



**HAL**  
open science

# La collection de grès allemands du musée Antoine Vivenel à Compiègne : étude des objets de la Renaissance et histoire du goût au XIXe siècle

Blandine Seitz

## ► To cite this version:

Blandine Seitz. La collection de grès allemands du musée Antoine Vivenel à Compiègne : étude des objets de la Renaissance et histoire du goût au XIXe siècle. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-03035161

**HAL Id: dumas-03035161**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03035161>**

Submitted on 2 Dec 2020

**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.

SORBONNE UNIVERSITÉ

Blandine SEITZ

**« La collection de grès allemands du Musée  
Antoine Vivenel à Compiègne : étude des objets de  
la Renaissance et histoire du goût au XIXe siècle »**

Mémoire de Master 2  
sous la direction de Monsieur Emmanuel LURIN

Année 2017-2018







## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier monsieur Emmanuel Lurin, mon directeur de recherche, pour ses conseils, son aide et sa disponibilité tout au long de l'année. Des échanges réguliers et constructifs m'ont permis de mener à bien ce mémoire de Master 2.

Je souhaite ensuite témoigner ma reconnaissance à madame Claire Iselin, conservateur du patrimoine, directrice des Musées de la Ville de Compiègne, de m'avoir proposé ce sujet. Je lui sais gré de m'avoir accordé de son temps et d'avoir répondu à mes questions. J'ai pu grâce à son accord accéder librement à la documentation. Mes remerciements s'adressent également à madame Delphine Jeannot et à madame Maryse Mocœur qui m'ont accompagnée pendant la campagne photographique des œuvres et qui m'ont permis de consulter les archives et la documentation du musée Antoine Vivenel. Je remercie toute l'équipe du musée pour son excellent accueil à chacune de mes visites.

J'exprime ma gratitude à monsieur Ralph Mennicken, directeur du Töpfermuseum de Raeren et spécialiste des grès rhénans, pour toutes les précisions qu'il m'a généreusement apportées. Je lui dois l'envoi de plusieurs articles en allemand et la correction de mon catalogue raisonné.

Que madame Marianne Grivel et monsieur Alain Mérot, professeurs, soient remerciés pour les conseils méthodologiques qu'ils m'ont donnés au cours des séminaires d'estampe et d'art moderne. Grâce à eux, j'ai pu considérablement améliorer mon travail.

Je remercie madame Aurélie Gerbier, conservateur du patrimoine au Musée national de la Renaissance, et commissaire de l'exposition *Au gré du Rhin. Les grès allemands du Musée national de la Renaissance*, d'avoir répondu à mes questions.

Je salue le personnel du Service des Archives nationales, du Service des Archives de la Ville de Paris, du Service des Archives municipales de Compiègne, en particulier monsieur Frédéric Guyon, et le personnel des bibliothèques de Michelet et de l'Institut national d'Histoire de l'art qui m'ont permis d'effectuer ce travail dans les meilleures conditions.

Je souhaite enfin remercier ma mère pour la relecture, mes parents et mes amis, en particulier Marie-Anne Sautereau, pour leur aide et leur soutien.



## INTRODUCTION

C'est avec provocation, à propos d'une des plus belles collections de grès de la première moitié du XIXe siècle, celle de Joan d'Huyvetter à Gand, que l'amateur Benoni Karel Verhelst fustige la désaffection des collectionneurs pour les cruches en grès : « Mais, dira-t-on, quel intérêt offrent ces vases? Puisqu'ils ont été négligés si longtemps, il faut bien que ceci provienne de quelque défaut de fabrication, ou bien, que d'autres vases par leur élégance et leur beauté, les aient fait oublier? Effectivement, le vaste commerce qu'entretenait les Provinces-Unies avec les Indes, ayant introduit un grand nombre de porcelaines de la Chine et du Japon, le prix excessif qui flatte toujours le luxe, et surtout la perte du sentiment du beau réel, [...] ont dû nécessairement influencer sur ce changement de mode. Mais les couleurs vives de ces porcelaines peuvent-elles suppléer à la belle ornementation en relief et aux formes admirables de nos poteries? »<sup>1</sup>. En effet, les grès allemands, d'apparence prosaïque, peuvent paraître moins attirants que les majoliques ou les porcelaines pour le visiteur d'aujourd'hui comme pour le collectionneur d'antan. Ils n'en sont pourtant pas moins importants pour l'historien d'art tant du point de vue de l'histoire culturelle et des pratiques que de l'histoire du goût. Originaires des ateliers de la région du Rhin, les productions en grès du XVIe au XVIIIe siècles recouvrent un ensemble de récipients, vases, cruches, bouteilles et autres objets, que l'on trouve alors sur toutes les tables. Ces objets d'usage sont destinés à une large clientèle tout en reprenant les codes et motifs des réalisations les plus précieuses de l'orfèvrerie. Au XIXe siècle, avec l'ampleur du courant historiciste en Europe, on assiste à un véritable engouement pour les grès allemands dits de la Renaissance et du baroque, qui amène les amateurs et les collectionneurs à réunir ces pièces dans les cabinets puis les musées, comme c'est le cas du musée Antoine Vivenel.

Ce mémoire de master 2, réalisé en huit mois, s'appuie sur un vaste corpus de sources et de publications sur lequel il faut nous arrêter. Un état de la question est en effet nécessaire pour définir les bases et les apports de ce travail. Nous présenterons d'abord les études liées à Antoine Vivenel, à sa collection et à son musée puis nous reviendrons dans un second temps sur les ouvrages qui traitent des grès rhénans à la Renaissance et enfin du goût pour ces pièces au XIXe siècle.

La figure d'Antoine Vivenel (1799-1862), architecte, collectionneur, mécène et pédagogue n'a pas encore fait l'objet d'une monographie mais seulement d'articles et de mémoires. Il est d'ailleurs frappant de constater que les quelques articles parus de 1979 à 2013 ont été publiés pour

1 Cat. Huyvetter, 1851, avant-propos, Benoni Karel Verhelst (rédacteur), 15 février 1852.



la plupart sous l'impulsion de sociétés historiques locales. Ceci reflète la faible aura d'Antoine Vivenel dans la mémoire collective, alors même que ce dernier fréquentait des personnalités importantes et des cercles influents sous la Monarchie de Juillet et qu'il a légué sa collection à sa ville natale, Compiègne, dans le but de passer à la postérité. Ces articles ont le mérite d'apporter de nombreux éléments biographiques et constituent les principales références sur Vivenel.

En 1979, Sylvie Forestier, conservatrice du patrimoine, a publié dans le *Bulletin de la Société historique de Compiègne* une étude consacrée à la création du musée Vivenel. Elle propose ainsi d'« esquisser l'histoire de la donation et de la création du Musée Vivenel »<sup>2</sup>, par une présentation et une analyse des sources contemporaines au collectionneur, un retour sur sa biographie et une contextualisation très utile pour comprendre l'origine du musée. En 1992<sup>3</sup>, l'historien d'art Gabriel P. Weisberg est revenu sur la figure d'Antoine Vivenel, avant tout entrepreneur, amateur d'art et collectionneur, en centrant son propos sur le contexte politique, social et culturel de la Monarchie de Juillet dans lequel Vivenel évolue. Outre ces articles, il nous faut mentionner l'exposition de 1994 au musée d'Orsay consacrée à la *Jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle* dont le catalogue fait brièvement allusion au fondateur du Musée Vivenel, notamment par le biais du célèbre portrait peint par Dominique Papety et qui se veut un manifeste des idées et des ambitions de Vivenel. Puis, en 1997, Alain Galoin, enseignant-chercheur et historien d'art, a publié un article intitulé « Un collectionneur, mécène, pédagogue : Antoine Vivenel » qui permet d'aborder les multiples aspects d'une personnalité complexe, passionnée et tournée vers l'éducation de la jeunesse. Alain Galoin poursuit ses recherches en étudiant les vases grecs du musée Antoine Vivenel et du musée de Laon, étude qui a donné lieu à une publication en 2001. Le professeur Alain Raisonnier a fait paraître en 2013 deux articles qui ont le mérite d'aborder plus en profondeur l'activité professionnelle d'Antoine Vivenel, entrepreneur et architecte, qui s'est notamment distingué dans le chantier de l'Hôtel de Ville de Paris. L'étude du milieu familial de Vivenel, de sa formation et des relations nouées dans le milieu du bâtiment est effectivement fondamentale pour appréhender ensuite le sens de la collection et du musée de Compiègne.

Ces dernières années, plusieurs mémoires universitaires ont permis de faire le point sur Antoine Vivenel et sur les différents pans de sa collection. Céline Lécuyer, étudiante à l'Université Paris Panthéon Sorbonne, a effectué un mémoire sur la collection de majoliques italiennes (2004). Il a permis d'inventorier et de valoriser les somptueuses pièces du musée et a donné lieu à un catalogue en 2011. Dans le cadre d'un mémoire de deuxième cycle à l'École du Louvre en 2012, Christian Mazet a travaillé sur la collection étrusque et italique du musée, étude qui a débouché sur

2 FORESTIER, 1979, p. 122.

3 La publication en anglais date de 1990, la version en français date de 1992.

un catalogue inédit publié en 2015, riche d'une identification scientifique des objets et d'informations précieuses sur la politique d'acquisition d'Antoine Vivenel. Grâce à ses recherches aux Archives de la Ville de Paris, Christian Mazet a mis à jour plusieurs sources inédites et a retrouvé les ventes auxquelles Vivenel s'est fourni. En 2015, Chloé Kuhn, également étudiante à l'École du Louvre, a consacré son mémoire de muséologie à la figure d'Antoine Vivenel collectionneur. Elle a réuni toutes les sources et les références sur le sujet pour aboutir à une étude de la personnalité du collectionneur en reprenant des éléments de sa biographie, de ses réseaux d'influence, de ses engagements politiques et sociaux. Il s'agit du travail le plus récent sur Vivenel et sa collection. Il est particulièrement utile pour avoir une vue d'ensemble de la vie de Vivenel collectionneur, de son milieu et du contexte de fondation du musée ; une analyse précise de la collection étaye ces recherches.

