

Insgesamt ist die vorliegende Publikation zu würdigen als erste monographische Darstellung des Parterre d'Eau und als eine interessante, enorm inhaltsreiche und für eine Dissertation sehr ambitionierte Abhandlung. Für eine wirklich überzeugende Begründung, warum Le Bruns Parterre nicht realisiert wurde, aber hätte man die Beschränkung auf das gewählte wissenschaftsgeschichtliche Untersuchungsfeld aufgeben und die

kunsttheoretischen und geschichtsphilosophischen Debatten der Zeit stärker berücksichtigen müssen.

PROF. DR. WOLFGANG BRASSAT

Nach Jahrzehnten wieder greifbar: Antoine Schnappers Habilitationsschrift

Antoine Schnapper
**Jean Jouvenet (1644–1717) et la
peinture d'histoire à Paris. Edition
complétée par Christine Gouzi.**
Paris, Arthena 2010. 448 p.,
520 ill. dont 103 en couleur.
ISBN 978-2-903239-42-8. € 116,00

La publication d'une nouvelle édition du grand livre d'Antoine Schnapper *Jean Jouvenet (1644–1717) et la peinture d'histoire à Paris*, issu de sa thèse de doctorat d'État sous la direction d'André Chastel, était un événement (longtemps) attendu. Paru pour la première fois en 1974 chez Léonce Laget, il avait été rapidement épuisé et restait presque introuvable. Il fait désormais partie des „classiques“ de l'histoire de l'art français, classique qui a profondément marqué son temps et ouvert des pistes de réflexion nouvelles sur l'histoire jusqu'alors méconnue et ca-

ricaturée de la peinture en France pendant les trente dernières années du règne de Louis XIV.

Depuis son décès en 2004, d'autres livres d'Antoine Schnapper ont fait l'objet d'une nouvelle édition augmentée tel que *Curieux du Grand Siècle* (Gallimard, 2006) et sa thèse complémentaire *Tableaux pour le Trianon de Marbre (1688–1714)* (Mouton, 1967; RMN, octobre 2010). Avec *Jouvenet*, l'exercice est d'une toute autre ambition: il s'agit d'une „édition complétée“ – le terme est bien choisi – par Christine Gouzi, l'une des meilleures spécialistes de la peinture religieuse en France au XVII^e et au XVIII^e siècles, sujet auquel elle consacre son habilitation. Connaissant parfaitement la pensée de Schnapper dont elle a été l'élève – sa thèse portait sur le neveu de Jouvenet et le plus proche de ses collaborateurs, Jean Restout (Arthena, 2000) – elle était la plus à même de mener à bien cette tâche délicate.

MISES À JOUR ET RELECTURES

Cette nouvelle édition devait surmonter une difficulté de taille: comment parvenir à compléter – mais aussi actualiser – le texte de Schnapper sans

le trahir? Il aurait été tout à fait possible d'écrire un nouveau livre sur Jouvenet, mais l'importance historiographique de l'ouvrage, d'une grande originalité méthodologique pour l'époque, présente un intérêt en soi. Le parti a été, comme pour les *Tableaux du Trianon de Marbre*, de respecter l'intégrité du texte de 1974. Ainsi, le lecteur retrouve l'ensemble du texte original, sans modification. Il n'était pas facile de trouver une solution éditoriale satisfaisante pour intégrer les ajouts et les différencier du texte original, car il comprenait déjà de nombreuses notes de l'auteur sans compter l'important catalogue raisonné. Arthena propose une méthode originale et inédite qui consiste à laisser en noir le texte original et à matérialiser en gris les ajouts de Christine Gouzi, ce qui permet de distinguer visuellement le travail de chacun des deux auteurs tout en permettant une lecture à deux niveaux qui se complètent l'un l'autre.

Les comptes-rendus parus à l'époque de la sortie de l'ouvrage (Anthony Blunt, in: *The Burlington Magazine* 119, No. 890, May 1977, 357; Donald Posner, in: *The Art Bulletin* 58, No. 3, Sept. 1976, 454–456; Thomas W. Gaehtgens, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38, 1975, 315–320), butant parfois sur la faible qualité éditoriale et pas forcément enclins à accepter les nouvelles lectures proposées de l'art à la fin du siècle de Louis XIV, n'ont pas toujours rendu justice à son caractère pionnier. La redécouverte d'un peintre – Schnapper avait commissionné une exposition Jouvenet à Rouen en 1966 – intéressait en effet plus que les méthodes et les perspectives nouvelles qu'il proposait. Il faut souligner aussi que contrairement à la réédition, il n'y a pas eu de compte-rendu français du livre à sa sortie.

