

# Le graveur Jean Marot et son contexte professionnel, artistique et culturel

Kristina Deutsch

## Jean Marot. Un graveur d'architecture à l'époque de Louis XIV.

(Ars et Scientia. Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 12). Berlin/Boston, De Gruyter 2015. 568 p., ill. ISBN 978-3-11-037676-0. € 79,95

Cette monographie est consacrée au graveur Jean Marot (vers 1619–1679), connu principalement pour ses représentations d'architecture. A l'image de son illustre prédécesseur Jacques I<sup>er</sup> Androuet du Cerceau (vers 1515–1585), celui-ci rend compte des plus grandes réalisations de son temps, comme le château de Richelieu, l'hôtel des Invalides et, surtout, différents projets pour la façade orientale du Louvre, conservant ainsi la mémoire architecturale du Grand Siècle. Plus de trois cents des principales estampes du graveur sont rassemblées dans deux anthologies, appelées le *Petit* et le *Grand Marot*, respectivement de format in-quarto et petit in-folio. Le livre de Kristina Deutsch est issu d'une thèse de doctorat dirigée en cotutelle par Sabine Frommel et Bruno Klein, soutenue en 2010 auprès de l'École pratique des hautes études (Paris) et de la Technische Universität Dresden. Le plan de l'ouvrage est déterminé par le modèle historiographique traditionnel des monographies d'artistes, articulant le propos autour de la *vie* et de l'*œuvre* de la figure étudiée. Le texte est accompagné d'importantes annexes. Celles-ci présentent le catalogue complet des suites consacrées au Louvre et aux Tuileries dans le *Grand Marot* (partie V), ainsi qu'un catalogue sommaire de l'œuvre gravé et des dessins de l'artiste, organisé par thèmes et conçu en fonction des besoins de l'étude (partie VI).

## L'UN DES PRINCIPAUX GRAVEURS EN FRANCE

La gravure d'architecture a connu ses premiers succès dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, où elle servait surtout à reproduire des monuments antiques. En France, elle prend son essor dans les milieux bellifontains et voit sa première grande réalisation dans *Les Plus excellents bâtiments* d'Androuet du Cerceau. Les études récentes consacrées à celui-ci (Jean Guillaume/Peter Fuhring [éds.], *Jacques Androuet du Cerceau*, « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France », Paris 2010; Françoise Boudon/Claude Mignot, *Jacques Androuet du Cerceau. Les dessins des Plus excellents bâtiments de France*, Paris 2010; Sylvie Deswarte-Rosa [éd.], *Le recueil de Lyon: Jacques I<sup>er</sup> Androuet du Cerceau et son entourage*, Saint-Étienne 2010), mais également à Étienne Duperac (Emmanuel Lurin, *Étienne Duperac, graveur, peintre et architecte [vers 1535?–1604]. Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne 2006), explorent un champ historiographique encore largement en friche. La production de Claude Chastillon, Dominique Barrière, Israël Silvestre, Pierre Aveline et Pierre Lepautre, ainsi que celle de la famille Perelle, attendent encore d'être mieux balisées. L'ouvrage de Kristina Deutsch constitue donc un apport bienvenu à la connaissance d'un domaine peu fréquenté par les historiens de l'art et contribuera au développement de ce champ de recherche.

En se concentrant sur Marot, l'auteure aborde l'un des principaux graveurs du XVII<sup>e</sup> siècle français. Ses estampes interprètent les dessins et les bâtiments des plus célèbres architectes de son temps: Salomon de Brosse, Jacques Lemercier, François Mansart, Louis Le Vau, Claude Perrault et Jules Hardouin-Mansart. Quand le Bernin demande « un homme pour copier ses dessins du Louvre », c'est à Marot que l'on fait appel. Hormis

les planches des *Petit et Grand Marot*, le graveur publie des recueils d'ornements et des suites indépendantes d'architecture. Il est aussi le concepteur de quelques projets de bâtiments, notamment pour le château de Mannheim (fig. 1) et le palais du Louvre (fig. 2), ainsi que pour des hôtels parisiens, des grottes et des monuments funéraires (fig. 3). Ses œuvres gravées font partie du programme

obligatoire de toute collection d'estampes. Elles figurent par exemple dans celles de Nicodème Tessin le Jeune et de Jules Hardouin-Mansart, mais aussi dans le fonds du marquis de Beringhen.