Enfin, les récentes expositions du musée Antoine Vivenel ont permis de montrer au public la richesse d'une vaste collection confinée en partie dans les réserves du musée. En 2014, l'exposition *Itinéraire d'un architecte : la collection de dessins d'architecture d'Antoine Vivenel* a présenté des dessins de grands architectes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles rassemblés par Vivenel, lui-même architecte-entrepreneur, tout en abordant sa formation, sa carrière et ses chantiers. En 2015, à la suite du catalogue raisonné de Christian Mazet sur les collections étrusque et italique, l'exposition *Voyage en terre étrusque* a éclairé ce pan important de la collection Vivenel. Enfin, en 2017, le musée Vivenel a inscrit son action dans la politique de valorisation commune aux musées picards, celle « des Heures italiennes » : l'exposition intitulée *Dans les petits papiers d'un collectionneur : estampes et dessins italiens du Musée Antoine Vivenel, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* a contribué à nouveau au rayonnement de cette riche collection.

En ce qui concerne l'historiographie des grès rhénans<sup>4</sup>, les premières études datent du XIX<sup>e</sup> siècle. Il convient de mentionner le *Traité des arts céramiques ou des poteries, considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie* (1844) d'Alexandre Brongniart, premier directeur du musée de Sèvres, qui esquisse un panorama scientifique de l'histoire et des techniques de la céramique, dans lequel il présente les grès germaniques, alors appelés grès de Flandres, ce sur quoi nous reviendrons au cours du mémoire. C'est essentiellement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que commence à émerger toute une littérature sur les grès allemands, dans un contexte de revendications nationales et identitaires et de fouilles archéologiques, ce qui explique que la plupart des ouvrages proviennent d'Allemagne et de Belgique. Deux références importantes en ce sens sont les publications de

4 Aurélie Gerbier propose déjà dans son catalogue *Au gré du Rhin. Les grès allemands du Musée national de la Renaissance* (2014) un état de la question du sujet : je reprends un grand nombre de ses références.

Johann-Baptist Dornbusch sur la corporation des potiers de Siegburg en 1873 et de Désiré Alexandre Van Bastelaer sur *Les Grès Wallons* en 1885. Quelques années plus tard, la synthèse du céramiste français Marc Louis Solon, rédigée en anglais, témoigne d'un intérêt plus large pour les grès, hors de leur région d'origine. Ses écrits très complets, *Ancient Art Stoneware in the Lowcountries and Germany* (1892), constituent toujours une référence sur le sujet.

Les travaux sur les grès allemands, essentiellement en langue allemande, se poursuivent tout au long du XXe siècle. Ils témoignent de l'accroissement des connaissances et des découvertes grâce à la multiplication des fouilles archéologiques, également à l'origine d'un commerce important. Deux grandes références de la première moitié du XXe siècle sont Otto von Falke (1908) et Karl Kötschau (1924), centrées sur les ateliers de grès rhénans. De la seconde moitié du siècle, il faut retenir des études plus ciblées et moins générales, comme celle de Barbara Lipperheide (1961), qui replace les décors à l'œuvre sur les grès rhénans dans le vaste ensemble des arts graphiques de la Renaissance. Par ailleurs, les différents ateliers rhénans font l'objet de publications importantes : celles de Gisela Reineking von Bock pour le Kunstgewerbemuseum de Cologne (1971, 1986), d'Ekkart Klinge sur les grès de Siegburg (1972), de Michel Kohnemann sur les grès de Raeren (1982, 1996), ou encore de Michel Märien qui se penche sur *l'Iconographie des grès de Raeren* (1985). La première exposition sur le sujet, *Deutsches Steinzeug. Der Renaissance und Barockzeit*, est présentée par Ekkart Klinge en 1979.

Depuis les années 1990, la multiplication des publications sur les grès allemands témoigne d'une revalorisation de ces productions conservées dans des collections privées et des musées en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas, en Angleterre, en France, aux États-Unis. En Angleterre, les recherches de David Gaimster (British Museum, Victoria & Albert Museum), Ian Freestone et Robin Hildyard sur les grès allemands et les poteries du Moyen Âge au XXe siècle (1997) constituent des références actuelles très précises sur le sujet.

Ces deux dernières décennies, les musées américains, anglais et allemands ont publié très régulièrement les catalogues des collections de grès. Beatrix Adler a valorisé la Les Paul Collection (2005) dans un ouvrage bilingue très pédagogique. À la suite de Gisela Reineking von Bock, Ingeborg Unger a inventorié les productions des ateliers de Cologne-Frechen du musée de Cologne (2007). Récemment, on recense l'ouvrage de Ralph Mennicken sur les grès de Raeren (2013), et en 2014, trois publications notables : un catalogue des grès de Siegburg du Hetjens-Museum de Düsseldorf, en allemand, une étude générale sur les grès anciens intitulée *Early German Stoneware*, en anglais, et le catalogue de l'exposition *Au gré du Rhin. Les grès allemands du Musée national de la Renaissance* d'Écouen, en français. Cette dernière exposition est une des rares références françaises sur le sujet. Très complet, le catalogue d'Aurélie Gerbier, Bertrand Bergbauer et Vincent

Rousseau présente la riche collection d'Alexandre et d'Edmond Du Sommerard par foyer et aborde la question de la circulation des modèles et des artistes. En 2018, il existe donc un vaste corpus sur les grès allemands mais il s'agit principalement de travaux étrangers.

Enfin, les collections de grès allemands au XIXe siècle ont été très peu étudiées, la question du goût et du commerce des grès à cette époque n'a pas été complètement soulevée et résolue. Seuls quelques articles me sont connus à ce jour, à savoir celui de Ingeborg Unger (1990) qui aborde la renaissance des grès de Siegburg sous l'impulsion du potier Peter Lövenich, et l'article de Jan Daniel Van Dam (1997) qui porte sur les collections céramiques en Belgique et aux Pays-Bas et en particulier sur celle de Joan d'Huyvetter à Gand au début du XIXe siècle<sup>5</sup>. L'ouvrage de Ralph Mennicken sur les grès de Raeren (2013) s'attarde sur la figure d'Hubert Schiffer, potier de Raeren au XIXe siècle, qui, à l'instar de Peter Lövenich, participe alors au commerce des grès néo-renaissance. Le catalogue du musée national de la Renaissance (2014) nous renseigne en partie sur la politique d'acquisition d'Edmond Du Sommerard (ventes publiques) tandis que rien n'est connu concernant celle de son père Alexandre Du Sommerard. Cependant, la question du goût pour les grès au XIXe siècle n'est pas au centre de l'ouvrage – elle est abordée en introduction – et le choix des pièces par les collectionneurs n'est pas expliqué.

À la suite de l'exposition du musée national de la Renaissance, c'est désormais au tour de la collection de grès rhénans du musée Antoine Vivenel d'être étudiée. Celle-ci n'a pas encore fait l'objet de recherches approfondies, contrairement aux collections grecque, étrusque et italique, aux majoliques et aux peintures italiennes. Il s'agit pourtant d'un ensemble assez important, composé de vingt-six grès, placés pour la plus grande partie derrière trois vitrines de la salle dédiée aux arts décoratifs de la Renaissance tandis que quelques uns sont conservés dans les réserves du musée. Les sources contemporaines à Antoine Vivenel, les différents catalogues du musée ainsi que d'autres documents seront utilisés tout au long de notre étude pour mieux connaître le collectionneur, les raisons et modalités de ses achats et la place des grès au sein de la collection. Les apports de ce travail consistent en la confrontation des sources, des archives personnelles et officielles, de la presse locale et des procès-verbaux des commissaires-priseurs parisiens. Accompagné d'un catalogue raisonné, ce mémoire a pour but de replacer la collection de grès dans son contexte d'origine et de production, à savoir les grès rhénans du XVIe siècle et du XVIIe siècle, auxquels nous consacrerons une première partie. Il faudra ensuite dans un second temps se pencher sur le phénomène de mode des grès allemands sur le marché de l'art et auprès des collectionneurs de la première moitié du XIXe siècle. Ces éléments contextuels couplés à des études de cas nous

5 Je remercie Monsieur Ralph Mennicken de m'avoir signalé et envoyé cet article.

permettront enfin d'aborder plus précisément la collection de grès d'Antoine Vivenel, son histoire, ses caractéristiques et sa place au sein du musée Vivenel.

## **I. Les grès allemands de la Renaissance et de l'époque baroque.**

Cette première partie est l'occasion de mettre en contexte les grès allemands en général, et plus spécifiquement les foyers représentés au sein de la collection Vivenel, c'est-à-dire les ateliers du Rhin moyen. Précédée, entre autres références, par l'exposition *Au gré du Rhin, les grès allemands du Musée national de la Renaissance*, et du précieux catalogue qui l'accompagne, notre étude se veut synthétique et ne prétend pas être aussi exhaustive que cette dernière<sup>6</sup>. Nous présenterons dans un premier temps les quatre principaux centres de production rhénans dans l'ordre de leur période d'activité. Dans un deuxième temps, il conviendra de préciser l'usage et les destinataires de ces pièces. Enfin, nous nous pencherons sur la question de l'iconographie des grès, des modèles et des décors à l'œuvre sur ces objets.

