

**Laura de Fuccia : Venezia e Parigi 1600-1700.** Paris, École pratique des hautes études, sciences historiques et philologiques - V (Hautes études médiévales et modernes 110). Genève, Droz, 2016. 449 p, 99 ill.

L'ouvrage se compose de trois grandes parties : l'une sur Venise, l'autre sur Paris, une dernière sur la réception des œuvres vénitiennes à l'Académie royale de peinture et la querelle du dessin et du coloris. Chacune de ces parties possède des sous-chapitres dans lesquels l'auteur aborde un à un, des sujets complexes aux multiples ramifications qu'elle a dû classer. L. de Fuccia évoque ainsi les différents acteurs de ces échanges avant tout liés au commerce des œuvres d'art en analysant leurs mouvements de Venise vers Paris. Puis, elle inverse la vision en portant le regard depuis Paris sur l'art vénitien en terminant par l'approche théorique développée en France au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et qui trouve un point culminant avec Roger de Piles. Le texte s'accompagne d'un ensemble de documents d'archives retranscrits, base de ses recherches et des réflexions qui les ont nourries et guidées. Nous y trouvons des correspondances françaises et vénitiennes et des extraits d'inventaires après décès parisiens. Ce croisement d'informations nécessite en effet d'effectuer des sondages dans les archives, dans les sources contemporaines de la période étudiée grâce à des manuscrits, des journaux et mémoires, et d'étudier le contenu des collections, les recueils gravés, les courants artistiques en France et l'évolution du goût autant de sujets dont l'auteur a acquis la maîtrise en ayant mené ses investigations aussi bien dans les fonds vénitiens que parisiens. C'est donc une étude globale et transversale, dépassant le périmètre d'une simple recherche davantage centrée sur un seul de ces aspects. Cette vision large et inédite permet d'appréhender dans toute sa complexité ces relations ininterrompues entre Paris et Venise au cours du XVII<sup>e</sup> siècle et qui se développeront davantage à l'approche du XVIII<sup>e</sup> siècle.

L'étude de Laura De Fuccia a permis, en outre, de démêler quelques mystères parmi les acquisitions les plus prestigieuses effectuées pour

la couronne de France, que ce soit un achat ou un don diplomatique (*Les Noces de Cana* de Véronèse), ou d'autres célèbres collections françaises telle celle du marquis de Seignelay, avec des œuvres du Titien ou de Véronèse, ou encore la collection Muselli, de Vérone. Elle met en lumière les manigances pour obtenir des œuvres de Venise et les faire sortir du territoire de la République en évitant les taxes qui y sont assorties. Rappelons par ailleurs que dans d'autres états il fallait, de même, obtenir une autorisation de sortie des œuvres, notamment celle du Pape à Rome. Le thème de la circulation des œuvres et de l'influence qu'elles ont pu avoir – ou l'influence d'une école en particulier comme c'est le cas ici – doit en effet, pour être le plus complet, être abordé par différents biais. De fait, la manière dont les œuvres ont pu arriver dans les collections est souvent l'information la plus difficile à obtenir. Les négociations pour obtenir les œuvres sont généralement menées par des intermédiaires dont on ne connaît pas toujours les noms (les rôles d'Alvarez ou de Forest sont maintenant mieux cernés, de même que ceux de Simone et Angelo Contarini ou de Paolo del Sera et Girolamo Venier) et faites d'opportunités. Ces acquisitions font cependant fréquemment appel à des personnages influents, ministres, ambassadeurs ou autres diplomates, à des amateurs ou des voyageurs – nous pouvons associer à cette liste le directeur de l'Académie de France à Rome – qui contribuent à leur manière à ces échanges artistiques entre Venise et Paris et expliquent la présence d'œuvres plus ou moins importantes de l'école vénitienne dans les collections françaises – l'inverse n'étant pas vrai. Peut-être la connaissance des réseaux bancaires, français et italiens ajouterait-elle certains éclaircissements ?

Au-delà de la réglementation de la République de Venise, la difficulté avec laquelle les Français parviennent à se fournir en œuvres vénitiennes révèle bien la complexité de ce marché secret et limité, contrôlé et quasi inexistant. Les motivations financières ou diplomatiques restent bien sûr les principales raisons pour lesquelles des propriétaires acceptent de se défaire de leur bien. Cette « discrétion » pose une

autre question qui ne s'applique pas uniquement à Venise : celle de l'accessibilité des œuvres et des collections qui les renfermaient.