Aussi le graveur a-t-il connu, comme l'auteure le rappelle en introduction, une certaine postérité. Le *Mercurie galant* – ancêtre du *Mercurie de France* – reproduit en juin 1686 la table du contenu du *Grand Marot*. Celle-ci figure également dans le *Cabinet des singularités* (1699) de Florent Le Comte. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le *Grand* et le *Petit Marot* feront l'objet de deux rééditions, d'abord chez Jean Mariette, respectivement en 1727 et 1738, puis chez Charles-Antoine Jombert, en 1751 et 1764. Les planches du graveur figurent également dans l'*Architecture française* en quatre tomes publiée par ce dernier éditeur, entre 1752 et 1756, avec un commentaire de Jacques-François Blondel.

L'architecte Hippolyte Destailleur, collectionneur d'estampes anciennes, publie en 1863 la première étude consacrée à Marot, dans ses *Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, contenant un catalogue sommaire de son œuvre gravé. Des reproductions de ses planches figurent également dans un autre ouvrage du même auteur: *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* (1863–71). En 1864, André Bérard lui consacre une notice bio-

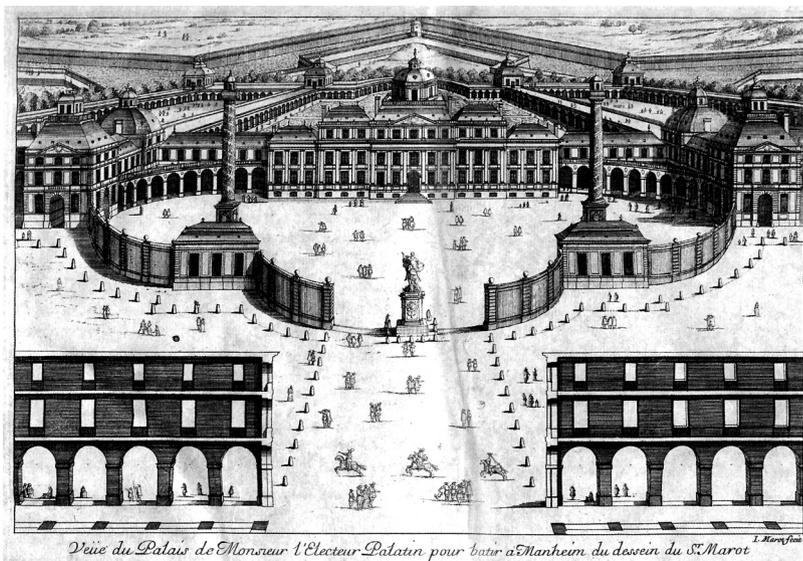


Fig. 1 Jean Marot, *Veüe du Palais de Monsieur l'Electeur Palatin pour bair a Mannheim, du dessein du S.r Marot*, vers 1665/67. Eau-forte, 19,8 x 27,6 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek, 84 G 7 RES, Tafel 2 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/marot1670/0137>)

graphique et un catalogue. Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, Jules Guiffrey et Emmanuel-Henri Grouchy exhument quelques sources à son sujet. Il figure enfin dans les dictionnaires d'architectes français d'Adolphe Lance et Henri Bauchal. En 1944, André Mauban, architecte et collectionneur d'estampes, lui consacre une première monographie et un catalogue raisonné. Il figure dans l'*Histoire de l'architecture classique en France* (1948) de Louis Hauteccœur, tout comme dans *Art and Architecture in France, 1500 to 1700* (1953) d'Anthony Blunt. Le *Grand* et le *Petit Marot* sont réédités respectivement en 1968 et 1969. Depuis, les travaux de Claude Mignot ont apporté des éclairages partiels.

