



La question du relief au cœur des rapports entre l'estampe et l'objet décoratif au XVIIIe siècle

Anne Perrin Khelissa

► To cite this version:

Anne Perrin Khelissa. La question du relief au cœur des rapports entre l'estampe et l'objet décoratif au XVIIIe siècle. Michaël Decrossas et Lucie Fléjou. Ornaments XVe-XIXe siècles. Chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, Mare et Martin, pp.250-259, 2014, 979-1092054378. hal-01553451

HAL Id: hal-01553451

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01553451>

Submitted on 29 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

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



La question du relief au cœur des rapports entre l'estampe et l'objet décoratif au XVIII^e siècle

Anne Perrin-Khelissa

Université de Toulouse – Jean Jaurès

1. Nous ne traiterons pas ici des rares cas où l'objet précède sa représentation par l'estampe ; à ce sujet, voir P. Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier : un génio del rococò 1695-1750*, 2 vol., Turin, Umberto Allemandi & C., 1999.

2. Sur le style « cosses de pois », moins connu que les autres styles mentionnés, voir P. Fuhring, M. Bimbenet-Privat, « Le style "cosses de pois" », *L'orfèvrerie et la gravure à Paris au XVII^e siècle*, *Gazette des beaux-arts*, t. CXXXIX, N° 1595, janvier 2002, p. 1-224.

3. Sur les écoles de dessin, voir, entre autres, U. Leben, *L'École royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-L'eau, M. Hayot, 2004 et A. Lahalle, *Les écoles de dessins au XVIII^e siècle, entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Au XVIII^e siècle, il n'est pas rare que les arts décoratifs puisent leur inspiration dans les estampes. Les décors, qu'ils soient composés de motifs ornementaux, de paysages ou de scènes figurées, empruntent certains éléments des planches gravées, ou bien les copient dans leurs moindres détails. Il arrive aussi que les formes des objets domestiques trouvent leur source dans des images imprimées¹. Le rapport qui existe entre ces deux domaines de création – l'estampe et l'artisanat – n'est pas propre à ce siècle et s'observe dès l'essor des techniques de la gravure, en particulier de la gravure en taille douce au XVI^e siècle. S'instaurent au fil de l'histoire des relations privilégiées entre un type de production artisanale et un style de gravure ; c'est le cas par exemple de la majolique italienne de la Renaissance et des estampes d'après Raphaël, de l'orfèvrerie parisienne du XVII^e siècle et du style « cosses de pois », des faïences de Rouen et de Moustiers-Sainte-Marie et du style « Berain », etc². S'il n'est pas réductible au XVIII^e siècle, ce phénomène de transfert artistique prend cependant un sens et une ampleur spécifique à un moment où se développent conjointement l'édition d'ornements, dans les années 1730, et le marché de la consommation domestique. En outre, l'émergence des écoles de dessin appliqué à l'industrie³ – écoles qui placent au cœur de la formation des élèves la copie d'estampes de toutes sortes (figures, animaux, ornements, fruits, fleurs, paysages) – finit de donner à ces dernières la place de *modèle* pour les arts décoratifs.

Sans chercher à embrasser tous les arts manufacturés concernés par ce processus d'influence et de transposition artistiques, nous voudrions plutôt interroger la notion de *modèle* et voir ce qu'elle implique concrètement lorsqu'il s'agit de passer de la planéité de la feuille à la tridimen-

sionnalité de l'artefact. Au fond, il s'agira de soulever la question du *relief*, entendu non seulement comme une rondeur physique mais aussi comme la suggestion du *modèle*, à une époque sensible où éclot et se déploie le style rocaille, ou « pittoresque », qui en fait sa visée essentielle.

La présence de feuilles gravées est attestée dans les fonds d'ateliers et de manufactures, montrant leur utilité pratique à côté des matériaux et des outils du fabricant. Ce constat posé, la recherche du modèle gravé qui a inspiré et guidé la main de l'artisan reste complexe et aléatoire, dans la mesure où ces fonds ont généralement été dispersés et où leur description dans les inventaires (le peu de fois où ces derniers ont été dressés) reste imprécise. À ces difficultés s'ajoutent la diffusion internationale des gravures, ainsi que leur reproductibilité inhérente, qui complexifient les tentatives d'identification. Néanmoins la démarche aboutit parfois et donne lieu à des recoupements concluants⁴ [FIG. 1 à 5]. Il devient attrayant de repérer les concordances justes et les variantes que l'artisan a introduites, en fonction de ses choix stylistiques et des adaptations que la matérialisation de l'image a nécessitées, ici sur un support en bois d'essences différentes. Si l'exercice de comparaison se justifie en présence d'une scène à personnages, dont les particularités sont manifestes – un style de figures, un déploiement raisonné des accessoires, une façon de composer le fond et de placer le paysage, etc. –, il semble quelque peu vain quand le décor se compose de motifs ornementaux tels les entrelacs et les arabesques. Dans les deux cas, la dénomination de *modèle* – entendu dans son acception première de patron et de support d'imitation exacte, laissant supposer une transposition directe de l'un à l'autre – demande à être nuancée.