À travers ses recherches, l'auteur confirme que l'intérêt des Français pour l'art vénitien se porte essentiellement sur des œuvres des grands maîtres du XVI<sup>e</sup> siècle et peu sur les artistes contemporains, jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et la venue de Rosalba Carriera ou Giovanni Antonio Pellegrini à Paris. Rares sont les artistes vénitiens ou français installés à Venise qui retiennent l'attention : Tiberio Tinelli et Sebastiano Bombelli, Nadal Cochin, Noël Robert Cochin, Louis Dorigny sur lesquels l'auteur apporte de nouveaux éléments. En outre, elle souligne le rôle de la gravure à travers les recueils réalisés en Italie par des artistes italiens ou par des artistes étrangers en Italie, en particulier celui de Carla Caterina Patin, pour la diffusion et la connaissance de l'art vénitien. Nous pouvons également nous interroger sur le rôle des graveurs français en France pour la diffusion des œuvres, peintures ou surtout dessins, mais aussi sur la présence dans les collections parisiennes de gravures de la main des grands maîtres eux-mêmes de Titien par exemple. Une étude des collections de gravures apporterait sans doute un complément utile.

Pour mieux apprécier la place occupée par les peintures vénitiennes dans les collections parisiennes de manière plus générale, Laura De Fuccia a dépouillé plus de 450 inventaires après décès de collectionneurs et de peintres du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous ajouterions en référence la publication par Antoine Schnapper d'un « Répertoire des peintres actifs à Paris entre 1600 et 1715 », dans le *BSHAF* 2003 (2004). La difficulté d'interpréter les documents tient à deux facteurs principaux : l'attribution (l'œuvre est-elle authentique ?), et le prix : modeste, il présume d'une œuvre copiée d'après une autre ; élevé, il fait espérer une œuvre originale. Si la place occupée par les œuvres vénitiennes semble importante – l'auteur relève 59 inventaires comportant la mention de tableaux vénitiens –, une comparaison chiffrée avec la proportion d'œuvres d'autres écoles, en particulier de l'école romaine, aurait été la bien-

venue pour mieux apprécier la place concrète occupée par l'art vénitien dans ces fonds.

L'auteur évoque ensuite l'approche théorique, les discours académiques et la querelle du dessin et du coloris. Elle s'attarde à différents endroits de son ouvrage sur la personnalité de Roger de Piles, présent à Venise dans les années 1680, qu'elle resitue dans un contexte où le développement de la sensibilité grandissante à l'art vénitien, désormais recherché des collectionneurs, associé à la venue de tableaux majeurs en France, explicite la place que le théoricien lui donne, et *in fine* la faveur et la « victoire » des coloristes. Ce formidable travail effectué par Laura De Fuccia ouvre de nombreuses pistes de recherche et encourage désormais à adopter une méthode de recherche similaire pour les futures études qui doivent être entreprises sur d'autres écoles, en particulier sur Parme et le Corrège.

Cordélia Hattori

**Véronique Meyer : Pour la plus grande gloire du roi : Louis XIV en thèses.** Rennes, Presses universitaires de Rennes, Versailles, Centre de Recherche du Château de Versailles, 2017. 370 p, 99 fig. n & bl.

Cet ouvrage s'inscrit dans les recherches sur les thèses gravées en taille-douce menées par Véronique Meyer depuis les années 1990, qui ont déjà abouti à de nombreux articles et à *L'illustration des thèses à Paris dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Peintres, graveurs, éditeurs* (Paris, 2002). Encore peu connues, les thèses prenaient la forme d'une feuille de grandes dimensions ou, plus exceptionnellement, d'un livret, où des images se mêlaient au texte, typographié ou gravé. Distribuées comme invitation, placardées dans les rues, au portail des églises et aux portes des écoles, elles annonçaient les soutenances publiques d'exercices universitaires donnant lieu à d'imposantes cérémonies placées sous le patronage d'un personnage à qui la thèse était dédiée et qui constituaient un épisode important de la vie mondaine. La dédicace – et avec elle, la flatterie – y occupait une place non négligeable dont Furetière se moqua dans la *Somme dédicatoire* placée à la

fin de son *Roman bourgeois*. Conviant à la soutenance, les thèses en étaient également un résumé et un souvenir et furent à ce titre conservées et citées par plusieurs mémorialistes et historiens.