La présente monographie, fondée sur les acquis d'une historiographie somme toute assez maigre, propose une réflexion inédite sur les méthodes de travail du graveur, les vicissitudes et les fins de son œuvre, mais s'interroge aussi sur le statut de son métier et de sa production. Afin de répondre à ce questionnement, Deutsch ne se contente pas d'éclairer une figure isolée; bien plus, elle s'attache à inscrire Marot dans un vaste contexte professionnel, artistique et culturel. Après avoir traité de la biographie et de la carrière du graveur dans son ensemble, abordant ses différentes œuvres dans l'or-

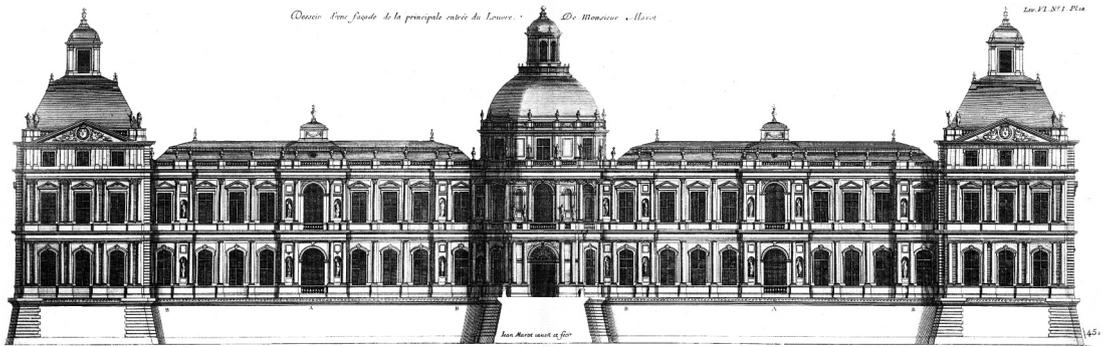


Fig. 2 Marot, Dessin d'une façade de la principale entrée du Louvre de Monsieur Marot, 1664/65. Eau-forte, 18,4 x 59,5 cm (Jacques-François Blondel, *Architecture française*, Paris 1756, t. IV, liv. 6, pl. 10)

dre chronologique (partie II), l'auteure se concentre sur une étude de cas: l'analyse des suites du Louvre et des Tuileries dans le *Grand Marot* (partie III). Elle entend ainsi articuler le général et le particulier, tout en montrant qu'une appréhension critique de l'œuvre du graveur doit nécessairement se fonder sur l'examen détaillé de ses estampes.

### ANALYSE DU PROCESSUS DE FABRICATION

Tout comme les gravures d'Androuet du Cerceau, celles de Marot sont le fruit d'un processus de fabrication complexe. Comme le montre l'étude de Deutsch, il est souvent difficile, voire impossible de le reconstituer, tant les circonstances particulières entourant la production de chaque pièce sont variables. Les supports graphiques nécessaires au travail du graveur peuvent lui être fournis par le propriétaire ou l'occupant de la maison à représenter, mais également par l'architecte qui en a dressé les plans. Le cas échéant, Marot doit adapter ces éléments au format de sa plaque de cuivre et à la composition qu'il élabore. Les dessins établis par les architectes, en particulier, sont souvent de grandes dimensions. Il faut donc avant toute chose les réduire. Pour la suite consacrée au Louvre, le graveur se fonde entre autres sur les projets conçus par le Bernin pour les façades extérieures du palais et la Cour carrée (fig. 4). Le *Journal* de Paul Fréart de Chantelou, décrivant dans le détail le séjour en France du grand artiste italien, en témoigne. La lettre accompagnant le projet de Lemercier pour la façade orientale de ce même palais révèle qu'il s'agit de la restitution graphique « de la pensée » de cet architecte. L'auteure en déduit que la gravure aurait pu être élaborée sur la base d'une simple idée et non d'une représentation graphique précise.