L'excellente préface de Christine Gouzi redonne sa place à l'ouvrage dans l'historiographie et en rappelle les enjeux premiers. D'abord, le livre de Schnapper se situe à la fois dans le prolongement du mouvement particulièrement développé dans les années 60 et 70 des études sur l'absolutisme, avec des travaux comme ceux de Pierre Mandrou (*Louis XIV en son temps*, Paris 1973; *L'Europe absolutiste. Raison et raison d'État (1649–1775)*, Paris 1977, rééd. 1995), et dans les tendances mé-

thodologiques de la deuxième génération de l'École des Annales par l'écriture anthropocentrique et l'approche résolument quantitative. Avec cet ouvrage, Schnapper s'attaque avant tout, comme cela avait été le cas avec son étude sur les tableaux de Trianon, à ce qu'il appelait „la synthèse érudite et grandiose de Pierre Marcel“, intitulée *La peinture française au début du XVIII^e siècle (1690–1721)* (1906). Alors que Marcel fait du triomphe du rubénisme l'aboutissement catégorique de ce temps de „transition“ qui s'étend de la mort de Le Brun à celle de Watteau, Schnapper a une vision beaucoup plus mesurée de la situation, en reconnaissant dans la diversité de la production artistique une certaine cohérence liée aux profondes mutations religieuses et philosophiques du moment. Cette réflexion d'histoire culturelle a été amorcée par Paul Hazard en 1935 dans la *Crise de la conscience européenne* que Schnapper considérerait comme une référence.

En plus de positionner l'ouvrage dans une perspective historiographique, Gouzi apporte, de façon plus développée qu'elle ne pouvait le faire dans les ajouts au texte, les résultats de ses propres recherches dans le prolongement des voies ouvertes par Schnapper. Elle redonne une place au modèle italien, dans l'art de Jouvenet et des peintres de sa génération. Sous l'angle de la génétique des œuvres, elle repose aussi de façon convaincante le problème de la copie au sein de l'atelier de Jouvenet en démontrant, par une solide analyse des liens sociaux entre les copistes connus de Jouvenet, que les copies naissaient dans l'entourage direct du peintre. Dans une vision réellement cartographique, Christine Gouzi parvient également à reconstituer les chemins et les moyens de diffusion des compositions de Jouvenet et à établir l'existence d'une hiérarchisation des lieux de destination des premières copies.

La partie la plus stimulante est sans doute l'analyse des sujets et de l'iconographie des œuvres religieuses de Jouvenet, approche qui n'intéressait qu'assez peu Schnapper, en particulier à travers le thème de Saint-Louis qui remplaça progressive-

ment les figures d'Apollon et d'Alexandre dans la peinture à partir de 1680. Pour Gouzi, il n'y a pas de crise de la représentation royale comme il a pu être écrit, mais une permanence, une continuité sous la forme de Saint-Louis. En prolongement de sa lecture iconographique, Gouzi donne aussi de nouvelles interprétations, moins convaincantes car non documentées, quant à l'emploi de répliques par Jouvenet: pour elle, l'artiste „répétait peut-être certains motifs privilégiés en raison de leur orthodoxie religieuse“ (19). Cela la mène à la question délicate du jansénisme de Jouvenet qu'avait effleurée Schnapper, mais qui n'est plus, selon elle, une vraie question „non pas seulement à cause de l'absence de sources qui permettraient d'en juger, mais parce que le peintre appartenait à une génération qui ne pouvait être que port-royaliste“ (23).

APPRENTISSAGE ET DÉBUTS

La visée sous-jacente de Schnapper lorsqu'il entreprend son étude sur Jouvenet est d'abord patrimoniale: il s'agissait d'attirer l'attention sur les nombreux tableaux d'églises du Grand Siècle à Paris et dans le reste de la France, car ils étaient les plus menacés de destructions. Un panorama complet de la peinture religieuse entre 1680 et 1720 paraissait trop ambitieux dans les années 1960 et 1970. Jouvenet, qui fut sans doute le peintre religieux le plus productif des trente dernières années du règne de Louis XIV constituait un cas d'étude particulièrement intéressant du point de vue de la micro-histoire d'autant plus qu'il avait travaillé à la fois pour le roi et une clientèle privée.

Le titre choisi pour cette monographie est révélateur de l'ambition très large du propos. Le plan s'articule autour de deux axes: d'une part, un essai sur la carrière comprenant également les problèmes stylistiques (47–180) et d'autre part le catalogue (181–395), le tout augmenté d'appendices regroupant différents documents auparavant inédits et une utile chronologie. L'équilibre entre la biographie et l'analyse stylistique atténue le traditionnel clivage entre „vie“ et „œuvre“. La production artistique est toujours au cœur du propos et les brillants commentaires d'œuvres alternent avec des données plus factuelles.