### **A. Présentation des différents foyers de grès du Rhin moyen.**

Selon le *Manuel de la céramique européenne*, le grès désigne une « catégorie de céramique à tesson opaque, coloré et vitrifié, donc imperméable, grâce à la présence de silice dans la pâte, et à une température de cuisson relativement élevée (1250° environ). »<sup>7</sup>. Sa technique de fabrication est en vigueur dès l'Antiquité en Chine puis au Moyen-Orient, et en Europe dès l'époque médiévale. Outre la présence d'une terre spécifique dans les pays d'Europe du Nord, les ressources en bois de ces régions permettent d'augmenter la température des fours, nécessaire à la production des grès<sup>8</sup>. En ce qui concerne la Rhénanie, il s'agit déjà à l'époque romaine d'un centre de production de terres cuites. Dans cette région, les premiers grès européens sont attestés à partir du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>, Cologne et Siegburg sont les foyers les plus anciens, suivis par Raeren et le Westerwald [Fig. 1].

6 Pour fluidifier la lecture, j'ai choisi d'insérer en début de chaque sous-partie une note qui énumère les références précises sur lesquelles je m'appuie pour écrire cette synthèse. Les différentes références présentent très souvent les mêmes informations.

7 CUSHION, 1987, p. 731.

8 FOUREST, 1988, p. 19.

9 ADLER, 2005, p. 14.



Figure 1 : Carte des ateliers connus pour l'Europe du Nord, in GERBIER, 2014.

## 1. Cologne et son célèbre *Bartmann*.

Cologne est une des premières villes rhénanes où est recensée la fabrication des grès<sup>10</sup>. Ville libre du Saint Empire romain-germanique, membre de la Ligue hanséatique et plaque tournante du commerce international, Cologne est un pôle du territoire germanique. Au XVI<sup>e</sup> siècle, quatre ateliers principaux sont connus, aux alentours de la cathédrale, dans les quartiers de la *Maximinenstrasse* (1500-1540), de la *Komödienstrasse* (1550-1570), de l'*Eigelsteinstrasse* (1560-1570) et de la *Streitzeuggasse* (1570-1590)<sup>11</sup>. À cette époque, les potiers de Cologne ne signaient pas leurs réalisations, si bien que nous ne possédons aucun nom, contrairement aux autres foyers. Les grès colonais se caractérisent par une pâte grise granuleuse et, une fois cuits, une surface brune mouchetée ou « tigrée » de jaune. On peut difficilement les distinguer de ceux de Frechen, ville située à dix kilomètres au sud-ouest, en raison d'une utilisation commune de l'argile et de l'émigration des potiers de Frechen vers Cologne en 1500 environ. Dans les années 1555-1556, les potiers colonais émigrent à Frechen, Siegburg et Raeren. En effet, leur activité est fortement critiquée, entre autres par leurs concurrents céramistes, et la hausse du prix du bois les encourage à quitter la ville. La présence des potiers de Cologne dans ces autres ateliers rhénans permet de retrouver des similitudes formelles et thématiques d'un centre à l'autre. Le foyer colonais est resté célèbre pour son *Bartmann* ou homme barbu sur le col des cruches, à l'origine de la dénomination de *Bartmannskrug* pour distinguer ce type de cruche [Fig. 2 et 3]. Il a également valu aux cruches le nom de *Bellarmines*, terme qui a perduré en anglais avec les *Bellarmino jugs*. Cet homme barbu a connu plusieurs interprétations, celle de l'homme sauvage, particulièrement en vogue depuis le Moyen Âge ; celle du cardinal Roberto Bellarmino (1542-1621), chantre de la Contre-Réforme, adversaire du protestantisme et considéré par conséquent comme un ennemi en terre protestante (Angleterre, Pays-Bas du Nord, Allemagne du Nord). Quoi qu'il en soit, ce masque grotesque et effrayant est représentatif de la production des ateliers de Cologne et Frechen ; deux exemplaires sont présents dans la collection du musée Antoine Vivenel [Cat. 1 et 2]. Les cruches colonaises, caractérisées par un col long et fin et une panse arrondie, sont également reconnaissables à d'autres décors moulés. Il s'agit souvent de frises végétales composées de feuilles d'acanthe, de chêne, de roses ainsi que de médaillons dont on connaît le *Modelbuch* ou carnet de modèles de Peter Quentel.

10 Ce paragraphe sur les grès colonais se veut une synthèse de plusieurs ouvrages qui reprennent les mêmes informations : GAIMSTER, 1997 ; HURST, 1986, p. 208-209 ; MENNIKEN, 2013, p. 57-59 ; GERBIER, 2014, pp. 32-33.

11 *Die Strasse* signifie en allemand la rue et *die Gasse*, la ruelle.





*Figure 2 : Cologne, Bartmannskrug, Anonyme, 1540-1560, H. 20,5cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-10595,  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831>*



*Figure 3 : Cologne, Bartmannskrug, Anonyme, vers 1530-1570, H. 21cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-343,  
<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831>.*

## 2. Siegburg, foyer ancien.

La ville de Siegburg, située sur la rivière Sieg, affluent du Rhin, est un centre de développement majeur de l'industrie des grès dès le XIVe siècle<sup>12</sup>. Les grès de Siegburg sont reconnaissables à leur surface blanche et fine, due à l'ajout d'un sel blanc, au XVIe siècle, tandis qu'ils étaient de couleur brun-orangé au XVe siècle. Comme à Cologne, il existe plusieurs quartiers de potiers : l'*Aulgasse*, bien connue des spécialistes et des archéologues, le *Landersberg* et le *Galgenberg*. Particulièrement bien situés, hors de Siegburg et près de la forêt et des ressources en bois, les ateliers de grès sont en outre encadrés et organisés en corporation dès le XVe siècle. Ils sont aussi monopolisés par un petit nombre de familles, dont on connaît, entre autres, par leur signature, Anno et Christian Knütgen, et Hans Hilgers [Cat. 4 et 15]. Ces avantages, couplés à la proximité de Cologne et du Rhin, permettent le développement accru de la production et du commerce des grès, dès le XVe siècle. Puis, l'arrivée des potiers colonais dans les années 1555-1556, est à l'origine d'une amélioration sensible des décors. L'apogée de la production se situe entre 1560 et 1610. Mais à la fin du XVIe siècle et au début du XVIIe siècle, la ville de Siegburg subit plusieurs conflits et pillages. De la guerre de Cologne (1583-1588) à la guerre de Trente Ans (1618-1648) jusqu'à l'occupation suédoise (1632-1634) puis française (1688), la ville est plusieurs fois incendiée, et le quartier de l'*Aulgasse* anéanti. Ces troubles amènent les potiers à quitter la ville et à rejoindre les ateliers du Westerwald, en terre catholique, au sein desquels ils ont une action décisive. En effet, les potiers de Siegburg sont à l'origine de l'introduction du bleu de cobalt et de la coloration des cruches, dont le succès ne s'est jamais démenti à Raeren et au Westerwald. Siegburg est spécifiquement connue pour ses canettes [Fig. 4], qui sont en fait une production colonaise, et désignent ces grandes pintes de bière, mais également pour ses *Jacobakannen*, *Schnellen* et *Trichterhalskrug* [Fig. 5]. En ce qui concerne les décors, on retiendra surtout ces « curieuses allégories »<sup>13</sup>, présentes sur les grès de Siegburg, qui s'ajoutent à d'autres sujets plus courants d'un foyer à l'autre, tels les thèmes bibliques et mythologiques.

12 Au sujet des grès de Siegburg, je reprends les propos de : BAYARD, 1924, p. 52 ; HURST, 1986, p. 176-177 ; MENNICKEN, 2013 ; ROEHMER, SCHÖNE, 2014 ; GERBIER, 2014, p. 40-41 ;

13 BAYARD, 1924, p. 52.



*Figure 4 : Canettes de Siegburg, Rijksmuseum, in Klinge, 1996, p. 37.*



*Figure 5 : Aperçu des productions de Siegburg à la Renaissance, in ROEHMER, SCHÖNE, 2014, p. 67.*

### 3. Raeren, de l'âge d'or au déclin

La ville de Raeren, autrefois dans le duché de Limbourg et aujourd'hui en Belgique, se situe à dix kilomètres d'Aix-la-Chapelle. La ville abrite aujourd'hui un musée de la poterie ou *Töpfereimuseum*, révélateur des productions des potiers de Raeren et sa région, depuis les terres cuites médiévales, les grès de la Renaissance et de l'époque baroque jusqu'aux fabrications récentes. Précédés par les grès de Langerwehe et d'Aix-la-Chapelle, les grès de Raeren se démarquent particulièrement au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. D'aspect gris ou brun, parfois colorées de bleu, et glaçurées, les petites cruches de Raeren sont particulièrement prisées et commercialisées de 1485 à 1550, notamment en Angleterre et aux Pays-Bas. À l'instar de Cologne et Siegburg, la proximité de forêts et la présence d'une terre argileuse dans les environs de Raeren constituent des avantages certains pour l'industrie des grès. À partir du milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, l'arrivée des potiers colonais permet notamment l'introduction du *Bartmann* sur les cruches, figure vouée à la postérité, et, plus largement, des décors en relief qui ont fait le succès des productions de Cologne et de Siegburg. L'âge d'or des grès de Raeren, dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, coïncide avec ces nouveaux apports et la présence de potiers talentueux, tels ceux de la dynastie Mennicken, dont on connaît Jan Emens Mennicken, Baldem Mennicken et Jan Baldems Mennicken, mais aussi les familles Kalf et Emonts, qui ont laissé leurs initiales sur les matrices et les objets. Les potiers mettent au point des formules spécifiques et appréciées, telles les cruches de type balustre et les grès bicolores, gris et bleu [Fig. 6]. Jan Emens développe au cours de la décennie 1570 des cruches cylindriques aux proportions harmonieuses<sup>15</sup>, propices à une valorisation des scènes sur la panse<sup>16</sup>. Les frises décoratives que l'on trouve sur ces grès représentent souvent des épisodes religieux, politiques ou populaires sur lesquels nous reviendrons. Ces succès amènent les potiers à se regrouper en corporation, de façon informelle dès les années 1560, et officiellement en 1619, décision ratifiée par lettre patente du Conseil souverain de Brabant<sup>17</sup>. Raeren est alors une ville dont les activités sont majoritairement tournées vers la fabrication et le transport des grès. À son apogée, cinquante fours sont en activité et la production atteint des centaines de milliers de pièces chaque année. Les événements politiques conduisant à l'indépendance du duché de Limbourg à la fin des années 1590, puis à la reconquête espagnole de la région de Raeren, causent l'émigration des potiers vers le

14 Cette synthèse sur les grès de Raeren s'appuie sur trois ouvrages concordants : HURST, 1986, pp. 190-195 ; MENNICKEN, 2013 ; GERBIER, 2014, pp. 52-53.