En effet, excepté dans l'opération du calque, qui consiste à tracer fidèlement au crayon sur un papier fin le motif que l'on souhaite contre-tirer pour un décor, et l'usage concomitant du poncif, que les manufactures et les ateliers de prestige n'autorisent guère, l'attitude du fabricant face à l'estampe relève, pourrait-on dire, d'une maturation progressive de la proposition initiale, qui passe obligatoirement par la maîtrise du dessin. Comme l'explique Peter Fuhring dans ses travaux sur l'ornement, le dessin – qu'il s'agisse du dessein d'invention correspondant au projet idéal, ou du dessin d'exécution réalisé au moment de la mise en œuvre – est le seul à assumer une fonction prescriptive dans le processus de fabrication, là où l'estampe reste suggestive⁵. L'exercice de la copie fidèle d'après l'es-

4. G. de Bellaigue, « 18th century French furniture and its debt to the engraver », *Apollo*, N° 77, 1963, p. 16-23 ; *Idem*, N° 78, 1963, p. 216-217. Le décor se compose de panneaux de marqueterie d'après des peintures de Giovanni Paolo Panini, gravées par Pierre François Tardieu et Jean-Baptiste de Lorraine, ainsi que d'après des peintures de Jacques de Lajoüe, gravées par Charles-Nicolas Cochin. G. de Bellaigue a également conduit plusieurs études sur les sources graphiques de la manufacture de Sèvres : G. de Bellaigue, « Sèvres Artists and their Sources I : Paintings and Drawings » ; « Sèvres Artists and their Sources II : Engravings », *The Burlington Magazine*, N° 122, octobre 1980, p. 666-681 et p. 748-762.

5. P. Fuhring, *Designing the Decor : French drawings from the eighteenth century*, cat. expo. (Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 19 octobre 2005-15 janvier 2006), Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 2005.



DE HAUT EN BAS ET DE GAUCHE À DROITE :

FIG. 1 : Bureau à cylindre, 1777-1781. Waddesdon Manor, N° inv. 2474 .

FIG. 2 : Détail d'une marqueterie d'après *L'Optique* de Lajoüe.

FIG. 3 : Charles-Nicolas Cochin père, d'après Jacques de Lajoüe, *L'Optique*. Tiré du *Cabinet de Monseigneur le Duc de Picquigny*, Se vend a Paris chés la veuve de François Chereau..., [1737]. Bibl. INHA, Fol Est 455, f. 16.

FIG. 4 : Détail d'une marqueterie d'après *L'Astronomie* de Lajoüe.

FIG. 5 : Charles-Nicolas Cochin père, d'après Jacques de Lajoüe, *L'Astronomie*. Tiré du *Cabinet de Monseigneur le Duc de Picquigny*, Se vend a Paris chés la veuve de François Chereau..., [1737]. Bibl. INHA, Fol Est 455, f. 9.

tampe est du ressort de l'apprentissage, que le jeune élève conduit avant d'être établi dans une activité professionnelle. Une fois dégagé de cette étape didactique, l'artisan utilise l'estampe comme un support documentaire parmi d'autres, une *invention* utile pour aviver son imagination, mais facultative eu égard à la confection de l'œuvre. Alors que l'appropriation de l'estampe se fait le plus souvent *in abstracto* de l'objet final, la pratique du dessin recèle au contraire, quand elle tient compte d'informations concrètes sur les dimensions de l'œuvre projetée, son emplacement possible, sa spécificité physique en somme, une réelle efficacité pragmatique.