Le premier chapitre évoque l'apprentissage de Jouvenet dans le milieu rouennais où circulaient les modèles parisiens de Poussin, Champaigne et Le Sueur auprès de peintres tels que Daniel Hallé, Pierre Le Tellier de Vernont, et Adrien Saquespée. Dès 1661, le jeune peintre se retrouve à Paris où son admiration de Poussin l'empêche de se fixer auprès d'un maître. À partir de 1668, il est présent à l'Académie où il est reçu en 1675. Dès 1673, l'exécution du May de Notre-Dame – grâce à l'appui de Le Brun? – le positionne sur le marché de la grande peinture religieuse.

Les „Débuts dans la décoration“ du jeune Jouvenet sont traités à part, dans le chapitre II, renouvelant ainsi un sujet qui avait jusqu'alors peu intéressé les chercheurs. L'importance capitale du grand décor dans la formation et la réussite du peintre d'histoire, aujourd'hui communément admise, est ici revalorisée. Jouvenet, qui a finalement assez peu participé aux grands chantiers royaux des années 1670–1680, est moins le centre du propos que la situation du grand décor en France à ce moment. L'évolution de l'architecture et par là-même, de la structure des plafonds, de la voussure prônée par Le Brun aux plafonds unifiés, a une incidence sur leur décor, tant du point de vue de la technique – la fresque est abandonnée au profit de l'huile sur enduit – que du style des compositions, sans écarter la place des ornements et du rôle de la perspective. Pour la première fois, Schnapper identifie une progression hiérarchique du jeune peintre au sein même des équipes: à Saint-Germain (1669), le peintre rouennais peignait des ornements, à la galerie des Tuileries (1670), il copiait les Carrache, puis à Versailles, il eut l'honneur, avec Audran et Houasse, de la décoration du plafond du salon de Mars (1672–1673). La particularité de Jouvenet est de se faire une place sur le marché des décors des demeures parisiennes, de la maison du président Louis-Robert de la rue neuve Saint-Augustin, aux travaux pour le prince de Conti, plutôt que sur les chantiers royaux, accaparés par les proches collaborateurs de Le Brun.

PEINTURE RELIGIEUSE ET GRANDES COMMANDES

Le chapitre III, sur „La peinture religieuse à Paris vers 1690“, est sans doute la partie la plus novatrice de l'ouvrage et c'est celle où Christine Gouzi apporte le plus d'ajouts – la recherche sur la peinture religieuse en France est très vivante – en nuancant certains propos de 1974. Après avoir mis en rapport l'activité intellectuelle des établissements religieux et le développement de la critique avec le choix des sujets des tableaux, Schnapper s'interroge sur le rôle de l'image dans le domaine religieux, sujet largement étudié depuis par Frédéric Cousinié (voir notamment sa thèse, dirigée par Antoine Schnapper, publiée sous le titre *Le Saint des Saints – Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence 2006). Un tableau qui a le mérite d'être clair, synthétique et parlant, recense quarante-sept chantiers importants, dont le nombre et le zèle traduisent l'impact de la „nouvelle Contre-Réforme“ (96) des années 1680.

Le manque de documents empêche de savoir si Jouvenet s'est spécialisé dans la peinture d'église stratégiquement pour répondre à une demande forte. Toujours est-il que la particularité du marché de la peinture religieuse, est de mal rémunérer mais de permettre au peintre d'investir ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui „l'espace public“ et de se faire connaître, générant ainsi des commandes privées. Dans cette perspective, les liens sociaux, familiaux comme professionnels, de l'artiste ne sont peut-être pas assez pris au sérieux et l'on aurait tendance aujourd'hui à développer davantage cet aspect. Parmi les œuvres qui jalonnent cette période, le *Christ guérissant les malades* (P. 61) peint pour le chœur de l'église des Chartreux est d'une importance capitale car il contient déjà les procédés décoratifs utilisés par Jouvenet dans ses grandes toiles de la maturité telle que les quatre grands tableaux (P. 175 à 179) pour la nef de l'église Saint-Martin-des-Champs, peints quinze ans plus tard.