15 MENNICKEN, 2006, p. 7-8, replace cette recherche d'harmonie entre les parties de la cruche (col, panse, pied soit des termes anatomiques) dans le cadre des théories artistiques de la Renaissance sur le corps humain, aux dimensions parfaites. On pense effectivement à *L'Homme de Vitruve* de Léonard. Il est intéressant d'observer que la cruche est ainsi comparée à un corps humain en miniature.

16 HURST, 1986, p. 194-195.

17 MENNICKEN, 2013, p. 11.

Westerwald. À nouveau, ce phénomène de migration permet la continuité de l'activité des potiers et l'évolution formelle des pièces.



*Figure 6 : Raeren, cruche de type balustre, anonyme, v. 1597-1620, H. 23cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-KOG-528, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1820>*

#### 4. Le Westerwald ou la pérennité des productions rhénanes

La foyer du Westerwald, situé entre Siegburg et Coblenche, comprend plusieurs villes productrices de grès telles que Höhr, Grenzau et Grenzhausen, à l'activité continuelle et florissante du XVI<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup>. Surnommée *Kannenbäckerland* (le pays des fabricants de canettes) en référence à la forte implantation des potiers, cette région connaît un développement certain au XVII<sup>e</sup> siècle, avec l'arrivée des potiers de Raeren (dans les années 1590) puis de Siegburg (XVII<sup>e</sup> siècle). Outre la création d'une guilde des potiers ou *Eulnerzunft*, la collaboration entre les familles de potiers – Knütgen, Rémy, Mennicken, Kalb – permet le renouvellement des formes des pièces et des décors ainsi que des couleurs. Les grès du Westerwald sont particulièrement appréciés pour leur richesse ornementale et leurs teintes, le blanc, le bleu de cobalt, le violet de manganèse (à partir de 1665)<sup>19</sup>. Ces combinaisons peuvent rappeler la porcelaine chinoise, exportée en Europe à cette époque<sup>20</sup>. Les décors sont basés sur la répétition de motifs moulés de mascarons, de diamants et de motifs estampés de feuillages, de fleurs, de rosaces. Contrairement aux grès de Raeren, les réalisations du Westerwald ne sont plus majoritairement tournées vers des épisodes bibliques ou mythologiques, tirés de la gravure ; ils sont davantage tournés vers une profusion de décors géométriques et stylisés, si bien qu'ils sont désignés sous le nom de grès baroques [Fig. 7]. Toutefois, il est difficile de distinguer les grès de Raeren de ceux du Westerwald du fait des origines diverses des potiers et de la circulation des matrices et des moules, qui explique la similitude entre les pièces<sup>21</sup>. De plus, l'appropriation du style Westerwald par les artisans de Raeren – on dénombre trente-huit familles de potiers à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup> – témoigne de la symbiose entre ces deux foyers. Ces productions raffinées connaissent un grand succès en Europe et à l'étranger aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et sont abondamment exportées, jusqu'en Afrique, par les missionnaires.

18 Ce paragraphe est à nouveau une synthèse tirée des principaux ouvrages : BAYARD, 1924, p. 52 ; HURST, 1986, pp. 221-222 ; MENNICKEN, 2013 ; GERBIER, 2014, p. 68.

19 LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 92 et p. 270 : au début du XVI<sup>e</sup> siècle, certaines pièces comme les grès azurés du Beauvaisis ou les grès au cobalt de Puisaye et de Champagne [Fig. 1] sont extrêmement raffinées et réservées aux plus riches clients. La glaçure colorée, en particulier de bleu, par sa cherté et ses valeurs symboliques, donne donc élégance et valeur ajoutée aux cruches. Il serait intéressant d'approfondir cette question. Une journée d'étude du 8 février 2018 à Toulouse a été consacrée au « Bleu et blanc chinois ou d'inspiration chinoise. Porcelaines et faïences, entre sources visuelles et réalités matérielles (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) ».

20 Voir p. 9.

21 C'est pour cette raison que notre catalogue propose le groupe « Westerwald ou Raeren ».

22 MENNICKEN, 2013, p. 51.



*Figure 7: Westerwald, Cruche, Anonyme? (signature : CH), vers 1650-1670, H. 42cm, Amsterdam, Rijksmuseum, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.245904>.*

## **B. Une production en série exportée outre-Rhin.**

### ***1. Typologie et usages de la vaisselle en grès : pratiques de la boisson dans l'Europe du Nord de la Renaissance.***

La première tâche des potiers de grès consiste à façonner une vaisselle de base pour les repas quotidiens. La liste des différents contenants est longue : cruche, pichet, canette, pinte, chope, bouteille, gourde, pot, aiguière et bassin...autant d'ustensiles destinés chacun à un emploi précis qui ont pourtant été rassemblés au XIX<sup>e</sup> siècle sous le qualificatif de vases en grès<sup>23</sup>. À la Renaissance, dans la région rhénane, les principales boissons sont l'eau, le vin et la bière, souvent produits et consommés dans les abbayes. La consommation de bière s'élève à près de trois litres par personne et

23 NADOLSKI, PIEKARA, 1986, p. 97. Le terme de vase traduit le latin *bécarus*, à l'origine des mots *bichier* et *pichier* et donc de pichet.

par jour et les enfants en boivent également<sup>24</sup>. La caractéristique des récipients en grès est telle qu'ils possèdent plusieurs avantages pratiques : ils sont imperméables et résistants (mais pas à la chaleur), ne gardent ni l'odeur ni le goût des aliments et des boissons et permettent leur conservation<sup>25</sup>. Dès lors, ils sont présents sur toutes les tables, même lorsque se répand la verrerie<sup>26</sup>, et il est courant de les apercevoir dans les peintures de genre, les scènes religieuses et les natures mortes flamandes des XVIe et XVIIe siècles<sup>27</sup>.

En effet, ces œuvres picturales permettent d'appréhender les us et coutumes de la table à la Renaissance, en évolution par rapport au Moyen Âge. Au XVIe siècle, le repas devient un cérémonial non plus seulement sacré, miroir de la Cène ou des Noces de Cana, mais au contraire profane, reflet d'un pouvoir temporel<sup>28</sup>. La boisson des princes est servie dans des contenants précieux, aux matériaux nobles (argent parfois doré, verre, étain) et finement ciselés, s'ajoutant aux poteries qui constituent la vaisselle indispensable, plus en retrait mais non exclue. Le caractère laïcisé des repas est également visible dans les représentations de scènes de genre, souvent bourgeoises ou paysannes. Les fêtes paysannes revêtent parfois un caractère documentaire ; elles peuvent aussi refléter le bon sens et la simplicité, ou, au contraire, la misère, le grotesque, la démesure ou l'immoralité de ces communautés paysannes<sup>29</sup>. La place de la boisson est centrale : elle est gage de convivialité, de partage mais ses pendants sont aussi l'ivrognerie et la débauche. Mais les grès ne sont pas cantonnés à contenir le vin ; ils servent aussi aux autres liquides et parfois aux aliments. Plus simplement, l'apparition des grès dans les tableaux germaniques, mais surtout flamands et hollandais nous confirment leur utilisation quotidienne et leur diffusion outre-Rhin. De Brueghel à Vermeer, les peintres flamands et hollandais les plus célèbres comme les plus anonymes du XVe au XVIIe siècles nous offrent un aperçu des différents grès rhénans et illustrent ainsi notre propos. Les *Noces paysannes* et la *La Danse des paysans* (1568) de Pieter Brueghel l'Ancien montrent des grès rustiques (pichets, cruches, chopes), sans décor, pour le ravitaillement des paysans, et l'on peut même observer une *Trichterhalskrug* ou cruche à trois anses dans *La Danse des paysans* [Fig. 8 et 9]. Un siècle plus tard, *La Laitière* nous donne à voir une cruche en grès typique des productions du Westerwald, colorée au bleu de cobalt et ornée d'un motif moulé et répété de cercles concentriques ponctués de fleurs [Fig. 10].

24 MENNICKEN, 2013, p. 90.

25 ALEXANDRE-BIDON, 2005, p. 162-167 ; LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 87, p. 90,

26 LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 90 et p. 114.

27 GERBIER, 2014, p. 21.

28 ENNÈS, 1994, p. 66.

29 ENNÈS, 1994, p. 113.





Figure 8 : Pieter Brueghel l'Ancien, *Noces paysannes*, v.1568, 113x164cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 1027, [www.khm.at/de/object/fe73f687e5](http://www.khm.at/de/object/fe73f687e5).



Figure 9 : Pieter Brueghel l'Ancien, *La Danse des Paysans*, v.1568, 114x164cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 1059, [www.khm.at/de/object/6da37dd313](http://www.khm.at/de/object/6da37dd313).



Figure 10 : Johannes Vermeer, *La Laitière*, vers 1660, huile sur toile, 45,5x41cm, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2344, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>.