Les sources des estampes peuvent donc être très diverses. Lorsque Marot œuvre de sa propre initiative, en dehors de toute commande, il n'est pas exclu qu'il effectue lui-même des mesures d'après nature, du moins d'une partie de l'objet à représenter. Une telle opération pose toutefois des problèmes logistiques importants. Se rendre sur les lieux peut être coûteux et demande du temps, tout comme le travail de relevé lui-même. Enfin, il arrive que l'établissement des dessins préparatoires et leur transposition sur plaque de cuivre fassent intervenir plusieurs acteurs, dont les tâches sont bien délimitées. Les prérogatives de Marot tendent dans ce cas à se restreindre à l'architecture proprement dite, le reste étant confié à d'autres spécialistes. Quand il collabore avec Israël Silvestre, celui-ci établit par exemple le cadre pittoresque dans lequel les bâtiments s'inscrivent. Dans les estampes qu'il exécute pour la grande anthologie d'Erik Dahlberg, *Suecia Antiqua et Hodierna*, représentant les principaux monuments du royaume de Suède, les paysages et figures sont de la main de Noël Cochin. Quand Marot travaille à l'établissement des dessins préparatoires pour les gravures des projets du Bernin, il reçoit l'ordre de ne pas représenter les sculptures. Le maître italien tient en effet à s'en charger lui-même.

### L'AMBIGUÏTÉ DES ESTAMPES: FIABILITÉ OU LIBERTÉ D'INVENTION?

Le statut des estampes pose également de nombreuses questions. Deutsch s'intéresse à l'« ambiguïté » qui les caractérise. Représentant généralement des bâtiments existants ou des projets connus, elles sont douées d'une indéniable valeur référentielle. Le titre du *Petit Marot* en témoigne: *Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs*

palais, châteaux, églises, sépultures, grottes et hostels, bâtis dans Paris, et aux environs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleu[rs] architectes du royaume, desseignez, mesurés, et gravez par Jean Marot, architecte parisien. Le graveur présente donc les estampes de son anthologie comme des représentations orthogonales précises. Or, leur fidélité laisse souvent à désirer, comme le suggère une lettre adressée par Daniel Cronström à Tessin: « Je continue [...] a vous envoyer les feuilles de Marot. Je sais bien que c'est à la Marot, c'est-à-dire peu exact » (Roger-Armand Weigert/Carl Hernmarck [éds.], *Les relations artistiques entre la France et la Suède, 1693-1718: Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström: correspondance [extraits]*, Stockholm 1964, 82). Au XIX<sup>e</sup> siècle, Adolphe Berty et Henry Legrand se font l'écho de cette appréciation: « Les

planches de Marot méritent peu de confiance, et paraissent avoir été exécutés d'après des projets plutôt qu'après la réalité; elles montrent ainsi des ornements et des dispositions qui certainement n'ont jamais existé. » (*Topographie historique du vieux Paris. Tome 2: Région du Louvre et des Tuileries*, Paris 1868, 91.) Dans son étude sur l'hôtel Carnavalet, Jean-Pierre Babelon s'interroge à la suite de nombreux auteurs: « Les gravures de Marot ont-elles menti? » (Du « Grand Ferrare » à Car-

navalet. Naissance de l'Hôtel classique, in: *Revue de l'art* 40/41, 1978, 83-108).

Les méthodes de travail du graveur n'assurent certes pas une fiabilité topographique parfaite. Quand il manque de sources il lui arrive d'inventer. Les dessins d'architecte d'après lesquels il travaille peuvent en outre représenter des états intermédiaires ou idéaux du bâtiment à représenter. Parfois, il cherche manifestement à rendre plus réguliers des édifices dont l'aspect ne correspond pas

