

Goldinitialen und Hintergründe einfacher ausfiel als in den bekannten höfischen Werken der zeitgenössischen Prager Kunst. Möglicherweise hatten der in Metten tätige Buchmaler und seine Gehilfen wegen der Unruhen in Prag und bald in ganz Böhmen nach 1410 das Land verlassen und mussten außerhalb Böhmens Arbeit suchen (165).

FAZIT

Die beiden Codices aus Metten sind bemerkenswerte Zeugnisse für eine böhmisch geprägte, aus Prager Handschriften bekannte Variante des Schönen Stils. Sowohl der Inhalt als auch die ambitionierte Ausstattung beider Codices belegen die besondere Anstrengung von Abt und Konvent und dokumentieren eine für die Anliegen der monasti-

schen Reform aufgeschlossene Haltung. Man wird der Würdigung des Autors am Ende seines Textes (168) gerne zustimmen: „Auch wenn man die beiden Mettener Handschriften für kunsthistorisch isoliert hält, so ändert das nichts an der Tatsache, dass es sich bei ihnen im Zusammenspiel von Abt und Künstlern um eine einzigartige Leistung handelt, die einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte verdient.“

PROF. DR. WOLFGANG AUGUSTYN

Zentralinstitut für Kunstgeschichte,
Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München,
w.augustyn@zkg.eu

Auf der dunklen Seite der Moderne

André Dombrowski
Cézanne, Murder, and Modern Life. Berkeley, University of California Press 2012. 320 S., zahlr. Abb.
ISBN 0-52-027339-7. \$ 60.00

Was sich zunächst anhört wie der Titel eines historischen Kriminalromans aus dem Kunstmilieu, ist eine ebenso ambitionierte wie lesenswerte kunsthistorische Untersuchung zum Frühwerk Paul Cézannes von André Dombrowski, der als Assistant Professor für Kunstgeschichte an der University of Philadelphia lehrt. Schon das Titelblatt des reich bebilderten Buches lässt keinen Zweifel daran, dass hier „murder“ nicht nur metaphorisch zu verstehen ist: Denn es zeigt den Ausschnitt eines um 1870 entstandenen Gemäldes von Cézanne

ne, auf dem eine nackte Blondine von einem in Hemd und Hose gekleideten Mann auf einem Bett brutal erwürgt wird. Das nur 31 x 25 cm große Bild gehört zu einer kleinen Werkgruppe aus Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen der 1860er und frühen 1870er Jahre, in denen Cézanne Morde durch Erwürgen, Erschlagen oder Erstechen, Frauenraub, Vergewaltigung und die gemeinschaftliche Leichenbeseitigung dargestellt hat.

MALER DES MODERNNEN LEBENS

In der umfangreichen Forschungsliteratur, die insbesondere in den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten von der Betrachtung des Gesamtwerks zur fokussierten Untersuchung einzelner Gattungen, Werkgruppen und Themenbereiche übergegangen ist und auch das lange vernachlässigte Frühwerk einbezieht, wurden einzelne dieser Bilder zuweilen bereits in anderen Kontexten betrachtet, etwa in Untersuchungen zu Cézannes frühen Figurenbildern und Selbstporträts (vgl. u. a. Mary Tompkins Lewis, *Cézanne*, London 2000).

Als geschlossene Werkgruppe werden diese Gewaltdarstellungen – nach einem Aufsatz von Robert Simon von 1991 (Cézanne and the Subject of Violence, in: *Art in America* 79/5, Mai 1991, 120–135 u. 185f.) – hier nun zum ersten Mal analysiert und im Kontext weiterer Bilder und Zeichnungen aus den Jahren 1865 bis 1871 gesehen.

Und just diese Werkgruppe, die so leicht als zentraler Beweis für die in der älteren, psychoanalytisch orientierten Literatur vertretene, mittlerweile überholte These dienen könnte, Cézannes düsteres und expressives Frühwerk sei Ausdruck seiner unbewussten Nöte und Triebe, wird nun von Dombrowski im ersten Kapitel seines Buches exemplarisch und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Debatten und Bildwelten als ein bewusster und durchdachter, ja strategischer Beitrag Cézannes zur Malerei des modernen Lebens gedeutet. Damit knüpft er an eine insbesondere in der US-amerikanischen Forschung dominierende Tendenz an, die dadurch, dass sie die enge Verbindung des Malers Cézanne mit seiner Zeit und Umwelt anerkennt und seine Werke in den soziokulturellen Kontexten der Epoche untersucht, auch seine künstlerische und intellektuelle Abgrenzung hier von genauer definieren kann.

