

ORNEMENTS

XV^e-XIX^e SIÈCLES

—
Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA
collections Jacques Doucet

Sous la direction
de Lucie Fléjou
& Michaël Decrossas



Entre cadre et support

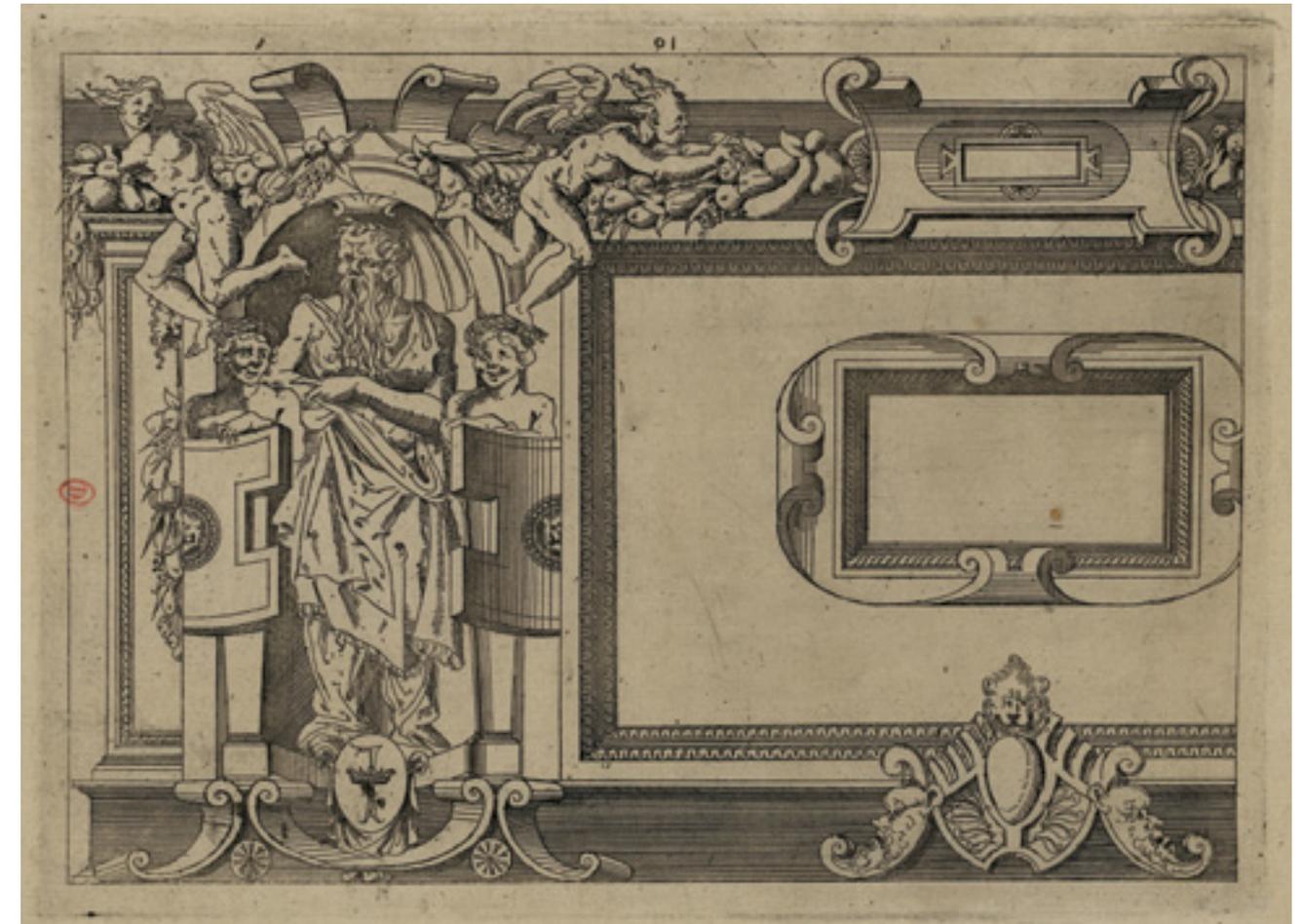
Formes et fonctions du motif du cartouche dans la gravure d'ornement