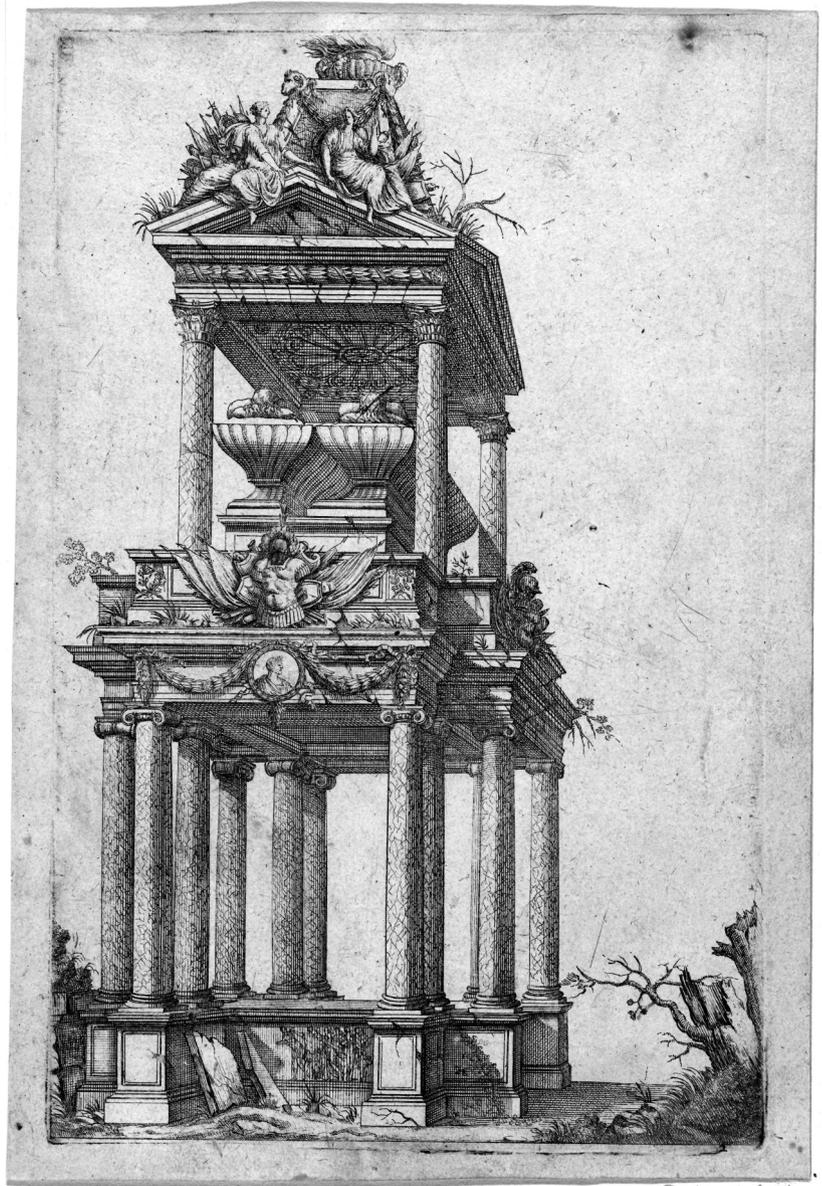


Fig. 3 Marot, Monument funéraire, non daté. Eau-forte, 21 x 13,3 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1964-2243 (<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.413470>)

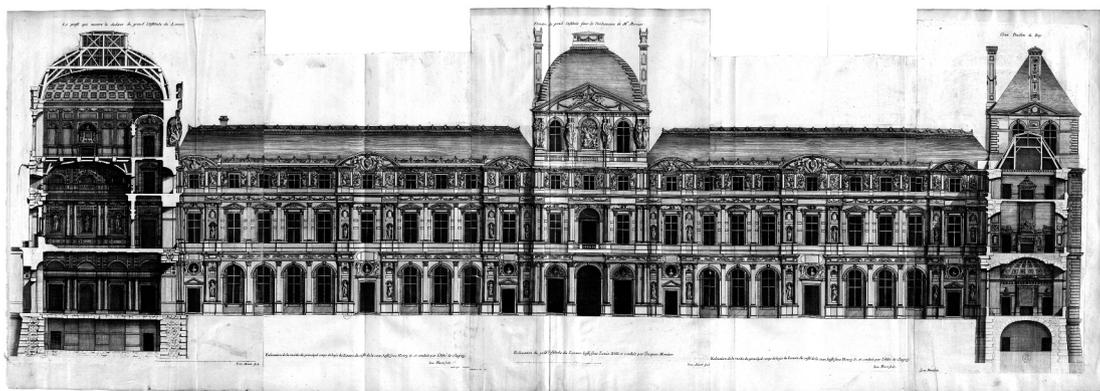


Fig. 4 Marot, Dessin de la Cour carrée du Louvre, vers 1659. Eau-forte et taille-douce, 39,8 x 120,6 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ha 7d petit in-folio ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/L'Architecture\\_française\\_\(Marot\)\\_BnF\\_RES-V-371\\_171v-f370\\_Louvre%2C\\_Élévation\\_du\\_principal\\_corps\\_de\\_logis\\_du\\_côté\\_de\\_la\\_cour.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/L'Architecture_française_(Marot)_BnF_RES-V-371_171v-f370_Louvre%2C_Élévation_du_principal_corps_de_logis_du_côté_de_la_cour.jpg))

