmation assistée par ordinateur ; avec elles, la notion de peintre s'est estompée au profit de celle d'artiste en général, puis de plasticien, designer, photographe, vidéaste, *etc.*

Le geste inaugural est peut-être celui de Bracquemond qui, aux dires d'Adrien Dubouché, fait de l'assiette une pièce de collection, un objet rare, détourné de sa fonction utilitaire.

D'autres étapes passent par l'existence d'un intermédiaire, comme le marchand d'art Siegfried Bing qui fait le lien entre l'entreprise GDA et Edward Colonna, contribuant ainsi à l'émergence de l'Art Nouveau sur le plan international.

L'exposition internationale des Arts décoratifs de Paris en 1925 joue aussi un rôle de catalyseur dans ce domaine, stimulant par exemple l'entreprise Haviland pour faire appel à des artistes renommés comme Jean Dufy ou Suzanne Laliue. Mais c'est avec la reprise économique des années 1960 que l'on voit apparaître de nouveaux acteurs, les "designers", tels R. Loewy ou R. Tallon pour Raynaud.

Il n'est donc plus pertinent après cette date de parler de "décors de peintres" : face à la diversité des pratiques artistiques, il est plus approprié de parler de collaborations avec des "artistes", designers, plasticiens et créateurs, qui s'adaptent à des exigences industrielles, ou au contraire renouvellent de façon souvent inattendue l'ensemble de la chaîne création-production-réception.

TABLE DES MATIÈRES

LES AUTEURS		7
REMERCIEMENTS		9
AVANT-PROPOS	Catherine Cardinal	11
INTRODUCTION		
1	Laurence Riviale	15

PREMIÈRE PARTIE	Quand le feu devient couleur : céramique, émail, vitrail	
2	Anne Lajoix <i>Inaltérable ou le rêve de la trace éternelle, essai</i>	31
3	Marie-Laure de Rochebrune <i>Charles-Nicolas Dodin (1734-1803) peintre de figures à la manufacture royale de porcelaine de Vincennes-Sèvres au XVIII^e siècle</i>	47
4	Céline Paul <i>Tables d'artistes. La porcelaine de Limoges et les décors de peintres</i>	61
5	Gwenn Gayet <i>Alfred Beau à Quimper (1829-1907), "peintre de tableaux sur faïence". Une production novatrice</i>	77
6	Véronique Notin <i>Léonard Limosin, émailleur, peintre, valet de chambre du roi</i>	87
7	Vincent Bastien <i>Les sources iconographiques des émailleurs miniaturistes sur les boîtes en or et les objets de luxe parisiens du XVIII^e siècle</i>	101
8	Catherine Cardinal <i>Paul Victor Grandhomme (1851-1944), peintre-émailleur</i>	115

- 9 Isabelle Lecocq
*La création et la réalisation de vitraux civils
par l'atelier Osterrath (Tilff et Liège, 1872-1966)* **139**

DEUXIÈME PARTIE La broche comme pinceau : tapis et tapisserie

- 10 Guillaume Kazerouni
*Simon Vouet et la tapisserie.
Cartons ou fragments de décors.
Réflexions autour de quelques peintures* **159**
- 11 Wolf Burchard
*Les décors tissés de Charles Le Brun :
les Gobelins et la Savonnerie* **171**
- 12 Christophe Henry
*Les Gobelins et l'Académie de France à Rome au XVIII^e siècle.
Approche d'une synergie décorative* **187**
- 13 Bruno Ythier
*Relations entre tapisseries et peinture à Aubusson,
XVIII^e-XX^e siècles : les références bibliographiques
à l'épreuve de l'examen des œuvres textiles* **205**

TROISIÈME PARTIE Les peintres-décorateurs : le dialogue entre le faire et le penser

- 14 Évelyne Thomas
*Les plafonds à poutres et solives.
Décors peints et dorés
dans la seconde moitié du XVI^e siècle en France* **225**
- 15 Magali Béline-Droguet
*Les décors du château d'Ancy-le-Franc :
du dessin sous-jacent aux sources iconographiques* **241**
- 16 Annie Regond
*Peindre la bataille de Lépante sur les murs
aux XVI^e et XVII^e siècles* **257**
- 17 Yoann Gros Lambert
*Alexis Peyrotte (1699-1769),
un peintre décorateur sous Louis XV* **277**

18	Jérémy Cerman <i>L'artiste peintre et l'industrie du papier peint : échecs et collaborations au tournant des XIX^e et XX^e siècles</i>	295
19	Pierre Sérié <i>France/Amérique, décorateur ou muraliste : deux attitudes face à l'architecture</i>	309
20	Éva Jospin / plasticienne, Nathalie Junod Ponsard / artiste visuelle, Ramy Fischler / designer, Marie-Hélène Bersani / Directrice de la production au Mobilier national, Propos recueillis par Marianne Jakobi et Diane Watteau <i>Pratiques actuelles : l'artiste entre invention et réalisation</i>	325
<hr/>		
CONCLUSION		
21	Marc Bayard <i>Pour une histoire de l'art du faire</i>	345
TABLE DES ILLUSTRATIONS / CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES		347
TABLE DES MATIÈRES		373

DÉJÀ PARUS AUX PUBP

- Catherine CARDINAL (dir.), *Peintres aux prises avec le décor. Contraintes, innovations, solutions. De la Renaissance à l'époque contemporaine*, 2015.
- Catherine BRENIQUET et Fabienne COLAS-RANNOU (dir.), *Art, artiste, artisan. Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire*, 2015.
- Bruno PHALIP et Jean-François LUNEAU (dir.), *Restaurer au XIX^e siècle*, 2012.
- Jean-Philippe LUIS, Pauline PREVOST-MARCILHACY, Marc FAVREAU et Guillaume GLORIEUX (dir.), *De l'usage de l'art en politique*, 2009.

D

e nombreux peintres épanouissent leur créativité dans les domaines du décoratif, qu'il s'agisse d'objets ou d'espaces monumentaux. Une vingtaine d'historiens de l'art, universitaires ou conservateurs de musée, proposent ici de découvrir diverses entreprises décoratives, appartenant à la production profane, qui reflètent l'action déterminante des peintres dans trois domaines, les arts du feu, du textile et du décor intérieur. Pour ce qui concerne la céramique, le vitrail, l'émail, ils posent les questions de l'invention, de l'utilisation de modèles, de la maîtrise de techniques. Observant la fabrication des tapis ou des tapisseries, ils soulignent le rôle fondamental des peintres aux Gobelins et à Aubusson, du XVII^e au XX^e siècle. Étudiant l'intervention des peintres dans la décoration murale, ils mettent en évidence l'inéluctable condition de l'intégration au lieu et l'adaptation nécessaire aux contraintes des commanditaires. Enfin, à travers les propos des artistes, designers et plasticiens invités à confier leurs conceptions de l'œuvre décorative, le sujet révèle toute son actualité.

TP
Presses
Universitaires
BLAISE PASCAL

Collection Histoires croisées

Catherine Cardinal est professeur en histoire de l'art moderne à l'université Blaise Pascal.

Laurence Riviale est maître de conférences en histoire de l'art moderne à l'université Blaise Pascal.

ama
Association des Amis
des Musées de
Clermont-Ferrand

CHEC
CENTRE D'HISTOIRE LOCALE ET CULTURELLE

ISBN 978-2-84516-672-1 / PRIX 45 €



9 782845 166721