Caroline Heering

Université catholique de Louvain

La collection Doucet compte un grand nombre de recueils d'ornements figurant une suite de cartouches. Se présentant sous la forme d'un compartiment central encadré d'enroulements tridimensionnels, ce motif ornemental est certainement l'un des plus familiers et l'un des plus fréquents du répertoire moderne, mais aussi l'un des plus diffusés par la gravure d'ornement entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Contrairement à la majorité du répertoire ornemental de la période moderne, qui trouve son origine dans le *revival* des motifs antiques, le motif du cartouche, dans l'expression qu'il trouve au XVI^e siècle à travers le cuir [FIG. 1-3], ensuite à travers l'auriculaire [FIG. 4-7] et la rocaille [FIG. 8], n'a pas d'antécédent dans l'art antique. Sa création, aussi insignifiante qu'elle puisse paraître, comme le souligne Rudolf Berliner, a eu des conséquences profondes sur l'histoire de l'ornementation moderne¹, et il deviendra l'un des motifs les plus populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans son *Vocabolario dell'arte del disegno* (1681), Filippo Baldinucci le définit comme « une sorte d'ornement, dont se valent les architectes, destiné aux finitions, frontispices, soubassements, piédestaux, pilastres et autres choses, pour y mettre des inscriptions. Ils se font en forme d'une feuille de papier (*a foggia d'una carta*), en partie enroulée et en partie déroulée. De là certains boucliers (*scudi*) d'ordinaire plus larges que hauts ont ensuite pris le nom de cartouche (*cartelle*), ornés tout autour d'enroulements (*cartocci*), de cuirs, et autres choses, en guise d'armes ou emblèmes des familles ; dont se servent également les architectes pour les inscriptions, et aussi parfois pour seul ornement de l'architecture² ». Motif autonome, le cartouche se définit ainsi d'abord par une fonction spécifique, celle de recevoir et présenter divers types de



signes : des inscriptions, des dates, des devises, des emblèmes et surtout des armoiries. Les désignations qu'il reçoit dans les titres des séries gravées d'ornement témoignent bien de cette fonction « ordonnante », permettant d'articuler un contenant et un contenu. Le motif y est en effet souvent désigné sous le nom latin de *compartimentum* et de ses variantes (*compartiment* en français, *Compert* en allemand, *compartement* en néerlandais) [FIG. 2]. Si le terme français de *cartouche* semble se généraliser au XVII^e siècle, parallèlement à celui de *cartel* – qui renvoient tous deux à une étymologie commune, puisqu'ils sont issus du latin *charta*, signifiant feuille de papier –, le cartouche peut aussi prendre le nom de *tablette* et surtout d'*écusson* dans les recueils de modèles (*targhe* ou *scudi* en italien, ou encore *Schildt* en allemand), renvoyant par-là à son usage principal qui est celui d'orner les armoiries.

FIG. 1 : Jacques Androuet Du Cerceau, Grands cartouches de Fontainebleau, Paris, Jacques Honorevoigt, [ca 1608-1666], pl. 10. Bibl. INHA, Fol Res 64, f. 20.

1. R. Berliner, *Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts*, vol. 1, Leipzig, Klinkhardt & Biermann Verlag, 1925-1926, p. 133.

2. F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno...*, Firenze, Per Santi Franchi al Segno della Passione, 1681, s.v. « cartella ».

Par sa fonction ordonnante, le cartouche se rapproche donc des divers types de supports d'inscription feints, comme les peaux d'animaux, les textiles, les tablettes, les écus, les phylactères, ou encore les *cartellini*, qui sont ces billets de papier représentés, souvent présents sur le bord inférieur des tableaux au *Quattro-* et *Cinquecento* et servant à accueillir la signature de l'artiste ou un commentaire sur l'œuvre. Mais si le cartouche se différencie de ces supports d'inscription feints, c'est essentiellement par les formes spécifiques de son cadre, lesquelles sont généralement abstraites et retroussées en rouleau, jouant sur des effets de surface et de profondeur et se prêtant aux combinaisons et aux métamorphoses de toutes sortes. C'est que le motif a connu des traitements formels très différents sous l'impulsion du maniérisme, du baroque ou encore du rococo, dont les gravures du fonds Doucet constituent des témoignages éloquentes.