aux normes de la bonne architecture. Il faut en effet, comme le rappelle Deutsch, appréhender les estampes de Marot pour ce qu'elles sont : des maillons dans le système d'autopromotion des élites françaises du XVII<sup>e</sup> siècle, dont il s'agit de diffuser une image flatteuse. La « vérité » du bâti doit parfois, pour diffuser leur grandeur de manière efficace, se plier à des considérations supérieures. Certains défauts doivent être gommés. L'auteure qualifie ce procédé de « méthode d'harmonisation » et conclue : « Marot ne corrige pas, il coupe seulement au bon endroit et il sait mettre en page l'architecture d'une manière convenable. » (218) Ses estampes n'ont pas prioritairement été conçues pour servir de document à l'historien de l'architecture, mais répondent à des enjeux sociaux fondamentaux.

### MAROT DANS LA HIÉRARCHIE ARTISTIQUE

Deutsch s'intéresse enfin à la place occupée par Marot dans la hiérarchie artistique. Un graveur d'architecture peut-il être considéré comme un architecte ? Interpréter des bâtiments existants ou des dessins nécessite de solides connaissances théoriques dans l'art de bâtir. Marot est en outre l'auteur d'une série de projets individuels. Un arc de triomphe gravé, accompagné de l'inscription « de l'Invention du S.<sup>r</sup> Marot » (cf. par exemple fig. 2), constitue peut-être sa contribution au concours de 1668 pour l'embellissement de la place du Trône. Son projet pour le château de Mannheim (cf. fig. 1), empruntant notamment des éléments à l'architecture de François Mansart au château de

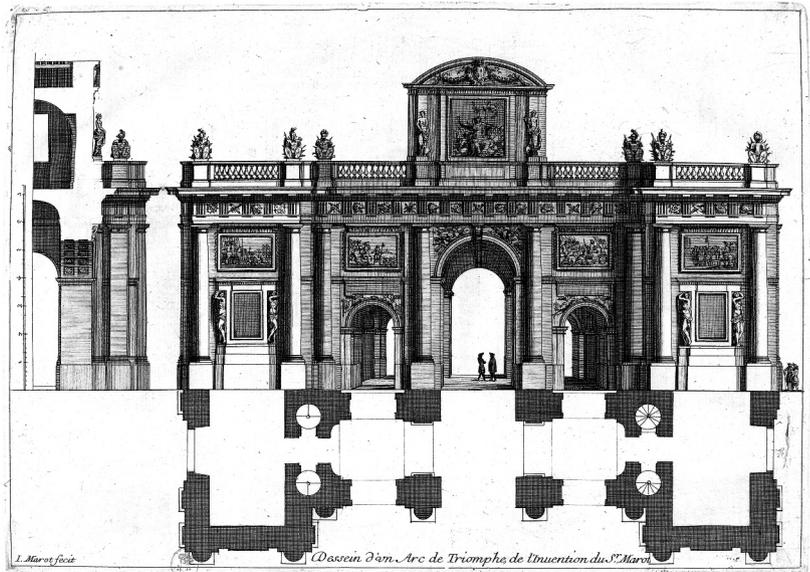
Blois, témoigne d'une réelle ambition. Il en va de même de sa proposition pour la façade orientale du Louvre (cf. fig. 2). Celle-ci révèle des emprunts à Salomon de Brosse et Mansart et s'inscrit par conséquent dans la tradition de l'architecture française. A travers ce dessin, Marot contribue à la réflexion collective élaborée autour de l'un des chantiers les plus emblématiques de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle et se mesure aux architectes les plus en vue de son temps.