Diesem ersten Kapitel, das sich den Gewaltdarstellungen widmet, folgen vier weitere zu anderen Werkgruppen und Einzelbildern des Cézannischen Frühwerks: zu den beiden auf Manets Skandalbild „Olympia“ antwortenden Darstellungen der „modernen Olympia“, zu den Doppelporträts von Cézannes Dichterfreunden Émile Zola und Paul Alexis (vgl. Abb. 1), zu dem als „Ouvertüre des Tannhäuser“ (vgl. Abb. 3) betitelten Gemälde und schließlich zu Cézannes sonderbaren Paraphrasen zeitgenössischer Modestiche von 1871 (vgl. Abb. 4 und 5). Angesichts eines solch breiten Themenspektrums – Gewalt und Mord im zeitgenössischen Kostüm, Dialoge mit der aktuellen Avantgardekunst, Porträts von jungen Pariser Literaten, Paraphrasen über die Musik eines die Pariser Szene polarisierenden Komponisten und über die neueste Mode – wäre die Forschung wohl bei jedem anderen von Cézannes Generationengeossenen schon lange der Frage nachgegangen, in

welcher Weise sich der Künstler hier als „peintre de la vie moderne“ im Baudelaireschen Sinne definiert und wie er diesen Avantgarde-Topos interpretiert hat. Die Frage liegt ohnehin nahe, da die Konkurrenz zum zeitgenössischen Rollenmodell des modernen Malers schlechthin, zu Édouard Manet, und zu dessen Werken bekanntermaßen ein wichtiger Impuls für Cézannes Schaffen bis weit in die 1870er Jahre hinein war.

Dombrowski geht den Fragen, wie sich Cézanne als Maler des modernen Lebens positionierte und wie er die „vie moderne“ überhaupt definierte, durch genaue Analysen der Bilder und durch deren Erörterung im vielschichtigen sozial-historischen und künstlerischen, wissenschaftlichen und intellektuellen Kontext der 1850er bis frühen 1870er Jahre nach. Dabei stellt er den jungen Cézanne als reflektierten, gebildeten und gut informierten Künstler mit klaren ästhetischen Vorstellungen und selbstbewusstem Ehrgeiz vor, der – was verbürgt ist – sowohl in die avantgardistischen Pariser Künstler- und Literatenzirkel als auch in die junge Intellektuellenszene von Aix-en-Provence gut integriert war.

CÉZANNE ALS ANTI-MANET?

Im ersten Kapitel folgt Dombrowski nicht dem älteren Pfad der Forschung, der Cézannes Gewaltdarstellungen als Ausdruck oder Sublimierung unterdrückter sexueller Fantasien gedeutet hat. Er stellt sie vielmehr zunächst in den Kontext der populären Gewaltberichterstattung in der zeitgenössischen Pariser Tagespresse, die eine andere, dunkle und atavistische Seite der großstädtischen „vie moderne“ jenseits der Erfahrungswelten eleganter Flaneure auf den erleuchteten Boulevards genüsslich schilderte. Diese dunkle Seite hatte nicht nur der von Cézanne zeitlebens verehrte Baudelaire in vielen Gedichten als eigentlichen Ursprung aller Kultur evoziert, die parallel zu seinem berühmten Essay von 1863 über Constantin Guys, „Le peintre de la vie moderne“, erschienen. Sondern sie war auch ein brandaktuelles Thema im Kreis der jungen Dichter, Wissenschaftler und

Künstler um Émile Zola, Paul Alexis, Marius Roux, Antony Valabregue und Cézanne. Zola etwa studierte für seine Romane und Erzählungen die vorfreudianischen psychophysiologischen Erklärungen menschlichen Verhaltens, etwa in den Büchern von Charles Letourneau (*Physiologie des passions*, 1868), Antoine Joly und Hippolyte Taine.