Bien que l'on puisse trouver certaines formes primitives³ du cartouche dans les écus servant de support aux armoiries de la fin du Moyen Âge, c'est aux artistes maniéristes que l'on doit la naissance et le développement du cartouche comme motif ornemental. Dans sa genèse, le cartouche est intimement lié au cuir (*Rollwerk* en allemand, *Rolwerk* en néerlandais ou *strapwork* en anglais), qui désigne une forme particulière d'ornement, abstrait et composé de bandes ou de surfaces interpénétrées aux extrémités involutées de manière symétrique vers l'intérieur ou l'extérieur. Né au début du XVI^e siècle et appliqué pour la première fois à une échelle monumentale dans la galerie de François I^{er} au château de Fontainebleau, réalisée entre 1532 et 1540, le cuir connaît un succès retentissant à travers toute l'Europe grâce à sa diffusion gravée. Il atteint son plein épanouissement dans les années 1540 sous l'impulsion d'artistes comme Jacques Androuet du Cerceau, à qui l'on doit la diffusion des premières séries de modèles d'ornements, séries au sein desquelles le cuir trouve son lieu d'expression privilégié dans les motifs d'encadrement et les cartouches⁴ [FIG. 1].

C'est plus particulièrement dans le milieu flamand, et spécialement anversois, que le cuir s'impose dans la gravure d'ornement, parallèlement au développement et à la diffusion de la grotesque, adaptée et interprétée de manière originale par des artistes comme Cornelis Bos ou Cornelis Floris⁵. Les planches illustrées ici [FIG. 2-3], réalisées en 1564 et 1566 par Jacob Floris⁶, frère cadet de Cornelis Floris, témoignent bien du caractère de cette grotesque flamande, qui se démarque essentiellement

de la grotesque italienne par un effet opulent et naturaliste accusé, un rapport à la gravité et un traitement de l'espace en profondeur, de même que par une prolifération des éléments dans la composition. Quant au vocabulaire, il fait la part belle à la figure humaine et aux figures hybrides, ainsi qu'aux animaux et végétaux naturalistes tels que des guirlandes avec bouquets de légumes (alors que l'acanthe, sous forme de rinceau gracile, constituait le *leitmotiv* des grotesques italiennes), autant de motifs dont l'animation et l'opulence contrastent avec la structure rigide et puissante des cuirs en perspective aux enroulements volubiles, souvent mêlés à des bandes plates affectant la forme de tôles découpées, ajourées et clouées, que l'on a appelées les *ferronneries* (*Beslagwerk* ou *Bandwerk*). En formant un espace tridimensionnel dans lequel évoluent les figures, le cartouche s'offre ainsi comme un élément essentiel de ce nouveau répertoire, dont « il constitue à la fois la cause et l'effet⁷ ». Dans ces gravures, le compartiment central apparaît presque toujours comme un fond plat situé dans la

7. I. Vandevivere, C. Perier-d'Ieteren, *Belgique renaissance. Architecture, art monumental*, Bruxelles, Marc Vokaer, 1973, p. 34.

CI-DESSOUS :

FIG. 2 : Harmen Jansz Muller, d'après Jacob Floris, *Veelderhande cierlijcke Compertementen profitelijck voor schilders goutsmeden beeldtsnijders ende ander constenaren...*, Tantwerpen bij Hans Lieftrinck..., Anno 1564. Bibl. INHA, 4 Est 374, f. 1.

PAGES SUIVANTES :

FIG. 3 : Pieter van der Heyden, d'après Jacob Floris, *Compartiments à cuirs*, Anvers, Hieronymus Cock, 1566. Bibl. INHA, 4 Res 10, f. 57.