Le *scrapbook* du sculpteur d'ornements londonien Gideon Saint daté vers 1763 est un témoignage précieux des divergences d'intention qui animent le dessin et l'estampe⁶ [FIG. 6]. Sur trois cent soixante-quatre pages, il se compose d'estampes et de dessins découpés et collés, ainsi que de dessins réalisés directement sur les folios. Il s'agit pour ceux-ci de copies d'après des gravures, de dessins originaux, auxquels s'ajoutent sous la forme de feuilles volantes des dessins d'exécution comportant des indications d'échelle. Instrument de travail, le *scrapbook* compose le conservatoire d'un style, la vitrine d'un esprit créatif propre à stimuler le génie du créateur et l'appétence de l'acheteur. Il sert de livre d'échan-

6. M. H. Heckscher, « Gideon Saint : An Eighteenth-Century Carver and his Scrapbook », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 27, N° 6, février 1969, p. 299-311.



FIG. 6 : Gideon Saint, *Scrapbook*, ca 1760. New York, The Metropolitan Museum of Art, 34.90.1.



FIG. 7 : Pieter Sluyter d'après Maria Sybilla Merian, « Cotonier » / Gabriel Huquier, Modèle d'écran, A Paris chez Huquier, [ca 1768?], Bibl. INHA, PI Est 128, f. 1.

tillons soumis au choix du commanditaire, qui peut à son tour devenir pourvoyeur de modèles. La part active de la clientèle dans la création des objets de la décoration intérieure – à l’instar du rôle de l’éditeur qui produit les estampes ornementales et de l’amateur qui les collectionne – serait d’ailleurs à considérer ici, car chacun à sa manière fait et consomme la mode, détermine les tendances et les suit en même temps. Certains d’entre eux vont jusqu’à confectionner des œuvres de leurs propres mains, à l’exemple de ces femmes de la bonne société qui, au gré d’un divertissement mondain devenu très prisé, réalisent des découpures d’estampes, qui sont ensuite colorées et collées sur la structure d’un écran à main, d’un paravent, d’un meuble ou d’un mur⁷ [FIG. 7]. Mais la plupart du temps, les planches isolées, les cahiers et les recueils gravés proposent moins des *modèles* à appliquer de manière mécanique, que des *styles* à interpréter et à aménager, en fonction du goût de leurs consommateurs et du *modus operandi* des artisans. Dans ce contexte, seuls quelques ouvrages ont des destinations ciblées, qui s’attachent à la typologie des objets et à leur traduction tridimensionnelle. Les modèles pour l’arquebuserie en sont notamment un exemple⁸ [FIG. 8].

Si l’estampe ne constitue pas un modèle univoque pour les arts décoratifs au XVIII^e siècle, c’est qu’elle n’est que l’un des vecteurs de diffusion du modèle suprême que représente la nature. Bien qu’elle ne soit pas inédite, cette référence à la nature – à l’heure où émerge le style rocaille qui en fait sa principale source de motifs et son principe absolu d’imitation – s’ex-

7. Voir *supra* l’article de Jean-François Bédard. Sur les écrans à main, voir les travaux de Nathalie Rizzoni, notamment N. Rizzoni, « Des objets d’art en carton : les écrans à main du XVIII^e siècle », *L’Estampille – L’Objet d’art*, N° 491, juin 2013, p. 66-71.

8. D. J. La Rocca, « Pattern Books by Gilles and Joseph Demarteau for Firearms Decoration in the French Rococo Style », *Metropolitan Museum Journal*, vol. 43, 2008, p. 141-155.



FIG. 8 : Nouveaux Desseins d'Arquebuseries Dessiné & Gravé par De Lacollombe, Paris, Se vend chez De Marteau..., 1730. Bibl. INHA, 4 Res 20, f. 6.