Un chapitre sur „La grande décoration en France après 1690“, vient fonctionner par paire avec le deuxième. Il concerne essentiellement la présence de Jouvenet à Rennes en 1694–1695,

marquée par la réalisation du plafond du Parlement de Bretagne et les travaux pour Jean Piquet de La Motte, mais surtout l'histoire très complexe de la décoration des Invalides. C'est là, comme dans son livre sur Trianon, que Schnapper met en évidence les dynamiques des choix des artistes et les concurrences, réévaluant ainsi le rôle de la Surintendance des Bâtiments. L'autre grand chantier du temps, le plafond de la chapelle de Versailles, fait écho en quelque sorte à celui des Invalides tandis que le plafond du parlement de Rouen, son dernier grand décor, „marque la fin d'une époque“ (140).

Le chapitre V aborde „Les grandes commandes de l'âge mûr“ qui marquent l'apogée de la carrière de Jouvenet, directeur de l'Académie en 1705. C'est vers ce moment, entre 1695 et 1707, que Jouvenet réalise les œuvres qui ont fait sa réputation: la *Descente de Croix* du Louvre (P. 98) et les immenses toiles du Prieuré bénédictin de Saint-Martin-des-Champs (P. 175 à 179). Le renouveau des commandes royales de tableaux autour de 1700 pour Marly, Meudon et Trianon profitent aussi à Jouvenet dont un grand nombre d'œuvres figurent aux Salons de 1699 et 1704. Schnapper fait également le point sur la situation financière de l'artiste à la fin de sa vie quand il est devenu l'un des peintres les plus riches de son temps. Ces développements, comportant quelques erreurs d'interprétation (voir 158, note 680 de Christine Gouzi), préparent les travaux ultérieurs de l'auteur sur l'estimation de la fortune des artistes (par exemple: La fortune de Charles Le Brun, in: *La Revue de l'Art*, n° 114, 1996, 17–22 ou *Le métier de peintre au Grand Siècle*, Paris 2004). Les dernières œuvres évoquées sont les tableaux du chœur de Notre-Dame, „le chant du cygne d'une génération“ (161).

FORTUNE CRITIQUE ET CATALOGUE

Le dernier chapitre porte, comme c'est souvent le cas dans les monographies, sur la fortune critique de Jouvenet. C'est un modèle du genre; Gouzi n'a d'ailleurs ajouté qu'une maigre note. Il ne s'agit pas d'une banale énumération de textes, mais d'une véritable interprétation, chaque texte étant articulé par rapport aux autres. Le seul défaut que l'on

pourrait reprocher aujourd'hui est de ne pas tenir compte de la fortune visuelle dans l'appréciation de la réception de l'artiste. Mais il est en grande partie pallié par le catalogue où l'on peut mesurer aisément le succès de chacune des œuvres par le nombre de copies, d'estampes, voire de répliques répertoriées, ce qui constituait une grande nouveauté méthodologique en 1974.

La partie „œuvre“ s'ouvre par un essai sur la génétique des œuvres, intitulé „dessin et peinture chez Jouvenet: du croquis à la répétition“. Il constitue lui aussi un modèle de méthodologie dans lequel Schnapper discute des procédés de travail du peintre en analysant les œuvres préparatoires conservées. En élaborant des „séquences“ convaincantes – „croquis d'ensemble, projet de composition, études de détails, nouveau projet d'ensemble, études de détails“ (184) – Schnapper parvient à pénétrer le processus de production du peintre. Grâce à la découverte de nouveaux dessins et à la meilleure connaissance des élèves de Jouvenet, copistes de première main, les avancées sont nettes depuis 1974, surtout en ce qui concerne la limite, assez floue, entre une répétition du maître et une copie avec variantes de l'atelier.

Le catalogue actuel distingue dans sa numérotation peintures et dessins, ce qui n'était pas le cas dans l'édition de 1974 dans laquelle ces derniers étaient placés à la suite des peintures, et comporte deux nouvelles rubriques appelées „peintures mentionnées“ et „dessins mentionnés“. Celles-ci ont été permises grâce au Getty Provenance Index auquel Schnapper a été associé dès l'origine. Les peintures et dessins rejetés sont toujours cités, mais leur nombre a augmenté avec, dans la mesure du possible, l'illustration correspondante, ce qui constitue là encore une avancée importante depuis 1974 où les œuvres rejetées figuraient sous forme de liste. Dans l'ensemble du texte, il est toujours possible de trouver l'ancien numéro, précisé systématiquement entre parenthèses à la suite du nouveau. Une table de concordance rend les recherches très aisées. 49 nouveaux numéros ont été ajoutés dans le catalogue des peintures datables, dont 29 tableaux inédits, et 62 dans celui des des-

sins. Ces nouveautés permettent de mieux connaître l'art de Jouvenet portraitiste (voir notamment les P. 104 à 107, P. 132 bis, P. 136), mais également de mieux cerner sa manière des années 1680 avec quelques toiles peintes pour des clients privés (P. 26, P. 27 et P. 29) tandis que trois autres œuvres élargissent le corpus de l'apogée de Jouvenet dans la peinture religieuse (P. 198, P. 205 et P. 207).