Den dort formulierten Glauben an die materialistischen Ursachen menschlicher Subjektivität, bei der die somatischen Funktionen des Körpers, insbesondere des Nervensystems, die Hauptquelle menschlicher Handlungen, Gefühle und damit auch künstlerischer Gestaltung sind, sieht Dombrowski als grundlegend nicht nur für das Verständnis von Zolas Texten, sondern auch von Cézannes frühen Bildern an. Denn indem der Maler Darstellungen von Gewalt und Grausamkeit als „new material that modern painting should address“ (4) in sein Werk aufnimmt, zeige er einerseits, so der Autor, dass das moderne Leben und die moderne Subjektivität noch ganz andere, abgründigere Bereiche umfassten als jene schimmernden Oberflächen, die von Manet und zunehmend auch den jungen Impressionisten in ihren

Bildern gezeigt wurden. Andererseits identifiziere er damit instinktgesteuerte Gewalt und deren kulturelle Sublimierung als die Ursprünge aller menschlichen Kreativität. Ein solcher Befund des modernen Lebens und des künstlerischen Schaffens aber habe folglich für Cézanne, so Dombrowski, eine ganz andere ethische Einstellung und andere, anti-ästhetische Antworten gefordert.

Insbesondere Manet wird in diesem Zusammenhang, darauf weist der Autor zu Recht hin, von Cézanne in den 1860er Jahren als Gegenfigur aufgebaut und instrumentalisiert. Der Selbstkontrolle, Distanziertheit und Rationalität dieses eleganten Pariser *blasé* will er die eigene Haltung des (scheinbaren) Kontrollverlusts, des leidenschaftlichen Selbstausdrucks und der programmatischen Irrationalität entgegenstellen. Denn diese betrachtet er als adäquateren Ausdruck und letztlich, durch den ultimativen Regelverstoß in der Wahl anti-ästhetischer Themen wie „Mord“ und der heftigen Malweise in seiner berühmten „manière couillarde“, auch als avantgardistischer. Auf diese Weise habe Cézanne Manet herausfordern und sich selbst als wahren Maler des modernen Lebens etablieren wollen – gegenüber seinen Zeitgenossen und insbesondere Zola, der ausgerechnet Manet euphorische Kritiken widmete. „Manet, of course, won“, muss Dombrowski angesichts des kunsthistorischen Narrativs der französi-



Abb. 1 Paul Cézanne, *La lecture de Paul Alexis chez Zola*, um 1869. Öl/Lw., 130 x 160 cm. São Paulo, Museu de Arte (Götz Adriani, Cézanne. Gemälde, Köln 1993, S. 57)

schen Moderne zwar feststellen, „but the very subjects Cézanne selected worked to expose how constrained was the notion of modern life as conceived by Manet and the impressionists, how restrictively classed, how willfully ignorant of the full range of modern urban existence.“ (5) Ob Cézanne mit seiner Herausforderung der durch Manet verkörperten Ästhetik allerdings tatsächlich auch bewusst weitergehende kulturkritische Überlegungen artikulierte und beispielsweise, wie Dombrowski meint, durch den Atavismus der Gewaltdarstellungen habe zeigen wollen, wie moderne Kultur

permanent ihre eigenen Fortschrittsillusionen widerruft, oder ob er gezielt die Idee eines stabilen Ich-Bewusstseins in Frage stellen wollte – das sind Schlussfolgerungen des Autors, die den Werken des jungen Cézanne vielleicht etwas zu viel Bedeutungsschwere auferlegen.

OSTENTATIVE AUTORSCHAFT ODER KÜNSTLERISCHE POTENZDEMONSTRATION?

Auch im zweiten und dritten Kapitel steht Cézannes Auseinandersetzung mit der Malerei des modernen Lebens und mit Manet im Zentrum der

Bild- und Kontextanalysen. Hier geht es zum einen um die Adaptationen von Manets 1865 ausgestelltem Skandalbild *Olympia*, um die beiden um 1870 bzw. 1873 gemalten Versionen mit dem Titel *Une moderne Olympia*, und zum anderen um Cézannes Doppelporträts seiner Dichterfreunde Émile Zola und Paul Alexis (Abb. 1), mit denen er auf Manets im Salon von 1868 präsentierte Porträt Émile Zola (Abb. 2) reagierte. In seinen von humoristischen Untertönen keineswegs freien Bildern der „Moderne Olympia“ zeigt Cézanne im Unterschied zu Manet neben einer nunmehr eher rundlich und verschreckt wirkenden Pro-



Abb. 2 Édouard Manet, *Portrait d'Émile Zola*, 1868.
Öl/Lw., 146 x 114 cm. Paris,
Musée d'Orsay (Ausst.kat.
Manet. Inventeur du Mo-
derne, Paris 2011, S. 178)

stituierten auch ihren männlichen Klienten. Und damit nicht genug: Er deutet in der Rückenfigur durch Bart und Glatze zudem ein Selbstporträt an. Überzeugend ist hier Dombrowskis Hinweis auf Cézannes verbürgtes Interesse an der Karikatur und auf seine offenkundige Anwendung karikaturistischer Methoden.