Un détour dans les salles des peintures d'Europe du Nord du musée du Louvre suffit pour apercevoir quelques grès rhénans au hasard des tableaux. L'un d'entre eux, de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, montre un *Intérieur de cuisine* [Fig. 11], garni de jambons, de volailles et d'autres mets à préparer, à côté desquels sont visibles des pichets et des cruches en grès et en étain ainsi que des verres. Mis en scène dans les natures mortes, ils côtoient la verrerie et l'étain, voire même l'argent et le bronze doré dans certains arrangements raffinés. Trois natures mortes de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, dans les années 1630-1640, retiennent notre attention : l'une intitulée *Mets, fruits et*

verres sur une table de l'artiste colonais Peter Binoit, une *Nature morte à la chandelle* du Colonais Gottfried von Wedig et les *Apprêts d'un repas* de l'artiste anversois Jacob Fopsen van Es [Fig. 12, 13 et 14]. Toutes trois centrées sur le repas, elles mettent en valeur sur un fond sombre des récipients et des plats à côté des aliments tels que le jambon, le pain, les fruits et la boisson. Les deux premiers tableaux donnent à voir des aiguières en grès gris de Siegburg montées d'un couvercle et d'un embout en étain étincelant et qui contiennent certainement un des vins servis dans les verres. La troisième peinture présente une cruche en grès brun de Raeren ou de Cologne, dotée d'un couvercle en étain [Fig. 14]. Ces exemples, où les grès ont une valeur décorative et documentaire, confirment le grand succès des productions rhénanes en Allemagne, aux Pays-Bas et dans les Flandres aux XVIe et XVIIe siècles.



Figure 11 : Joachim Beuckelaer, *Intérieur de cuisine*, 1566, Anvers, 109x139cm, Paris, Musée du Louvre, R.F.2659, base Atlas, Angèle Dequier.



Figure 12 : Peter Binoit, *Mets, fruits et verres sur une table*, 56x77cm, Paris, Musée du Louvre, M..N.R.709, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.



Figure 13 : Gottfried von Wedig, *Nature morte à la chandelle*, 50x37cm, Paris, Musée du Louvre, D.L.1970-9, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.



Figure 14 : Jacob Fopsen van Es, *Apprêts d'un repas*, v.1635-1640, 55x74cm, Paris, Musée du Louvre, R.F.1959-28, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.

Analogues à la production des potiers d'étain<sup>30</sup>, les grès sont cependant moins chers et accessibles à toutes les couches de la population. Pourtant, on pourrait presque appliquer cette présentation des pièces en étain aux grès : « même si à la Renaissance, une séparation apparut entre la production d'ustensiles utilitaires d'une part et d'œuvres d'apparat ou d'exposition d'autre part, la majorité des potiers d'étain restèrent ce qu'ils avaient toujours été, des artisans qui, dans des conditions parfois accablantes, se consacrèrent à produire des pièces destinées avant tout à la vie quotidienne du peuple. Et même si ce n'est pas chaque couche sociale qui pouvait s'offrir des ustensiles en étain à cette époque, cela ne change rien au caractère artisanal de leur production,

30 Au sujet des étains, NADOLSKI, PIEKARA, 1986, chapitres 3 et 4 et p. 38.

orientée vers l'utilisation pratique. »<sup>31</sup>. Avant la faïence et la porcelaine, grès et étains sont souvent présentés ensemble sur les tables<sup>32</sup>, notamment dans les pays du Nord et en Allemagne. Les mêmes types de récipients sont réalisés dans les deux cas, par exemple, les chopes et les bouteilles [Fig. 15]. Par ailleurs, la plupart des grès possèdent un couvercle en étain<sup>33</sup>, agrémenté d'un poucier, parfois en forme de coquillage ou de deux antennes, que l'on presse avec le pouce tandis que les autres doigts tiennent la anse de la cruche, ce qui est déjà le cas pour les cruches en étain. Les étains pouvaient aussi être coulés dans des moules en grès, et, de la même manière que pour ces derniers, on utilisait des plaquettes pour réaliser les décors en relief, soudés ensuite sur les parois<sup>34</sup>. Particulièrement célèbres, les étains de Nuremberg proposaient un vaste choix de pièces pour le service de la boisson, dont on connaît surtout les *Schleifkannen* (grandes chopes) et le *Willkomm* (chope de bienvenue)<sup>35</sup>. C'est pourtant plus tardivement que les grès, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, que la production d'étain connaît un essor considérable<sup>36</sup>.



Figure 15 : à gauche, chopes, XIVe-XVe siècles, Nationalmuseet, Copenhague / à droite, bouteille plate, XVe siècle, H.20,7cm, Museum des Kunsthandwerks, Leipzig, in NADOLSKI, PIEKARA, 1986, n°164-165.

31 NADOLSKI, PIEKARA, 1986, pp. 4-5.

32 LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 166.

33 GERBIER, 2014, p. 20 : le couvercle en étain est à la fois destiné à un usage pratique mais marque également une distinction sociale.

34 NADOLSKI, PIEKARA, 1986, p. 41.

35 NADOLSKI, PIEKARA, 1986, p. 42 et p. 44 : « Les potiers d'étain ont de tout temps une offre en chopes, pichets et gobelets dont les variantes sont innombrables. ». Voir également, au sujet des récipients à boire en étain, pp. 98-100.

36 NADOLSKI, PIEKARA, 1986, p. 19.

Les fabrications en grès sont utilisées dans différents domaines, qu'il s'agisse de l'usage alimentaire, du stockage des denrées, de l'usage médicinal ou encore des aspects décoratifs (bibelots) et d'apparat<sup>37</sup>. Les grès de la Renaissance et du XVIIe siècle tendent effectivement à devenir de plus en plus raffinés mais sont aussi adaptés à des clientèles hétérogènes, du paysan au prince, en passant par l'apothicaire et le soldat<sup>38</sup>. Ainsi, les ouvrages peuvent être extrêmement simples, dépourvus de fioritures, ou, au contraire, très élégants, richement ornés, parés d'une monture en argent ou en bronze doré, et donc côtoyer des matériaux nobles. Les plus beaux exemplaires sont également présentés lors de cérémonies et même lors de loteries en guise de prix<sup>39</sup>. Les grès perdurent pendant longtemps, ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle et surtout au XVIIe siècle que les services en faïence commencent à se répandre<sup>40</sup>. La diversité des pièces en grès est révélatrice du talent et de l'imagination des artisans potiers et d'un réel engouement des contemporains pour ces productions, au-delà de leur nécessité première [Fig. 16 et 17]. Si notre propos se concentre principalement sur les récipients à boire, il convient de souligner l'existence de marchandises aussi variées que des assiettes, des pots à onguents et des pots de chambre, des figurines, des flambeaux, des encriers, des carreaux ou des perles en grès, qui ne sont pas représentées dans la collection d'Antoine Vivenel mais, par exemple, dans celle de Charles-Alexandre Sauvageot ou d'Alexandre du Sommerard, comme nous le verrons dans une deuxième partie.

37 LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 272 : voir le parallèle avec les terres de Saintonge au XVIe siècle.

38 Pour un aperçu des tables seigneuriales, voir LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 166.

39 ATTARD, AZZOPARDI, 2014, pp. 140-141.

40 LATRÉMOLIÈRE, QUELLIER, 2012, p. 93.

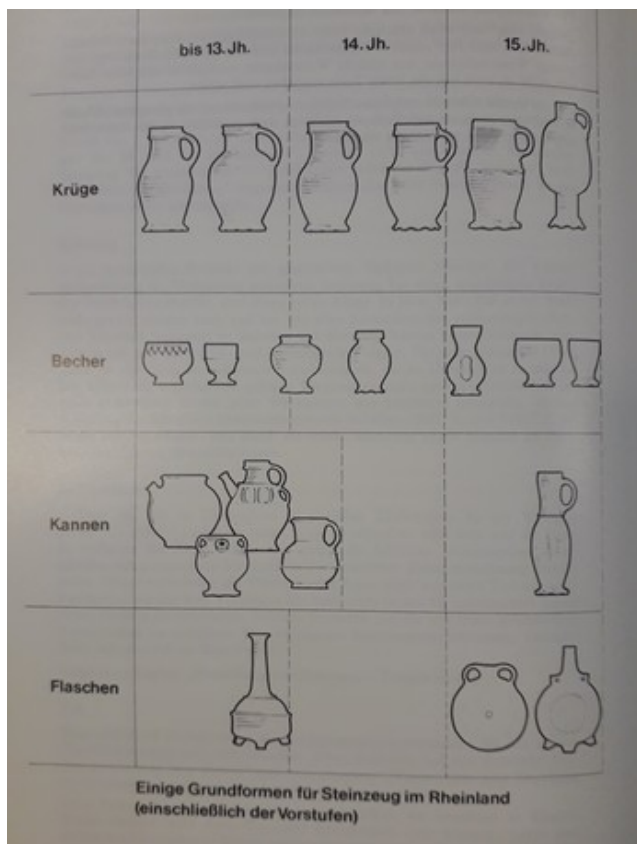


Figure 16 : Évolution des productions des ateliers de grès rhénans du XIIIe au XVe siècles, in REINEKING VON BOCK, 1986, p. 92.