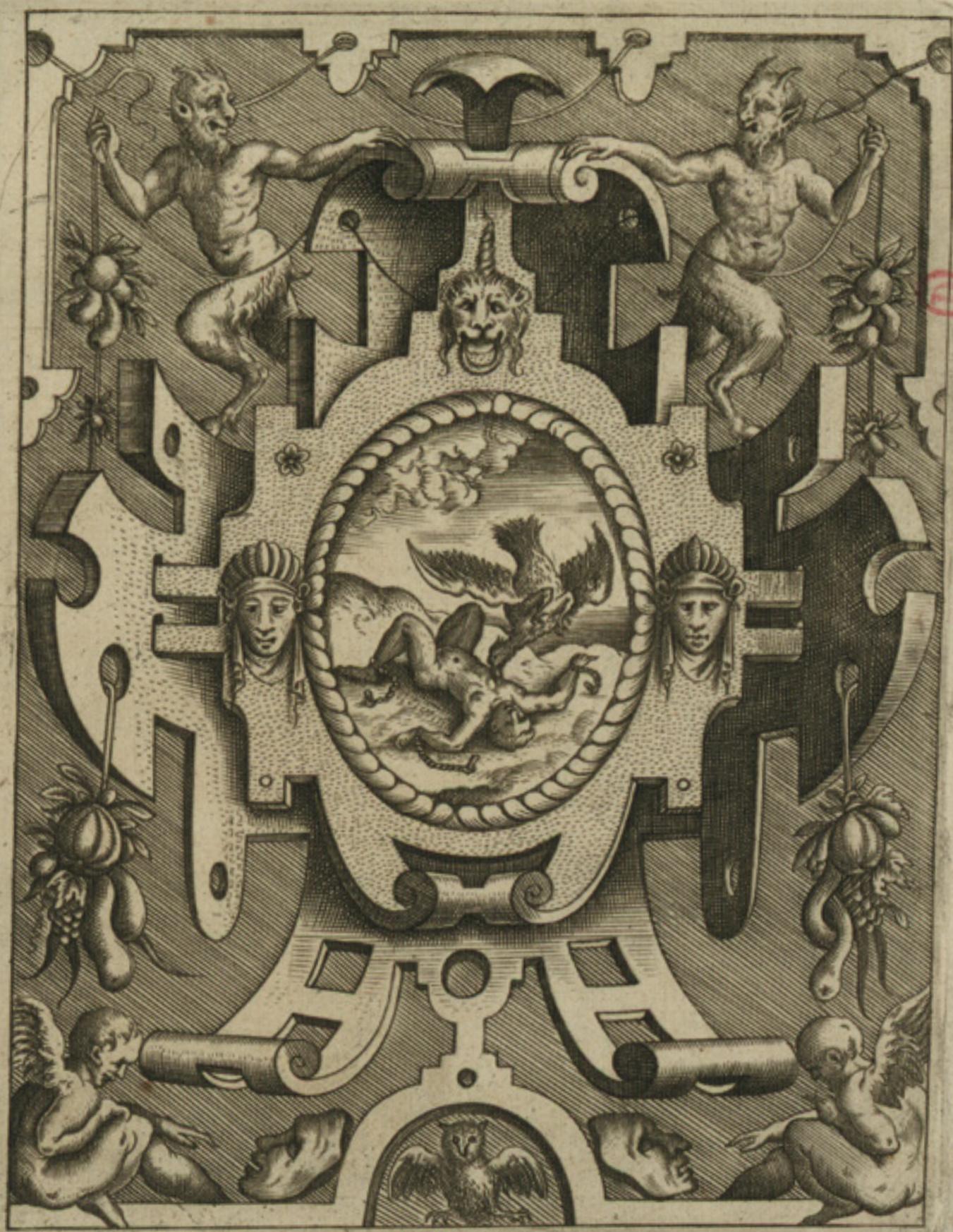
3. F. Spielberg, « Ordine con piu ornamento. Reconsidering the origins of strapwork ornament in relation to the emancipation of the ornamental frame », in R. Dekoninck, C. Heering et M. Lefftz (dir.), *Questions d'ornements. XV^e-XVIII^e s.*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 154-165.

4. Les planches de la série dite des « grands cartouches de Fontainebleau », conservées à l'INHA sous la cote Fol Res 64, sont issues d'une édition ultérieure, publiée par Jacques Honervogt au XVII^e siècle.

5. B. D'Hainaut-Zvény, « Cornelis Floris II et la diffusion des grotesques. Principes d'alternatives ornementales au système perspectif dans les Pays-Bas des XVII^e et XVIII^e s. », in M.-C. Heck, F. Lemerle et Y. Pauwels (dir.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI^e au début du XVIII^e*, actes de colloque (université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 14-16 décembre 2000), Villeneuve d'Ascq, université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2002, p. 75-99 ; A. Huysmans (et al.), *Cornelis Floris. 1514-1575. Beeldhouwer, architect, ontwerper*, Bruxelles, Crédit Communal, 1996.