Le livre de Véronique Meyer s'intéresse exclusivement aux thèses gravées en taille-douce dédiées à Louis XIV – soit aux plus prestigieuses du Grand Siècle, qui vit l'apogée du genre, soutenues par de hauts personnages du royaume, membres de la haute noblesse et fils de ministres, ou bien dédiées au roi par des institutions, notamment les parlements *via* les collèges jésuites. L'obtention du droit de dédicacer leur thèse au roi conduisait les candidats à rivaliser en somptuosité et donnait l'occasion aux artistes sollicités d'élaborer de vastes compositions, relevant du genre du portrait ou de l'allégorie; l'image et le texte exprimaient avec emphase le zèle de ses sujets envers un roi pourtant présenté comme « Ennemy des loüanges & de la flatterie ». L'auteur montre la façon dont ces estampes diffusaient le visage, l'apparence et les actions du monarque, accompagnés d'éloges parfois problématiques puisque certains allèrent jusqu'à faire de Louis XIV l'équivalent du créateur. En témoigne le scandale provoqué par la thèse présentée par les minimes de Marseille en juin 1685 : ses positions comparant directement le roi à Dieu constituait autant de blasphèmes qui conduisirent la Sorbonne à juger préférable son retrait.

Évoquant de façon détaillée les compositions tout autant que les circonstances de leur commande et de la soutenance, le livre est complété par un catalogue – disponible sur le site du Centre de Recherche du Château de Versailles – où sont décrites les cent trente-six thèses retenues, publiées entre 1638 et 1704, essentiellement soutenues à Paris, mais aussi dans des villes comme Rennes, Rouen, Rome ou Turin. Les notices sont accompagnées d'illustrations et d'une biographie sommaire du candidat. Lui-même richement illustré (même si la taille des estampes implique des reproductions parfois peu lisibles), le volume imprimé est structuré en trois parties, s'intéressant successivement au rituel de la thèse, à

l'élaboration, à la diffusion et à la réception des gravures et, enfin, à la représentation du roi. Il est complété en annexe par une « table des thèses dédiées à la famille royale, aux fils légitimés de Louis XIV et aux favorites ».

L'ensemble constitue un enrichissement considérable de la connaissance de ces estampes complexes à repérer dont peu d'épreuves subsistent dans leur état primitif en raison tant des découpages effectués par leurs collectionneurs que de la réutilisation des matrices, souvent constituées de plusieurs cuivres. Cette particularité, les thèses la partagent avec les almanachs muraux étudiés par Maxime Préaud (*Les effets du Soleil*, Paris, 1995). Le parallélisme s'impose entre ces deux types d'estampes même si de nombreuses différences les caractérisent, notamment dans la qualité de la gravure. Tous deux révèlent l'existence indéniable d'une « cellule » chargée de « contrôler » l'image du roi, dont il ne demeure malheureusement pas de traces écrites. Pour pallier cette absence, Véronique Meyer fait appel aux nombreux commentaires dispersés dans les mémoires, gazettes et correspondances, où les thèses faisaient l'objet de mentions régulières. Celles-ci témoignent de l'attention portée à ces estampes dont la commande – à l'instar de la cérémonie de la soutenance – était particulièrement onéreuse. L'ambition des impétrants et leur volonté de prestige sont notamment visibles à travers les noms des dessinateurs (Charles Le Brun, Nicolas Mignard, François Chauveau...) ainsi que des graveurs chargés d'interpréter leurs compositions – Étienne Gantrel, Antoine Masson, Gilles Rousselet ou les frères François et Nicolas de Poilly, parfois secondés par des graveurs en lettre comme Jean Richer. Les noms, moins familiers, de Louis Cossin, Antoine Paillet et Pierre-Paul Sevin reviennent régulièrement, permettant d'entrevoir quelques spécialistes du genre au sein des réseaux des artistes de la royauté.