prime dans une diversité de modalités exceptionnelle. Elle choisit d'élire la peinture comme médium le plus apte à en transcrire les particularités et les effets, à travers le style « pittoresque » dont l'abbé Laugier rappelle, dans son *Essai sur l'architecture* de 1753, qu'il « peut se rencontrer dans la broderie d'un parterre, comme dans la composition d'un tableau⁹ », et dans toute création artistique pourrait-on ajouter. Cette vision étendue du naturel ordonne aux créateurs, toutes spécialités confondues, deux comportements complémentaires. Il leur est avant tout demandé de se familiariser avec les manifestations et les « accidents » de la nature, en exerçant leur art à son contact, de façon expérimentale. À l'Académie royale de peinture et de sculpture, Jean-Baptiste Oudry, Louis Galloche et Charles-Nicolas Cochin sont les promoteurs de cette démarche¹⁰. Ils recommandent aux élèves de saisir la nature « sur le vif », comme le fait Jean-Jacques Bachelier quand il délivre ses conseils aux élèves de l'École royale gratuite de dessin. Le Lyonnais Nicolas Joubert de l'Hiberderie, dans *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* de 1765, raconte comment Bachelier, son maître, « me faisait l'anatomie d'une fleur après me l'avoir fait dessiner¹¹ ». La compétence de l'artiste rejoint celle du scientifique, puisqu'elle donne lieu à une description savante : « C'est par lui [Bachelier] que j'ai entendu faire la division d'une fleur en sept parties, savoir, la racine, la tige, les feuilles, le calice, le pistil, les pétales, les étamines [...] Il m'en a fait souvent décomposer après les avoir dessinées, pour m'en faire connaître la naissance, la jonction, l'accroissement, le développement, la forme et la perfection [...] »¹² [FIG. 9]. Joubert recommande à son tour aux dessinateurs de fabrique d'étudier minutieusement les fleurs, ce motif de prédilection de la production textile. L'observation se fait d'après le naturel, dans la campagne et les jardins, et d'après des ouvrages qui en reproduisent l'image, ces derniers fonctionnant comme un *ricordo* de l'expérience vécue. Dans le chapitre XV consacré au voyage d'étude parisien que tout aspirant dessinateur doit entreprendre, Joubert précise qu'il est nécessaire de se rendre au Cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale, pour consulter les gravures des anciens et des modernes, mais aussi les collections botaniques des vélins du roi¹³. Chez l'éditeur marchand Gabriel Huquier, la recherche englobe les recueils d'estampes de fleurs (ceux des fameux peintres « fleuristes » Nicolas Robert, Jacques Vauquer et Jean-Baptiste Monnoyer) et les volumes de planches botaniques.

9. M.-A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris, Chez Duchesne, 1753, p. 260. Sur le pittoresque, voir, entre autres, W. Munster, *La poétique du pittoresque en France de 1700 à 1830*, Genève, Droz, 1991, et sur les artistes de la génération 1720-1750 qui l'adoptèrent, M. Roland Michel, *Lajoüe et l'art rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984.

10. Voir les conférences qu'ils prononcèrent à l'Académie à ce sujet, publiées dans J. Lichtenstein et C. Michel (dir.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, t. V, 2012 et t. VI, en cours de publication.

11. A.-N. Joubert de l'Hiberderie, *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie*, Paris, S. Jorry, 1765, préface, p. XIX (nous modernisons l'orthographe). Sur cet ouvrage, L. E. Miller, « Representing Silk Design. Nicolas Joubert de l'Hiberderie and *Le Dessinateur pour les étoffes d'or, d'argent et de soie* (Paris, 1765) », *Journal of Design History*, vol. 17, N° 1, 2004, p. 29-53.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.*, chap. XV, p. 87-89. Sur la collection des vélins du roi, voir, entre autres, A. Raynal-Roques, J.-C. Jolinon, M. Ducreux, *Les Peintres de fleurs : les vélins du Muséum*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1998 ; A. Hamonou-Mahieu, *Claude Aubriet : artiste naturaliste des Lumières*, Paris, CTHS, 2010.

PAGE PRÉCÉDENTE :

FIG. 9 : Pierre-François Tardieu, d'après Maurice Jacques, « Guimauve d'Ynde à fleur bleue », in *Nouveau Recueil de Fruits, Fleurs & Plantes Utiles aux Dessinateurs*, à Paris chés Charpentier rue S. Jacques..., 1749, pl. B3. Bibl. INHA, Fol Est 612, f. 3.

FIG. 10 : Jean-Baptiste Lucien, d'après André Louis Caillouet, IV^e Cahier de Principes d'Ornements Dessinés par Caillouët, A Paris chez Chereau rue des Mathurins, [ca 1775-1794], pl. D3. Bibl. INHA, Fol Res 88, f. 15.