6. Sur les séries de Jacob Floris, voir la notice de Peter Fuhring dans J. Van Grieken, G. Luijten et J. Van Der Stock (dir.), *Hieronymus Cock. La gravure à la Renaissance*, cat. expo. (Louvain, M-Museum Leuven, 14 mars-9 juin 2013, Paris, Institut Néerlandais, 18 septembre-15 décembre 2013), Bruxelles, Fonds Mercator, 2013, p. 292-293.





profondeur, reculant derrière les cuirs tridimensionnels qui se projettent vers l'avant. Cet effet est toutefois contrebalancé par un jeu de couches qui se superposent *derrière* ce fond (et dont les enroulements repassent devant), de sorte que ce fond n'induit pas l'idée d'une trouée perspective, mais accentue le plan et la surface de ce compartiment central, un effet encore renforcé par l'arrière-plan hachuré de ces gravures. Ce sont précisément cette conjonction entre cadre et fond (ou support) et cette construction si particulière de l'espace qui font la spécificité du motif au sein de la gravure d'ornement⁸.

Dans cette logique, on soulignera encore le rôle particulier des bouquets de fruits et légumes [FIG. 3], reliés par des fins cordons et s'infiltrant entre les différents niveaux de couches superposées des cuirs (par une alternance de passages devant/derrrière), jouant le rôle de lien conjonctif entre les figures et les cuirs dans le plan comme dans la profondeur. Dans cette même planche ([FIG. 3], à gauche), il en est ainsi des serpents qui relient le cartouche et les ferronneries latérales, laissant supposer que l'enroulement du cuir se situe en avant du plan de ces bandes plates (comme illustré aussi dans la partie inférieure de la planche), alors que les ailes des cygnes situés sur les volutes au sommet du cartouche, en partie cachées derrière ces ferronneries, induisent au contraire l'idée que ces ferronneries sont à l'avant-plan, créant un effet d'espace improbable typiquement maniériste. Par ailleurs, bien que les compartiments centraux soient ici occupés par des inscriptions (le titre de la série dans la [FIG. 2]) ou des scènes mythologiques (Persée et Andromède ainsi que Prométhée dans la [FIG. 3]), répondant à la vocation première du motif, toute l'animation est déportée sur le cadre, en allant parfois jusqu'à créer un véritable grouillement de formes abstraites et fantaisistes.

Ainsi, par cette logique de superposition et d'imbrication complexe et irréaliste de couches et de figures, ces cartouches sont conçus comme des ornements adaptables à l'envi, susceptibles d'accueillir des motifs à densité sémantique plus forte liée à l'usage particulier de ce qui est encadré. C'est ce qu'illustre bien la page de titre du recueil de Jacques Floris [FIG. 2], intitulée *Différents compartiments ornés à usage des peintres, orfèvres, sculpteurs et autres artistes*. Le cartouche se présente en effet comme une structure accueillant non seulement divers trophées des arts, faisant écho au titre encadré, mais illustrant aussi, par les multiples volatiles au traitement naturaliste, un principe de variété, tout comme il accueille égale-

ment divers symboles de l'éphémère et du mouvement (à savoir le sablier ailé, la cassolette de laquelle s'échappe de la fumée, ou encore le miroir dans lequel se contemple un hibou), une thématique fréquemment illustrée dans ces recueils, liée à l'hybridité et à la métamorphose qui hantent ce monde onirique et fantastique de la gravure d'ornement.

Mais c'est certainement au XVII^e siècle que cette tendance à la métamorphose trouvera son plein épanouissement. Le cartouche composé de cuirs rigides évoluera en effet, sous l'impulsion des artistes maniéristes italiens de la seconde moitié du XVI^e siècle, en un nouveau type de cartouches à l'allure organique, souple et malléable [FIG. 4-7]⁹. S'ils gardent des anciens cuirs leur découpage en volutes et la superposition de plusieurs couches qui se courbent vers l'avant, leurs membranes se gonflent ici d'une plasticité nouvelle, tandis que la tendance à l'enchevêtrement et à la superposition des cuirs fait place à la fusion de toutes les com-

9. M. Azzi-Visentini, « Cuirs et cartouches », in A. Gruber (dir.), *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, t. 1, Paris, Citadelles & Mazenod, 1993, p. 349-405.

FIG. 4 : Melchior Tavernier, d'après Daniel Rabel, *Cartouches de différentes Inventions Très Utiles, à plusieurs Sortes de Personnes*, A Paris, Chez Melchior Tavernier Graveur & Imprimeur du Roy..., 1632. Bibl. INHA, 4 Res 108, f. 4.