Indem Cézanne in seine *Moderne Olympia* narrative und satirische Motive (inklusive eines kläffenden Hundes) einfügt, popularisiert er Manets ikonisches Werk, welches von den Venusdarstellungen eines Tizian oder Giorgione inspiriert war. „More Charivari than the Venetian Renaissance“, stellt Dombrowski dazu trocken fest (89). Wiederum geht es also um Cézannes Herausforderung des berühmten Malerkollegen durch eine klare Absage an dessen vornehm distanzierte Haltung, aber darüber hinaus auch generell an die scheinbare Neutralität moderner, realistischer oder impressionistischer Wahrnehmungsweise. Das in Cézannes Augen durch Manet verkörperte Konstrukt moderner Erfahrung wird als eine Übung in repressiver bürgerlicher Kontrolle entlarvt.

Diese Herausforderung nimmt Cézanne auch in Berufung auf seine und Zolas Konzeption des künstlerischen „tempérément“ an. Zola hatte diese in seinen Salonkritiken der 1860er Jahre formuliert, die er zwar seinem Jugendfreund und Gesprächspartner Cézanne widmete, in denen er jedoch Manet als wahres Künstlertemperament feierte. Die Implikationen des Temperamentbegriffs untersucht Dombrowski im Kontext der lebhaften zeitgenössischen Debatten in der Pariser Presse über den Kult der Originalität und malerische Extravaganz, über die verschiedenen Ausdrucksformen künstlerischer Selbstdarstellung und die Möglichkeiten auktorialer Beteiligung in Kunst und Literatur. Indem er sich selbst im Bild als Freier zeigt, stellt Cézanne der Manetschen Distanz und Neutralität das ebenso physische wie emotionale Dabeisein des künstlerischen Subjekts und des in seinen Augen dadurch erst authentischen und wirklich „modernen“ Künstlers entgegen. Allerdings stellt sich auch hier die Frage, ob man

Dombrowskis Argumentation weiter folgen will, nach der sich Cézanne durch seine „auktoriale Präsenz“ als kritischer Akteur in den sozialen Vorgängen der Moderne, konkret der Ökonomie käuflicher Liebe, darstellt? Oder doch eher seiner Überlegung, dass Cézanne mit der Darstellung des (eigenen) Prostituiertenbesuchs schlicht ein Thema aufgreift, das auch im Kreis seiner Dichterfreunde, etwa bei Alexis und Valabregue, beliebt war und als Metapher männlicher Schaffenskraft und künstlerischer Potenz eingesetzt wurde.

ÖFFENTLICHE ZURSCHAUSTELLUNG VERSUS INTIMITÄT DES INTERIEURS

Denn auch in den Bildern, die Dombrowski ins Zentrum seines dritten Kapitels stellt, in den beiden Doppelporträts von Zola und Alexis aus dem Jahr 1869/70 (vgl. Abb. 1), wird die Rolle deutlich, die Cézannes junger Pariser Freundeskreis und der in Aix für ihn spielte. Cézanne bezieht sich in seinen Doppelporträts zunächst auf das schon seinerzeit berühmte Porträt, das Manet 1868 von Zola gemalt und im Salon zur Schau gestellt hatte (vgl. Abb. 2). Dieses Bild seines Freundes dürfte Cézanne als Herausforderung, wenn nicht gar Afront empfunden haben. Aber er reagiert vor allem, wie Dombrowski überzeugend darlegt, auf die Rezeption dieses Porträts in der zeitgenössischen Salon- und Kunstkritik und bezieht künstlerisch Position im Kontext der Debatten über das moderne Bildnis. In Manets Bild ist der sonderbar stilllebhaft und starr posierende Zola von Gegenständen förmlich umzingelt, die auf Manets eigenen Kunstkosmos verweisen.

Cézanne stellt dieser Ikone des modernen Porträts fast trotzig die Doppelbildnisse seiner Freunde entgegen und zeigt Interieur-Szenen, in denen der Dichter Alexis Zola aus seinem Werk vorliest. Cézanne, so Dombrowski, wechsle hier bewusst vom „public register to a private one“ (111). Er stelle der zelebrierten Öffentlichkeit die Intimität entgegen, der ausgestellten Pose die narrative Situation in einem auch metaphorisch gemeinten Innenraum, dem kühlen Verhältnis zwischen Mensch und Objekten den Dialog zwischen Freunden, der Prosa die Poesie. So habe er nicht nur Zola seine



Abb. 3 Cézanne, Jeune fille au piano – L’Ouverture de Tannhäuser, um 1869. Öl/Lw., 57 x 92 cm. Sankt Petersburg, Eremitage (Dombrowski 2013, S. 184)

Handlungsfähigkeit als Subjekt im Bild zurückgeben wollen, sondern zudem im Kontrast zu Manet eine weitaus empathischere, stärker introspektive Verbindung zwischen Maler und Modell als Basis moderner Porträtkunst vorgeführt und den Fokus des modernen Malens einmal mehr von der Retina auf die Psyche gewendet.