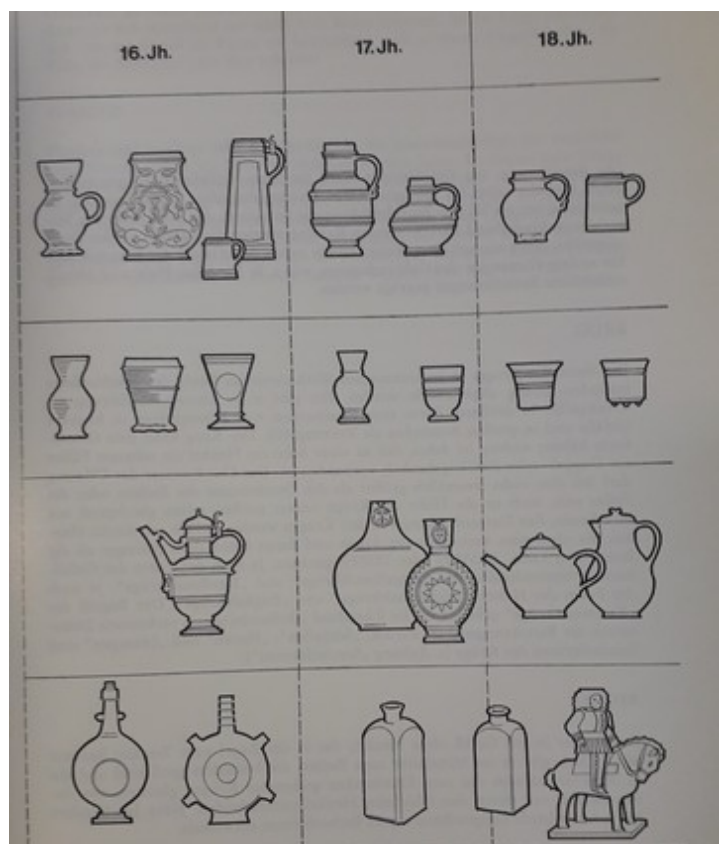


Figure 17 : Évolution des productions des ateliers de grès rhénans du XVIe au XVIIIe siècles, in REINEKING VON BOCK, 1986, p. 93.

## 2. Le marché des grès rhénans aux XVIe et XVIIe siècles, au-delà des frontières germaniques.

Des productions de Cologne et de Siegburg au début du XVIe siècle jusqu'à celles du Westerwald à la fin du XVIIe siècle, le marché des grès rhénans connaît un véritable rayonnement à l'intérieur du Saint Empire romain germanique, en Europe, mais aussi dans les autres continents<sup>41</sup>. Les grès sont prisés pour leur aspect glaçuré, aux atouts pratique et esthétique, peu répandu avant l'arrivée de la porcelaine en Europe. Outre ces qualités internes aux grès, objets du quotidien, leur succès international est dû à plusieurs facteurs, à commencer par la situation idéale des foyers rhénans. Le Rhin est un lieu stratégique commun à plusieurs territoires, à l'intérieur et hors du Saint Empire ; il s'agit d'un circuit fluvial moins coûteux et moins risqué que celui des routes, peu entretenues et peu sécurisées. Ainsi, Siegburg, Cologne et le Westerwald sont particulièrement avantagés du fait de leur proximité immédiate avec le fleuve, ce qui n'est pas le cas de Raeren. La

41 Cette partie s'appuie sur MENNICKEN, 2013, pp. 50-69 et GERBIER, 2014, pp. 18-20.



plupart de la population de cette ville est alors tournée vers les métiers de l'industrie florissante du grès. Potiers, journaliers, transporteurs, tous participent à l'élaboration et au commerce des grès. Par voie terrestre, les transporteurs rejoignent à l'est les marchés des villes allemandes importantes comme Aix-la-Chapelle, Francfort, et surtout Cologne, mais également, au nord, le Brabant et les Pays-Bas, plus proches de Raeren, et, à l'ouest, les Pays-Bas bourguignons. Dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, les grès de Raeren sont diffusés dans toute l'Europe, mais surtout dans les Flandres et aux Pays-Bas.

Cologne bénéficie de son statut intéressant de membre de la Ligue hanséatique et de ville libre puissante depuis le Moyen Âge. Affiliée à un réseau de villes marchandes, au carrefour de routes commerciales européennes, celle de l'Italie vers l'Angleterre et celle de la Russie vers les Flandres, Cologne est à cette époque un pôle majeur à l'échelle de l'Empire. Cette situation lui permet d'exporter facilement ses productions de grès et d'échanger avec les villes de la Ligue hanséatique, au rôle maritime stratégique, avec les villes rhénanes (Neuss, Duisburg...) mais aussi avec les pays d'Europe du Nord. L'Angleterre constitue un débouché commun important, depuis les ports d'Amsterdam et d'Utrecht, pour le commerce des grès de Siegburg, de Cologne-Frechen (depuis le Moyen Âge), de Raeren (dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle) puis du Westerwald. Les *Bartmänner* ou Bellarmines de Cologne et de Raeren y sont très appréciés, en raison de l'installation de la Réforme dans ce pays et du rapprochement qu'on a pu faire entre les visages d'hommes barbus et le Cardinal Roberto Bellarmino.

Au-delà des destinations européennes, les grès rhénans s'inscrivent dans le commerce mondial, et connaissent une importante diffusion jusque dans les colonies les plus lointaines [Fig. 18]. Cette exportation s'effectue principalement au XVII<sup>e</sup> siècle, quand la Hollande et les Pays-Bas s'affirment comme de grandes puissances maritimes, en concurrence avec l'Angleterre<sup>42</sup>, et font prospérer leur commerce grâce à leurs comptoirs d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. Ils s'appuient sur des organisations commerciales telles que la Compagnie néerlandaise des Indes orientales créée en 1602 ou la Compagnie néerlandaise des Indes occidentales fondée en 1621<sup>43</sup>. Chacune de ces structures cible un marché. La première parvient à s'implanter dans une bonne partie de l'Asie du Sud-Est et à exporter de manière considérable les grès rhénans au Japon tandis qu'on envoie la porcelaine japonaise et chinoise en Europe. La seconde, comme son nom l'indique, vise les Indes de l'Ouest, c'est-à-dire l'Amérique. Les colons fondent et baptisent les villes, telles la Nouvelle-Hollande et la Nouvelle-Amsterdam en 1664, et diffusent essentiellement les grès du Westerwald, les autres foyers rhénans rencontrant des difficultés au cours du XVII<sup>e</sup> siècle.

42 MENNICKEN, 2013, p. 68.

43 MENNICKEN, 2013, pp. 66 et 68.



Figure 18 : Carte de l'exportation des grès rhénans du XIIIe au XIXe siècle, in MENNICKEN, 2013, p. 66.

## C. Iconographie des grès.

### 1. Application en relief de la gravure : les grès, vecteurs de diffusion d'images populaires.

La décoration des objets en grès est obtenue par le recours à plusieurs techniques, à savoir l'estampage, l'incision, et le relief rapporté<sup>44</sup>. À Siegburg, les ornements sont d'abord moulés sur des médailles ou des monnaies [Fig. 19]. Dans les autres centres, les reliefs rapportés sont réalisés par l'intermédiaire de moules en stéatite ou en grès [Fig. 20]. Les matrices peuvent être nombreuses selon l'ampleur décorative souhaitée. Elles résultent d'un processus de fabrication d'une première matrice en pierre ou en bois servant à façonner les décors en positif et à les presser contre l'argile pour obtenir le moule final (patrice)<sup>45</sup>, utilisé pour orner les grès de reliefs. Certaines matrices sont utilisées pendant plusieurs décennies ; il faut ainsi être vigilant dans la datation de l'objet, qui

44 Pour cette partie, les informations sont issues de MENNICKEN, 2009 et 2013 ; GERBIER, 2014, pp.11-14 et pp.25-29.

45 GERBIER, 2014, p. 13.

comporte parfois une date bien antérieure à sa fabrication, celle de la création de la matrice. Les motifs sont variés : on pense ainsi à la figure du *Bartmann* de Cologne, aux profils dérivés de la numismatique, aux frises narratives ou aux mascarons sur les cruches de Raeren et du Westerwald. Les gravures et les plaquettes – faciles d'accès et largement diffusées –, à l'origine réalisées par les orfèvres, les cartes à jouer et les livres imprimés constituent les sources d'inspiration des potiers. Il semble même que la confection des moules et la décoration des cruches revenaient à des artisans spécifiques, les *Kartemaker* (fabricants de cartes) et les *Formenschneider* (tailleurs de moules), distincts des potiers qui sont chargés de transférer les images sur les grès. Bien souvent, les décors moulés sur les grès sont datés et signés, ce qui témoigne certainement du statut important et reconnu de ces artisans.



Figure 19 : Grès de Siegburg et médailles en bronze ayant servi de moules aux décors, Siegburg, milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Bonn, LVR-Landesmuseum, 77.1660 (canette), 74.4219 (cruche), 79.1048/49 (médailles), in ALTRINGER, ARNDT, 2010, p. 196.



Figure 20 : Emonts Gillis, Matrice en argile d'un homme en costume espagnol et médaillon moulé, Raeren, 1585, Bonn, Landesmuseum, Inv. Nr. 0o.196, 0-1, in ALTRINGER, ARNDT, 2010, p. 264.

En ce qui concerne les grès rhénans, les estampes des petits maîtres allemands, flamands et néerlandais, nommés ainsi en raison des petits formats des œuvres (parfois proches du timbre-poste), étaient particulièrement répandues et servaient directement à la conception de plaquettes et des frises présentes sur les grès de Raeren. Ainsi, dans la collection du musée Antoine Vivenel, on peut aisément faire le lien entre la frise de lansquenets sur la pinte et les représentations gravées des soldats [Fig. 21 et 22], en troupe, ou pris individuellement, avec les types du porte-étendard ou du joueur de fifre pour ne citer que les plus célèbres, peuplant les productions d'un Beham, d'un Pencz, d'un Hopfer ou d'un Aldegrever<sup>46</sup>. De même, les scènes de l'*Ancien Testament* sont abondamment reprises par ces artistes, notamment les histoires de Suzanne et les vieillards d'après des gravures de l'Anversois Abraham de Bruyn (Anvers 1540-Cologne 1587) [Fig. 23, 24, 25]<sup>47</sup>, Esther devant le roi Assuérus, Daniel, sujets très populaires sur les cruches en grès, comme on peut le constater pour la collection Vivenel [Cat. 6, 7, 16]. Il faut toutefois préciser que les scènes issues des gravures sont simplifiées, parfois à l'extrême, et bien souvent reprises selon le schéma de frises narratives où chaque épisode est séparé par des colonnes.