CI-CONTRE :

FIG. 5 : Melchior Tavernier, d'après Daniel Rabel, *Cartouches de diferentes Inventions Tres Utiles, a plusieurs Sortes de Personnes*, A Paris, Chez Melchior Tavernier Graveur & Imprimeur du Roy..., 1632. Bibl. INHA, 4 Res 108, f. 14.

CI-DESSOUS :

FIG. 6 : Jacob Lutma, d'après Johannes Lutma, *Festivitates, Aurifabris, Statuariis, aliisque qui artes amant, perquam necessariae. Per Joannem Lutma Senem. Amstelodami A.o 1654...*, t' Amsterdam bij Frederick de Widt. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-6355.



posantes, sur le mode d'une métamorphose et d'une transition souple entre les motifs. La rencontre des volutes donne ainsi régulièrement naissance à des figures monstrueuses, dont les gueules déployées dessinent de nouveaux compartiments [FIG. 6]. Dans la première moitié du XVII^e siècle, innombrables sont les recueils de cartouches qui ont décliné sous toutes leurs variantes ces formes ondulantes, qui reçoivent le nom d'auriculaires dans la littérature scientifique (*kwabornament, Eig- und Knorpelwerk* ou *Ohrmuschelwerk*), en référence à leur allure charnelle évoquant l'image d'un cartilage auriculaire.

Les modèles illustrés ici, dessinés par l'artiste français Daniel Rabel (1632) [FIG. 4-5], le Néerlandais Johannes Lutma (1564) [FIG. 6] et l'Italien Agostino Mitelli (1636) [FIG. 7], comptent parmi les modèles les plus diffusés par la gravure d'ornement, à en juger par le nombre de rééditions qu'ils ont connues. Malgré les sensibilités personnelles très différentes illustrées par ces trois exemples, c'est une même sensualité baroque qui anime ces formes au traitement opulent, naturaliste et vitaliste. Textiles, figures grimaçantes, coquilles, peaux humaines ou animales (comme le reptile avec écailles et excroissances), formes boursoufflées, flasques ou échanrées suggèrent la métamorphose, le caché, le dévoilement, l'instable, le monstrueux ou le bizarre. Dans le cartouche de Johannes Lutma [FIG. 6], l'inspiration typiquement néerlandaise est plus largement



FIG. 7 : Agostino Mitelli, *Cartouches*, Gio. Giacomo Rossi formis Romae alla Pace all insegna di Parigi..., [s.d.] Bibl. INHA, 4 Est 251, f. 11.

10. Johan R. Ter Molen, « Auriculaire », in A. Gruber (dir.), *L'art décoratif en Europe. Classique et baroque*, op. cit., t. 2, p. 30.

empruntée à l'anatomie humaine, qui exerce à l'époque une véritable fascination, certainement alimentée par la pratique des dissections¹⁰. Les membranes cartilagineuses et flasques des cartouches évoquent ici inmanquablement des fragments de peaux écartées, ainsi que des parties d'organes génitaux. L'aspect charnel de ces formes semble une émanation du caractère éphémère de la vie, avec ses pulsations, ses transformations, sa diversité et son instabilité. Par ailleurs, ces cartouches sont présentés comme des ornements parfaitement autonomes, et l'usage avoué de leur compartiment central ne semble plus qu'un prétexte au déploiement de la vitalité ornementale. En témoigne souvent le traitement du fond (ou de la surface centrale) destiné à recevoir figures ou inscriptions, qui s'ondule ou se bombe en suivant les remous des membranes et de son contour formel : cadre et support (ou fond) ne font plus qu'un.

C'est sans conteste, au XVIII^e siècle, à travers l'esthétique du rococo que cette propension à l'autonomie se manifeste avec le plus d'évidence, en réorientant toutefois ce rapport intime entre plan, cadre et fond [FIG. 8]. Sous l'impulsion de la rocaille, le cartouche se tord, se rétracte et se déchiquète sur un mode souvent asymétrique, pour être le sujet des fantaisies les plus folles des artistes, que l'on nomme alors *caprices*. Si les titres des recueils continuent à le désigner sous les termes de cartouche ou de cartel, sa propriété fondamentale de conjonction entre cadre-support, comme sa fonction ordonnante d'articulation entre contenant et contenu et de support d'inscription, semble se diluer dans une fonction purement esthétique, pour devenir le prétexte à l'invention de formes plus extravagantes les unes que les autres¹¹. Dans cette planche de Jacques de Lajoüe, la bordure contournée et le cadre sont érigés en un véritable trophée, illustrant un rapport de contamination entre le contenant, le contenu du cadre, ainsi que son arrière-plan.