Les notices sont complétées par Christine Gouzi sans déformer leur esprit original, tant au niveau des données techniques que du commentaire. Le développement des bases de données lui a permis d'augmenter de manière significative le nombre d'œuvres en rapport, apportant aussi une meilleure connaissance des historiques. Les documents publiés en appendice sont les mêmes par rapport à l'édition de 1974. En effet, aucune source d'archive n'a été découverte depuis, mais l'on peut regretter que le partage des biens de l'artiste, connu d'Antoine Schnapper, n'ait pas été transcrit ici – l'inventaire après décès fait quant à lui toujours défaut – ce qui aurait peut-être permis de mieux comprendre quelles stratégies le peintre a pu employer pour gérer sa fortune.

UNE ÉDITION RÉUSSIE

Avec cette nouvelle édition, Arthena parvient à combler toutes les attentes. La qualité de la reproduction des œuvres et de la mise en page (unanimement décriée dans les comptes-rendus ayant suivi la publication de 1974) et l'excellence du texte tant d'Antoine Schnapper que de Christine Gouzi font de cette monographie un exemple à suivre aussi bien en matière d'édition que de méthode scientifique. Quelques points de détails, mais qui ne masquent en rien le mérite de ce travail demeurent cependant: la reliure est un peu fragile – et c'est dommage au regard de la qualité du papier – les photographies en noir et blanc restent trop nombreuses et rendent certains développements sur la palette du peintre difficiles à suivre et, enfin, les images de 1974 de la partie texte n'ont pas été toutes reproduites (même si d'autres ont

été ajoutées). Mais ces problèmes, essentiellement liés aux coûts de revient indubitablement élevés pour les ouvrages de cette nature, ne cachent pas que les livres d'art tels que les conçoivent Arthena, ont encore de beaux jours devant eux, malgré les avantages techniques des publications électroniques.

MATTHIEU LETT

Vier Stufen der Liebe? Fragonards Gemälde für Madame Du Barry

Colin B. Bailey
**Fragonard's Progress of Love at
The Frick Collection.** New York,
The Frick Collection in Association
with D. Giles Limited London 2011.
192 S., 140 Farb- und s/w Abb.,
ISBN 978-1-904832-60-7. \$ 44,95

In dem magistralen Katalog der Pariser Fragonard-Ausstellung von 1987/88 hat Pierre Rosenberg seinen Eintrag zu jenen in der Schau gar nicht gezeigten Panneaux, welche der Künstler 1771/72 für die *Maison de Plaisance* der Comtesse Du Barry im Garten von Schloss Louveciennes gemalt hat, mit dem Wunsch geschlossen: „Il est temps, nous semble-t-il, de consacrer à ce chef-d'œuvre de l'art français la monographie, qui lui rendra sa pleine dimension.“ Seit 2011 liegt eine solche Monographie vor. Sie stammt aus der Feder von Colin D. Bailey, der nicht nur als ausgewiesener Kenner des französischen 18. Jh.s, sondern vor allem als *Chief Curator*

an der Frick Collection, die Fragonards Bilder zu ihren Highlights zählt, wie kein Zweiter berufen war, sich dieser Aufgabe anzunehmen.

DIE REIZE FRAGONARDS

Vor uns liegt ein schmuckes, üppig und instruktiv illustriertes Buch. Baileys Text führt den Leser zunächst von den zeitlich vorausgehenden Dekorationen Fragonards zu der kostbaren *Maison de Plaisance* der letzten Mätresse des alternden Ludwig XV. und zu ihrem ingeniösen Architekten Claude-Nicolas Ledoux. Er widmet sich dann eingehend der Entstehungsgeschichte und der klärenden Lektüre von Fragonards viel bewunderten und noch mehr umrätselten Panneaux. Schließlich verfolgt Bailey den Weg der Bilder von Louveciennes über Grasse nach London bis in die Kunstsammlung des berühmten, aber auch berüchtigt sinistren Stahlmagnaten Henry Clay Frick an der Fifth Avenue in New York. Über dem Band liegt ein letzter Hauch von jener Faszination, welche die Verschwendung und der Luxus des französischen 18. Jh.s auf die Dollar-Barone Nordamerikas ausübten. So hat Baileys Buch etwas von einem kulturgeschichtlichen Revenant und darin liegt nicht sein geringster Reiz.