Auch im vierten Kapitel befasst sich Dombrowski mit Cézannes Auslotung öffentlicher und privater Aspekte der Malerei des modernen Lebens und seinem „development of a new, more satirical or ironic deployment of the typical contents of modern life painting“. (17) Gegenstand der Untersuchung ist nun das bereits zeitgenössisch als „Ouverture zu Tannhäuser“ betitelte Gemälde von etwa 1869 einer jungen Frau am Piano (Abb. 3). Sie wurde in der Literatur häufig als Cézannes jüngere Schwester identifiziert, die im Salon des elterlichen Landsitzes Jas de Bouffan ihrer mit einer Handarbeit beschäftigten Mutter vorspielt, während der Sessel des Vaters leer bleibt. Aber auch hier geht es Dombrowski in seiner Analyse nicht um die private Familienkonstellation der Cézannes. Er stellt vielmehr die zeitgenössischen Reaktionen auf das populäre und umstrittene Werk Richard Wagners vor, die auch in Cézannes Briefen und seinem engsten Umfeld, etwa bei seinen

Freunden Antoine-Fortuné Marion und Heinrich Morstatt, greifbar werden und geht auf die Geschichte der seinerzeit beliebten Klavier-Transkriptionen bekannter Opernwerke und deren volkstümliche Vorführungen ein. Auf dieser Basis schlägt er einen großen Bogen von der bei Cézanne dargestellten häuslichen Darbietung der Oper Richard Wagners vermittels eines dieser Klavierauszüge über die darin verkörperte Domestizierung öffentlicher Kunst in der privaten, bürgerlichen und insbesondere weiblichen Sphäre mit ihren repressiven Aspekten und Routinen der Respektabilität bis hin zu Reflexionen über die Normen der Originalität und die Möglichkeiten des Selbstausdrucks in der modernen Kunst: „Through the reenactment of a Tannhäuser performance at home, Cézanne managed to expose as illusory the expressive freedom [...] so centrally evoked by Impressionism.“ (141)

MODE ALS REFLEX DER POLITIK?

In den ersten vier Kapiteln gelingt es Dombrowski, ausgehend von genauen Bildanalysen, präzisen Detailbeobachtungen und den dadurch aufgeworfenen Fragen tief in die künstlerischen Debatten des Cézannischen Umfelds und die vielschichtigen intellektuellen und kulturellen Kontexte der



Abb. 4 Cézanne, *La Conversation*, um 1871. Öl/Lw., 92 x 73 cm, Privatbesitz (Dombrowski 2013, S. 186)
 Abb. 5 Adèle-Anaïs Toudouze, *La Mode illustrée* vom 31. Juli 1870, Tafel 31 (Dombrowski 2013, S. 186)

Epoche vorzudringen und die Ergebnisse wiederum schlüssig an die Bildinterpretation rückzubinden. Im fünften Kapitel allerdings, in dem es um Cézannes Paraphrasen von Modestichen aus den Jahren 1870/71 als mögliche Reaktion auf soziale und politische Bedingungen der modernen Kunst während des Deutsch-Französischen Krieges und der Pariser Commune geht, überwiegt bei der Rez. die Skepsis. Zunächst ist es spannend, wie Dombrowski die drei bisher von der Forschung eher am Rande beachteten Werke akribisch mit ihren Vorlagen vergleicht (Abb. 4 und 5) und in ihren zeitgenössischen Kontext stellt: die in der Presse und nicht zuletzt auch in der Zeitschrift *La Mode illustrée*, aus der die Bildvorlagen stammen, diskutierte politische Bedeutung von Mode als einer kulturellen Sprache, die in Zeiten von Krieg und Aufruhr auf politische Instabilität reagiert und diese zugleich repräsentiert.