Mais le succès extraordinaire et le caractère débridé qu'il revêt alors dans la gravure d'ornement n'est qu'un écho de celui qu'il connaît dans la décoration des édifices, où il envahit toutes les parties du décor, s'agrippant sur les jointures des articulations et fusionnant avec le plan du mur pour encadrer des surfaces vides¹². Cette fluidité des frontières et cette confusion entre cadre et élément encadré, entre contenu et contenant, mais aussi entre fond et cadre, surface et volume, semblent caractériser le cartouche rococo, dont il ne garde finalement que le nom.

11. B. Pons, « Rocaille », in A. Gruber (dir.), *L'art décoratif en Europe*, op. cit., t. 2, p. 338-349 ; M. Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Arthena, Neuilly-sur-Seine, 1984, p. 140-142.

12. P. Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, J. Vrin, 1966.

PAGE SUIVANTE :

FIG. 8 : Gabriel Huquier, d'après Jacques de Lajoüe, *Livre de cartouches de guerre dédié A Monseigneur Le Duc de Mortemart. Par son tres humble & tres obeissant Serviteur J. de la Joüe...*, A Paris chez Huquier vis a vis le Grand Chatelet..., [1735], pl. 2. Bibl. INHA, Fol Res 11, f. 2.



L'évolution des formes esquissée à partir de ces recueils de la collection Doucet illustre finalement l'« actualité » du cartouche par rapport aux trois grandes *innovations* ornementales modernes que sont le cuir, l'auriculaire et la rocaïlle. Le motif apparaît ainsi comme un parfait représentant du culte de la nouveauté qui est au cœur de ce médium particulier qu'est la gravure d'ornement – ce dont témoignent les titres de ces recueils, qui affichent régulièrement les qualificatifs de « nouveau » ou « nouvellement inventés ». Répondant à la pression de la mode, le motif constitue à lui seul un petit laboratoire propice à l'expression créatrice et à la fécondité de l'invention au sein de ce qui constitue le champ par excellence de l'ornement : l'encadrement¹³.

13. E. Coquery, « La gravure d'ornement », in C. Gougeon (dir.), *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, cat. expo. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 9 avril-8 juillet 2002), Paris, RMN, 2002, p. 91.

Longtemps quelque peu négligé ou traité en sujet secondaire, l'ornement connaît depuis quelques années un regain d'intérêt de la part des historiens de l'art et des chercheurs. Il convient de s'en réjouir tant son importance est grande dans toutes les cultures, et très révélatrice de leurs évolutions et de leurs échanges.

Marquant l'aboutissement d'un programme de recherche porté par l'Institut national d'histoire de l'art depuis 2010, cet ouvrage réunit vingt-six essais abordant quelques-unes des questions les plus intéressantes posées par l'ornement entre le *xvi^e* et le *xix^e* siècle, et sa place dans l'histoire de l'art, qu'il s'agisse des estampes d'ornement ou des styles d'ornement (rococo, rocaille, « à l'antique »), ou encore d'artistes comme Jean Lemoyne, Gabriel Huquier, Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine.

Un chapitre de l'ouvrage est consacré à Jacques Doucet, le grand couturier collectionneur qui est à l'origine de la Bibliothèque de l'INHA, laquelle conserve un fonds exceptionnel d'environ 25 000 estampes d'ornement.

Jean-François Bédard
Michèle Bimbenet-Privat
Jean-Gérald Castex
Jérémie Cerman
Catherine Chédeau
Michaël Decrossas
Marzia Faietti
Lucie Fléjou
Rossella Froissart
Jean-Philippe Garric
Marianne Grivel
Caroline Heering
Rémi Labrusse
Corinne Le Bitouzé
Guy-Michel Leproux
Estelle Leutrat
Marie-Pauline Martin
Véronique Meyer
Christian Michel
Odile Nouvel-Kammerer
Anne Perrin-Khelissa
Antoine Picon
Sébastien Quéquet
Kristel Smentek
Carsten-Peter Warncke

37 € TTC
ISBN 979-10-92054-37-8



mare & martin

Institut
national
d'histoire
de l'art