46 Des rapprochements ont été effectués par MENNICKEN, 2006 et 2013.

47 Voir HOLLSTEIN, Dutch and Flemish, vol. IV.

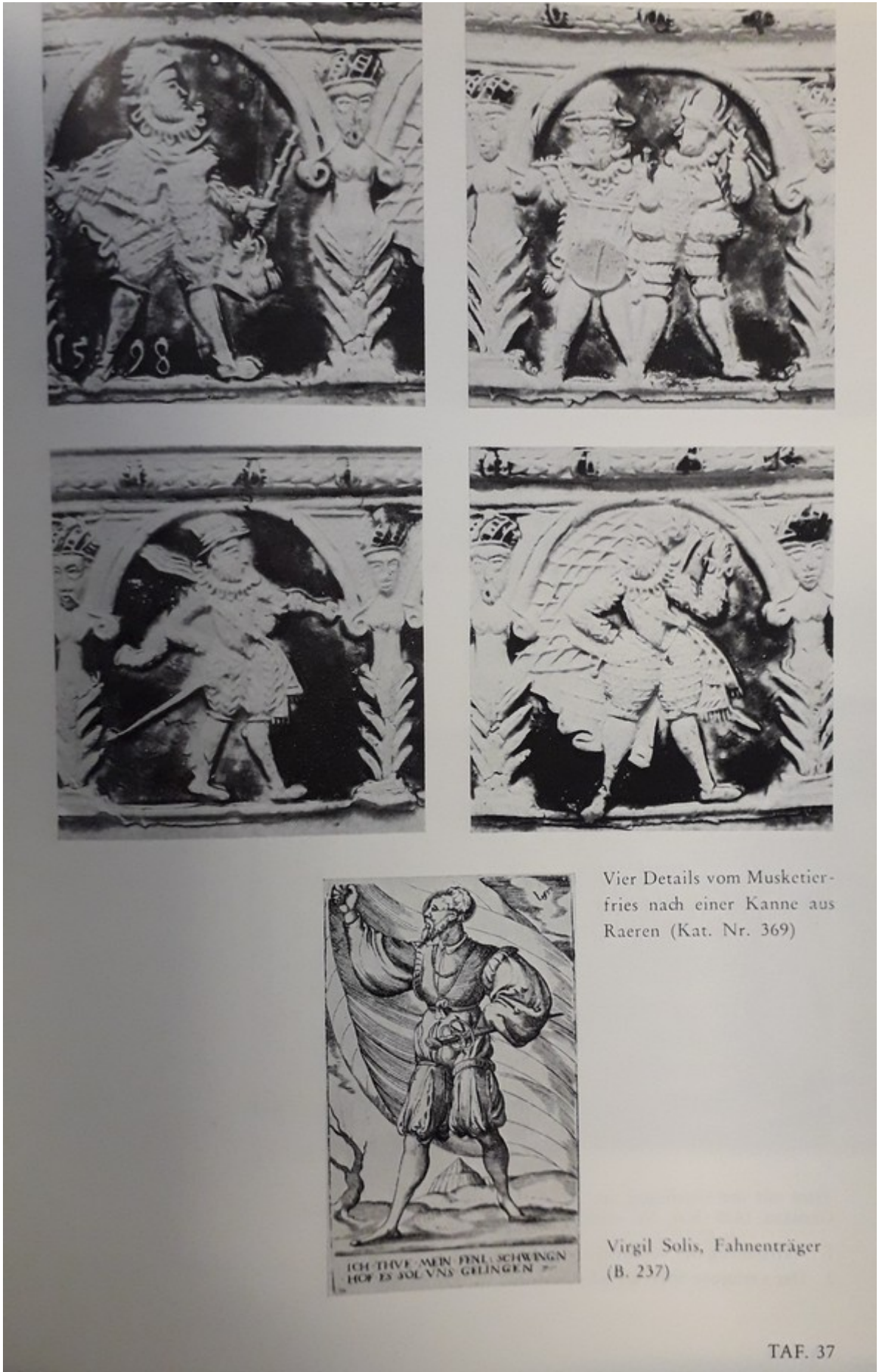


Figure 21 : Détails de la frise des lansquenets en parallèle d'une gravure du porte-étendard par Virgile Solis, in REINEKING VON BOCK, 1986, planche 37.



Figure 22 : Planche de neuf fantassins par Hans Sebald Beham, in Hollstein, German, 1954, vol. III, G. 274-282, p. 263.



Figure 23 : Abraham de Bruyn, *Les anciens faisant des avances à Suzanne*, Anvers, 1570, gravure, 6,9x8,7cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1902-A-22362, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.88695>.



Figure 24 : Détail de la frise de Suzanne et les vieillards sur la cruche du Musée Antoine Vivenel. Cat. 7.



Figure 25 : Détail du relevé graphique de la frise de Suzanne et les vieillards par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982, <http://www.toepfereimuseum.org>.

Il faut nous arrêter un instant sur le contexte de développement de la gravure allemande à cette époque pour éclairer l'iconographie des grès. Les sujets abordés par les petits maîtres allemands ont connu un grand succès puisqu'ils faisaient écho à des préoccupations contemporaines, et les gravures ont bénéficié d'une très large diffusion depuis Nuremberg, ville de Dürer et centre important pour la gravure germanique. Il s'agissait principalement de gravures sur bois, ce qui facilitait et multipliait les possibilités d'impression. Déjà, l'empereur Maximilien Ier avait utilisé la gravure sur bois à des fins de propagande, Dürer ayant alors la mission de réaliser le projet des Arcs de Triomphe<sup>48</sup>. Au-delà de cette charge, Dürer avait fondé un atelier à Nuremberg, et formé de très nombreux artistes. On compte parmi les élèves de de la première génération, actifs dès 1500, Hans Schäufelein, Hans von Kulmbach, Hans Baldung Grien, Erhard Schön, Wolf Traut, Hans Springinklee, Niklas Stör, Peter Flötner<sup>49</sup>. À Augsbourg, ville où se tenait le Conseil d'Empire, on trouvait aussi de célèbres graveurs tels Daniel Hopfer (1470-1536), Hans Burgkmair (1473-1531). Autre personnalité importante d'Augsbourg puis de Nuremberg, Peter Flötner (Thurgau ? 1491/92-1546 Nuremberg), orfèvre et graveur prolifique<sup>50</sup>, dont les estampes et plaquettes ont été elles aussi largement diffusées et ont inspiré les décors sur les grès. En témoigne la figure de la Charité, reprise à Siegburg, d'après une plaquette de l'artiste<sup>51</sup>. Flötner est surtout connu pour ses gravures d'ornements adaptées sur les objets de la Renaissance, et ses sujets mythologiques, bibliques et allégoriques<sup>52</sup>. Il faudrait encore citer, parmi les grands noms allemands de l'époque, hors de Nuremberg, Heinrich Aldegrever (Soest 1502-1555/61), Albrecht Altdorfer (vers 1482/85-1538), Virgil Solis (1514-1542) ou Lucas Cranach. Les petits maîtres allemands correspondent à une seconde génération d'élèves de Dürer (Nuremberg 1471-1528), actifs dans les années 1520. Ceux-ci « jouent précisément un rôle de premier plan dans l'élaboration d'un style spécifiquement germanique qui, délaissant l'écriture du gothique flamboyant, va peu à peu adopter les lignes et les formes plastiques de la fin du Quattrocento italien. »<sup>53</sup>. On peut compter parmi eux les frères Beham, Hans Sebald Beham (1500-1550) et Barthel Beham (1502-1540) ainsi que Georg Pencz (vers 1500-1550), tous trois accusés d'hérésie et expulsés de la ville de Nuremberg en janvier 1525, suite à leur positionnement politique et religieux : « Dans les annales de la ville de Nuremberg, ils sont par contre catalogués comme "les trois peintres athées" : leurs déclarations anticléricales et anarchistes leur avaient valu en début 1525 d'être accusés par le Conseil Municipal et d'être jetés en prison. Sur les questionnaires qu'ils durent remplir, ils se déclarent avec une honnêteté étonnante et

48 HEFFELS, 1981, p. 9.

49 Voir, à ce sujet, HEFFELS, 1981, ouvrage dans lequel ils sont recensés avec leurs illustrations, et MENNICKEN, 2005, p. 6.

50 BARTSCH, p. VII, ; DIENST, 2002.

51 GERBIER, 2014, p. 15.

52 BARTRUM, p. 88.

53 SCHEFER, HAUS, 2003, p. 91.



téméraire pour une certaine foi en Dieu mais pour une attitude négative vis-à-vis de la vie du Christ, des Sacrements et de l'Autorité Temporelle. »<sup>54</sup>. Outre la radicalité de leurs idées religieuses, leurs gravures à sujets érotiques et leur immoralité furent mises en cause. Les petits maîtres diffusaient des sujets propres à satisfaire les demandes d'une clientèle patricienne, imprégnée par les idées de la Réforme et qui collectionnaient ces petites gravures dans des albums.