Cette préférence accordée au naturel perçu par les sens, avant que ne reprenne ses droits le répertoire antique, a d'autant plus d'incidence sur la production des objets d'arts que le développement de nouvelles formes graphiques l'accompagne. À partir des années 1730, l'illustration naturaliste des plantes et des animaux connaît en effet une expansion et un perfectionnement sans précédent, dont bénéficie le champ des arts décoratifs qui y puise largement¹⁴. La qualité des planches de Jacques-Philippe Le Bas illustrant le *best-seller* de l'*Histoire naturelle* de Buffon est représentative¹⁵, tout comme l'usage désormais courant de la mise en couleur des estampes¹⁶. La conduite que préconisent les sectateurs du naturel, dans les années 1730-1760, est d'accorder au traitement du coloris une place prépondérante : ce qui prime est l'effet de rondeur, le rendu du relief propre à chaque corps naturel soumis à l'éclairage. Il s'agit bien de faire « sentir tous les points d'optique [du motif] pour les effets de la lumière, les raccourcis, etc.¹⁷ », quitte à estomper la ligne de contour qui s'avère dès lors secondaire. Les principes de la peinture sont d'un grand recours pour apprendre à maîtriser la subtilité des dégradés, si bien qu'ils se transposent dans le domaine de l'artisanat, à l'instar de l'*Abecedario pittorico* de Francesco Solimena venant compléter le manuel technique de Joubert de l'Hiberderie. Dans le secteur textile, la peinture permet ainsi « de briser les entraves qui retenaient encore quelques gens de goût [...] et de changer, pour ainsi dire, les ronces en fleurs¹⁸ ». Jean Revel fut précurseur de la suggestion du modelé, ce moelleux, « ce tendre qui imite la nature » et lui donne une présence incontestée¹⁹. Ses mises en cartes l'attestent. Parallèlement tout un pan de la production gravée contemporaine fait siennel l'exigence de *modelé* qu'elle parvient, par la mise au point

de nouvelles techniques, à rendre intelligible²⁰. Les gravures en manière de crayon, en manière de sépia ou bien de lavis, abondent pour illustrer les livres à l'usage des artistes – Gilles Demarteau emploie la manière de crayon dans les *Principes du dessin dans le genre du paysage* de Jean-Baptiste Le Prince (Paris, 1773) – et elles sont préférées aux autres dans les cours d'apprentissage de l'École royale gratuite de dessin [FIG. 10]. Lorsqu'un artiste de Vincennes-Sèvres, à partir des années 1750, peint un motif de fleur en qualité fine, c'est-à-dire sans contours cernés, il recherche cet effet, montant son motif dans le frais de la peinture, sans se soucier des lignes de contours. La subtilité du résultat tient à la douceur des passages de l'ombre à la lumière et des dégradés de couleurs, qui sont fixés avant la cuisson de petit feu²¹ [FIG. 11].

La gravure d'ornements telle qu'elle se donne à voir au XVIII^e siècle, à ce moment important de son histoire pendant la période dite « rococo » ou « pittoresque », associe, de fait, autant une fonction imaginative coutumière (fournir des idées de formes et de décors, suggérer des typologies et des compositions) qu'une fonction indicatrice circonstancielle, dans ce cas précis du traitement du coloris. La suggestion du modelé devient la première qualité esthétique recherchée par les fabricants, qui trouvent alors dans les modèles picturaux un moyen de parfaire leur connaissance des effets de la lumière sur les corps en volume. Le monde de l'artisanat s'approprie des règles et une finalité artistiques que l'on rencontre de façon générale dans le contexte de la demeure embellie, où cohabitent des œuvres issues des beaux-arts comme des arts manufacturés. Il embrasse une recherche formelle dont la périodisation semble bien déterminée, cernée entre deux styles – qu'incarneraient Jean Berain et Charles Percier – où prévaut au contraire le dessin linéaire.



20. Voir *supra* l'article de Corinne Le Bitouzé.

21. Je remercie Agnès Deru, chef de la décoration à la manufacture nationale de Sèvres, pour ces précisions techniques.

FIG. 11 : Paire de jattes de la manufacture de Sèvres, 1767. Collections royales britanniques, N° inv. FP II.153.

14. V. Chansigaud, *Histoire de l'illustration naturaliste*, Paris, Delachaux et Niestlé, 2009.

15. H.-J. Martin, R. Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française. Tome II : Le livre triomphant (1660-1830)*, Paris, Promodis, 1983-1986, en particulier la partie sur « Le livre scientifique illustré » et l'annexe sur « L'histoire naturelle de Buffon ».

16. Présentés notamment dans les *Principes de fleurs coloriées*, 1784-1792, Bibl. INHA, 4 Est 337.

17. A.-N. Joubert de l'Hiberderie, *op. cit.*, préface, p. XIX.

18. *Ibid.*, p. XI-XII.

19. *Ibid.* ; P. Thornton, « Jean Revel dessinateur de la Grande Fabrique », *Gazette des beaux-arts*, t. LVI, N° 102, 1960, p. 71-86. Voir aussi L. E. Miller, « A portrait of the "Raphaël of silk design" », *V&A Online Journal*, N° 4, été 2012, où se trouve une notice biographique de l'artiste.

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