Nachvollziehbar ist die These, dass Cézanne die Modestiche im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der wahren Malerei des modernen Lebens als das sah und verwendete, was sie waren, „a modernity already distilled into a standardized image form“ (194), und sie ebenso wie die Piano-



Fassungen des „Tannhäuser“ oder die Massendrucke der Karikatur als Einblick in (und Zugriff auf) die populäre und bürgerliche Kultur seiner Epoche betrachtete. Schwieriger aber wird es, Dombrowskis weiten Bögen der Kontextualisierung und Interpretation dieser Modestich-Paraphrasen zu folgen, in denen er sie schließlich als Dokumente für Cézannes Geschichtsverständnis sieht und sie, da der Maler in den Hintergrund eines der Bilder eine Trikolore einfügt, als „highly ambivalent political images“ (224) definiert, in denen Cézanne seine Flucht vor dem Kriegsdienst und die Möglichkeiten alternativen künstlerischen Engagements reflektierte.

Obwohl Cézanne sicherlich um 1870 kein ganz unpolitischer Künstler war – wie Nina Athanassoglou-Kallmyer in ihrer Analyse des Porträts von Achille Empereur schon 1990 überzeugend dargelegt hat (An Artistic and Political Manifesto for Cézanne, in: *Art Bulletin* 72/3, September 1990, 482–492) –, halten Cézannes Modestichparaphrasen einer solchen gedanklichen Fracht nicht unbedingt stand. Viel eher überzeugt die von Dombrowski ebenfalls erörterte Option, dass der Maler die standardisierten Mode(rne)-Bilder durch ge-

stische Malweise, Vergrößerung der Formen, Dramatisierung der Farben und Hinzufügung obskurer sexueller Anspielungen animierte, individualisierte und demonstrativ transformierte – in eine emphatischere und expressivere Sprache der Malerei. Damit verdeutlichte er einmal mehr, welche Bedeutung die keineswegs unbewusste, sondern in vielen Bildern konkret, ja offensiv formulierte Spannung und Auslotung zwischen „self“ und „type“, „low“ und „high“, Instinkt und dessen kultureller Kodifizierung, Ausbruch und sozialer Anpassung in seiner alternativen Konzeption moderner Kunst hatte.

Mit seinen vielschichtigen Kontextanalysen und Interpretationsangeboten geht Dombrowskis Buch weit über die Deutung bisher wenig beachteter Bilder beziehungsweise des Frühwerks hinaus und wirft Licht auf die Kunst Cézannes ins-

gesamt. Indem es bereits den jungen Maler als selbstbewussten und strategisch denkenden Akteur in den künstlerischen und gesellschaftlichen Verwerfungen seiner Epoche zeigt, setzt es sich, wie der Autor im Epilog kurz umreißt, über die Legende hinweg, Cézanne sei erst in den 1870er Jahren durch den Einfluss Pissarros quasi künstlerisch „zu sich gekommen“, und schließt sich jener Forschungsrichtung an, die weniger die Zäsuren als vielmehr die Kontinuitäten in Cézannes Œuvre entdeckt.

DR. FRIEDERIKE KITSCHEN
Scholar in Residence am
Getty Research Institute, Los Angeles,
FKitschen@getty.edu

Charles Errard: Le grand ordonnateur d'ensembles décoratifs

Emmanuel Coquery
Charles Errard, ca. 1601–1689.
La noblesse du décor.
 Paris, Arthema 2013. 443 p., ill.
 ISBN 978-2-903239-50-3. € 116,00

Les études sur les arts du décor ont largement contribué depuis plusieurs années à renouveler tant les objets que les méthodes d'analyse dans tous les champs de la recherche en histoire de l'art (la revue *Perspective* dans son numéro 2010-1 en a ainsi dressé un utile bilan historiographique). De nouveaux outils et méthodologies interprétatives, parfois im-

portés et adaptés d'autres champs disciplinaires, comme le concept d'agentivité mis en œuvre par les anthropologues, ont remis l'ornement au centre des attentions, en réévaluant la complexité des discours – culturels, sociaux et politiques – qu'il visualise dans un langage non figuratif. Ses fonctions symboliques, mises en forme dans le dessin, la couleur et le matériau, ont notamment été particulièrement scrutées dans les études sur les arts du pouvoir – définition, représentation et diffusion des images de la souveraineté.

En concentrant ses recherches sur Charles Errard (ca. 1601–1689), l'un des éminents *décorateurs* de la régence d'Anne d'Autriche jusqu'aux premières décennies du règne de Louis XIV, Emmanuel Coquery tire de ces nouvelles perspectives une réflexion très large, qui déborde la silhouette