Jacques-François Blondel mentionne ce projet dans l'*Architecture française* (1752–1756). Il lui reconnaît certaines qualités, mais critique la « trop grande multiplicité de ses parties » (t. 4, 1756, 53). Aux yeux du théoricien, Marot « peut être regardé comme Architecte, du moins pour la théorie, quoique son principal talent fut la gravure » (*Cours d'architecture*, Paris 1771–1777, t. 6, 1772, 498). Cet avis semble avoir été assez largement partagé. Aussi, Jombert accompagne-t-il la réédition du *Petit Marot* du jugement suivant : « cet excellent Artiste étoit plus employé à faire des Desseins d'Architecture & à les graver, qu'à conduire & exécuter des bâtimens. Quoiqu'il n'eût pas une grande manière, il doit néanmoins être regardé comme un Architecte de mérite, du moins pour la théorie, par l'exactitude avec laquelle il a toujours suivi les règles de la bonne Architecture » (« Avertissement », 1764). Dans l'ensemble, l'historiographie du XX<sup>e</sup> siècle le considère comme une personnalité artistique de second rang. « Marot war durchaus kein Genie », peut-on lire sous la plume de Hans Rose (*Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaus in den Jahren 1660–1760*, Munich 1922, 129). An-

thony Blunt n'est guère plus enthousiaste à l'égard de ses projets: « These show him to have been an eclectic with little originality and with a rather dry manner. He picked up ideas from all his major contemporaries, particularly Mansart and Le Vau, and on the whole added little to them. He is more personal when he is designing decoration or triumphal arches or working in a field which is not strictly architectural » (*Art and architecture in France, 1500 to 1700*, Londres 1957, 165sq.).

Deutsch cherche à réévaluer cette réception en demi-teinte, évoquant la « force créatrice » du graveur, « comparable à celle de Jacques Androuet du Cerceau ». Selon l'auteure, le « talent de Marot a consisté [...] à interpréter librement un dessin, transgressant souvent les frontières entre documentation et invention, entrelaçant ses propres idées avec celles d'autrui » (18). Elle voit là la preuve que « l'estampe d'architecture est bien plus qu'une source documentaire pour l'histoire d'un bâtiment, mais une œuvre d'art à part entière suivant des lois qui souvent échappent à celui qui la contemple » (342).

**A** travers ce riche questionnement, Kristina Deutsch apporte un éclairage nouveau sur Marot et son œuvre. Grâce à la connaissance intime qu'elle a de sa production et des sources qui en témoignent, elle offre un outil précieux aux historiens de la gravure d'architecture, mais aussi plus généralement de l'architecture du XVII<sup>e</sup> siècle français. Ceux qui seront chargés du recensement complet de son œuvre, dans le cadre de l'inventaire du fonds d'estampes français, dirigé par la Bibliothèque nationale de France, y trouveront une



**Fig. 5** Marot, *Dessein d'un Arc de Triomphe de l'Invention du S.r Marot*, 1668. Eau-forte, 29 x 20 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, RES-V-371 ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/L'Architecture\\_française\\_\(Marot\)\\_BnF\\_RES-V-371\\_005r-f19\\_Arc\\_de\\_Triomphe\\_par\\_Marot\\_3\\_\(adjusted\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/L'Architecture_française_(Marot)_BnF_RES-V-371_005r-f19_Arc_de_Triomphe_par_Marot_3_(adjusted).jpg))

mine d'informations. L'ouvrage aurait toutefois gagné à présenter une structure moins touffue dans le détail et à éviter certaines répétitions. On pourrait également regretter l'absence d'une introduction dressant de façon ciblée les enjeux, objectifs et apports de l'étude. En l'état, le lecteur en est souvent réduit à les découvrir au fil des pages. Certaines questions fort complexes, comme les collaborations de Marot avec d'autres graveurs, la datation de ses œuvres ou encore ses relations avec les milieux de la cour, auraient également mérité un traitement plus structuré. En outre, le propos est émaillé d'un grand nombre d'hypothèses peu étayées, comme celle que Marot aurait pu travailler comme dessinateur chez Lemercier. La notion de « créativité », enfin, semble peu à même de rendre compte du contexte artistique du XVII<sup>e</sup> siècle français. Il eût sans doute été plus judicieux de l'analyser en termes d'*invention*.

**DR. CARL MAGNUSON**  
The Getty Research Institute,  
1200 Getty Center Drive Suite 1100,  
Los Angeles, CA 90049-1688, U.S.A.,  
[magnusson\\_carl@yahoo.fr](mailto:magnusson_carl@yahoo.fr)