Au-delà de ses apports pour l'étude du monde de l'estampe et de ses acteurs, l'ouvrage participe également à une meilleure connaissance de l'iconographie royale et vient compléter les nombreux travaux récents à ce sujet, dans les-

quels la gravure n'était pas souvent au centre des réflexions. Les thèses apparaissent en effet comme un outil particulièrement important en faveur de la renommée de Louis XIV, qui fut le roi le plus représenté par ce biais. Suivant le modèle de Richelieu et Mazarin, il en fit un important moyen de diffusion de ses traits et d'appui de sa politique. Les compositions permettent de suivre presque année après année la construction de l'image d'un roi très chrétien, progressivement débarrassé de ses ancêtres, s'affirmant de plus en plus seul, éventuellement accompagné de divinités ou figures allégoriques captivées. Des spécificités iconographiques sont également visibles, témoignant du succès dans l'estampe de scènes rarement représentées dans les grands décors. Véronique Meyer étudie ainsi par exemple la figuration récurrente de l'écrasement de l'hérésie protestante, explicitement évoquée dans plusieurs thèses. Son ouvrage contribue de façon éclairante à la compréhension de la représentation royale tout en renseignant de manière fine sur les rapports qu'entretenaient Louis XIV et ses sujets, dont les thèses offrent des exemples très précis et riches à exploiter. Il constituera un outil remarquable pour les recherches à venir, sur les artistes, éditeurs d'estampes ou dédicants impliqués dans cette production, ainsi que sur l'image d'elle-même que la royauté souhaitait se voir dédicée.

Pascale Cugy

**Histoire du Louvre : Geneviève Bresc-Bautier** dir., 3 vols, Paris, Fayard, Louvre éditions, 2016. 3 vol. sous coffret, 765, 775, 444 p., nbr. ill. en coul. et n. et bl.

« Une histoire du Louvre pour aujourd'hui » - tel est le titre de la préface rédigée par Jean-Luc Martinez, et qui donne le coup d'envoi à la monumentale histoire du Louvre qui a paru l'année dernière. Une temporalité de réception, un véritable *bic et nunc* de l'appropriation de cette histoire est ainsi proposé – on y reviendra plus tard – même si ce titre laisse plusieurs questions importantes sans réponse. Quelle histoire défile donc dans les quelque 2000

pages ventilées en trois volumes? De quel Louvre est-il question?

Les deux premiers volumes (*Des origines à l'heure napoléonienne* sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier et Guillaume Fonkenell, suivi de *De la Restauration à nos jours*, sous la direction des mêmes et de Françoise Mardrus) retracent l'histoire du Louvre au cours des siècles. Chaque volume se divise en huit sections, qui correspondent en général à des périodes historiques ou à des grands événements politiques; il convient de souligner que c'est là une particularité de l'histoire et de l'historiographie françaises des musées. Seules deux sections n'obéissent pas à cette règle : celle consacrée aux années durant lesquelles Philippe-Auguste Jeanron (1848-1851) occupe la direction du musée, et celle qui narre l'aventure du Grand Louvre (1981-1998). Le troisième volume comporte un dictionnaire culturel et thématique (sous la direction d'Yannick Lintz), un index topographique – instrument très utile pour des lecteurs qui pourraient se perdre dans le dédale de cette vaste institution dont les départements ont souvent changé de nom ou de localisation, et dont les salles et galeries sont assignées à des fonctions diverses, ou rebaptisées au fil des années. Suivent un index exhaustif des trois volumes et une abondante bibliographie. Le dictionnaire propose une série d'articles thématiques qui permettent aux auteurs d'approcher l'histoire du Louvre sous un angle précis – social, économique, artistique, administratif, muséographique ou muséologique. Le choix des entrées – des syndicats à l'académie, des copistes aux publics, des réserves au multimédia et à internet – pourrait sembler hétéroclite, mais l'ensemble est cadré par deux principes ordonnateurs. Le premier est alphabétique; cette solution traditionnelle facilite l'accès aux informations. Le deuxième principe est proposé sous la forme d'une liste publiée au seuil du dictionnaire, et qui énumère trois « parcours thématiques » comme modes de lecture ordonnée des articles : « Les collections », « La ville Louvre » et « Le rayonnement du Louvre ». On ne peut que se réjouir de la place accordée aux collections, et de l'intérêt porté à la restauration,