## *2. Enjeux moraux, religieux et politiques : une synthèse des questions de l'époque.*

Il est clair que les gravures de la Renaissance, aux multiples sources d'inspiration, d'Italie et des Pays-Bas, permettent de cerner par leurs sujets variés les grands enjeux du monde germanique au XVIe siècle. Les grès révèlent comme les estampes la récurrence de certains thèmes d'actualité, mais leur présence sur des pièces de vaisselle utilisées quotidiennement est peut-être encore plus intéressante. Ces images s'observent surtout sur les grès de Cologne, de Siegburg et de Raeren, les grès du Westerwald étant déjà beaucoup plus ornementaux et représentatifs d'un style baroque. La variété des matrices, qu'il s'agisse de moules inspirés de gravures et de plaquettes, ou bien de médailles et de monnaies, permet de replacer les grès au sein d'un ensemble matériel conséquent où l'image est fortement symbolique. Les décors ne sont pas isolés dans ces productions en série et répondent aux demandes de groupes sociaux distincts par leurs adhésions religieuses et politiques, et par leur statut. Ils peuvent également renvoyer aux partis-pris des potiers selon leur foyer d'origine. Si Raeren et Cologne sont restées catholiques, leurs grès étaient exportés dans des pays comme l'Angleterre ou les Pays-Bas, adhérant aux idées de la Réforme.

On peut en fait, au miroir des grès rhénans, brosser un tableau du Saint Empire romain germanique aux XVIe et XVIIe siècles, soit de son fonctionnement politique, de son organisation, de ses grands dirigeants, des idées religieuses et des mœurs de ce temps. Ceci confère à ces pièces un intérêt tout particulier pour l'histoire de l'art et l'histoire des idées en lien avec la propagande politique et religieuse. La collection d'Antoine Vivenel est, de ce point de vue, tout à fait enrichissante : on y trouve une cruche mettant en scène les princes électeurs de l'Empire [Cat. 13], une autre aux armes d'Orange [Cat. 11] ; plusieurs autres qui présentent des épisodes de l'Ancien Testament tels Suzanne et les vieillards [Cat. 7], Judith et Holopherne [Cat. 16], Judith, Esther et Lucrèce [Cat. 6], enfin une cruche colonaise avec des adages moraux [Cat. 1].

54 HEFFELS, 1981, p. 17-18.

Avant d'envisager les différents événements et secousses qui se succèdent aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles au sein de l'Empire, rappelons les principes de fonctionnement de ce dernier<sup>55</sup>. Le Saint Empire romain germanique comportait à sa tête un empereur, élu par sept princes-électeurs, depuis la « Bulle d'or » de 1356 jusqu'à la fin de la guerre de Trente Ans. Les sept hauts personnages d'Empire étaient le roi de Bohême, le duc de Saxe, le margrave de Brandebourg, le comte palatin du Rhin et les trois archevêques de Cologne, Mayence et Trèves. Ceux-ci éalisaient également le Tribunal d'Empire et formaient la Diète d'Empire, en charge du décret des lois. La plupart des empereurs appartenaient depuis le milieu du XV<sup>e</sup> siècle à la maison de Habsbourg, depuis Frédéric III (1452-1493), suivi, au XVI<sup>e</sup> siècle par Maximilien I<sup>er</sup> (1508-1519), Charles Quint (1519-1558), Ferdinand I<sup>er</sup> (1556-1564), Maximilien II (1564-1576), Rodolphe II (1576-1612), puis au XVII<sup>e</sup> siècle, par Matthias I<sup>er</sup> (1612-1619), Ferdinand II (1619-1637), Ferdinand III (1637-1657) et Léopold I<sup>er</sup> (1658-1705). Cette illustre et puissante dynastie possédait plusieurs territoires d'Empire, tels les royaumes de Bohême, de Hongrie, de Croatie et de Germanie et l'archiduché d'Autriche, ce qui augmentait considérablement les pouvoirs de chacun des empereurs.

Une des cruches de la collection est ornée de la célèbre frise dite des princes-électeurs [Cat. 13]. Six d'entre eux entourent l'empereur Rodolphe II ; ils sont tous reconnaissables à l'écu placé devant eux. Les personnages des frises sont certes simplifiés mais on peut distinguer les physionomies et les costumes de chacun d'entre eux. La matrice date de 1603, comme il est indiqué sur la frise, et peut être mise en parallèle avec un autre motif centré sur la figure de l'empereur Rodolphe II récurrent sur les cruches. Il s'agit d'un médaillon daté de 1604 représentant l'empereur en buste, avec ses armes devant lui, et sur les pourtours, une énumération de ses titres en latin [Fig. 26]. Ce bel ornement en relief devait probablement décorer des cruches assez sophistiquées, puisque seules les plus belles pièces étaient décorées. Un autre motif intéressant dans ce registre et que l'on trouve au musée Vivenel est celui des armes de fantaisie, disposées en frise, entre des caryatides, selon la même structure que les princes-électeurs [Cat. 8]. Ces armoiries ne sont pas identifiées, peut-être sont-elles le fruit de l'imagination, mais elles témoignent à nouveau d'un intérêt pour l'héraldique, la puissance et la noblesse de grandes familles, et plus largement, les emblèmes du pouvoir. De même, la collection Vivenel comprend une belle cruche de grande taille sur laquelle sont plaqués des médaillons aux armes du prince d'Orange, du roi d'Espagne et du roi de France en 1590, sans représentation des personnages, mais toujours avec des mentions honorifiques, cette fois en allemand [Cat. 11]. Bien souvent, on relève dans ces associations de princes ou d'armes, les alliances entre principautés catholiques ou protestantes. Un modèle de frise

55 Sur ce sujet, voir l'ouvrage de Béatrice NICOLLIER, *Le Saint Empire romain germanique au temps des confessions : 1495-1648*, 2012.

récurrent est celui des défenseurs du catholicisme en Europe, dont on connaît des exemples de Jan Emens Mennicken [Fig. 27 et 28]. Les princes de la Ligue, le roi de Suède, Philippe II d'Espagne, le prince de Parme, Henri III, Henri de Guise, Charles de Lorraine et Robert Gomes sont chacun portraiturés en buste dans un médaillon. Ce type de cruche engagée témoigne bien de l'adaptation des objets à une clientèle donnée et de leur part active dans la propagande.



Figure 26 : Relevé graphique des armes de l'empereur Rodolphe II en 1604 sur une cruche de Raeren par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982.



Figure 27 : Cruche avec les portraits des défenseurs du catholicisme, d'après Jan Emens Mennicken, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 3114.



Figure 28 : Relevé graphique de la frise des défenseurs du catholicisme par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982, Bauchfries 022.

À la suite de ces réflexions, on ne peut évoquer le XVI<sup>e</sup> siècle et l'Empire sans mentionner la Réforme. L'affaire des Indulgences en 1517 conduit le moine Martin Luther à publier ses quatre-vingt-quinze thèses contre le pape et le clergé. En 1521, lors de la diète de Worms, Luther est convoqué devant l'empereur Charles Quint et mis au ban de l'Empire. Il tente pourtant de répandre sa doctrine réformiste en Allemagne et parvient à rallier à lui certains princes et une partie de la noblesse. En effet, Luther, malgré la distinction initiale qu'il fait entre autorité temporelle et autorité divine, appelle au respect de l'autorité impériale (pourtant catholique) et de la hiérarchie. Les régions catholiques et farouchement opposées à la Réforme se situent alors en Allemagne du Sud et du Sud-Ouest (Bavière, Autriche, Tyrol, Bohême) et dans la vallée du Rhin, avec le puissant archevêché de Cologne tandis que les principautés du Nord, du Nord-Est et du Centre sont protestantes [Fig. 29]. En 1530, la diète d'Augsbourg, au cours de laquelle Philippe Mélenchthon présente les points communs et différences entre la religion romaine et la religion réformée (la *Confession d'Augsbourg*), traduit une tentative de réconciliation. Mais l'empereur Charles Quint réitère les principes de la diète de Worms et se pose en défenseur du catholicisme<sup>56</sup>. Puis, le concile de Trente (1545-1563), déjà plébiscité par Charles Quint comme un concile universel, aboutit en fait, après de nombreuses sessions, à l'idée d'une réforme de la part de l'Église catholique romaine, envisagée comme une Contre-Réforme. S'en suit la création de la Ligue protestante de Smalkalde et de la Ligue catholique de Nuremberg, symbole de l'affrontement entre les deux partis, débouchant en 1546-1547 sur la guerre de Smalkalde. En même temps, la Paix d'Augsbourg, en 1555, permet de trouver un apaisement – certes provisoire – au conflit religieux en permettant la coexistence des deux religions au sein de l'Empire, traduit par le principe *cujus regio, ejus religio*. La diffusion de la Réforme, promouvant un retour à la Bible et sa traduction en langue vernaculaire, peut expliquer le succès des figures et épisodes de l'Ancien Testament sur les grès.

56 NICOLLIER, 2012, pp. 56-57.



Figure 29 : Carte des principautés catholiques et protestantes au temps de la Réforme, Les princes et la Réforme, 1521-1555, Archives Larousse.

À l'opposé de hauts dignitaires de l'Empire, on trouve la catégorie paysanne, sujette à de multiples représentations pouvant aller de l'intérêt pour la vie quotidienne jusqu'à la caricature et au voyeurisme<sup>57</sup>. Parmi elles, les motifs les plus célèbres sont les frises des danses et noces paysannes, introduites en 1568 sur les grès de Raeren, par l'intermédiaire du potier Jan Emens Mennicken [Fig. 30]<sup>58</sup>. Celles-ci sont tirées des gravures des frères Beham [Fig. 31]<sup>59</sup>. Ces derniers croquent à la fois les joies de la fête et la bestialité des paysans en proie au vin et à l'abondance des mets. La part érotique de ces gravures ne doit pourtant pas amener à oublier un élément historique important et sous-jacent : la guerre des Paysans. Dès les années 1520 mais plus particulièrement en 1525, une révolte des paysans et de la petite noblesse secoue l'Allemagne du Centre et du Sud ainsi qu'une

57 MENNICKEN, 2006, p. 15.

58 Ibidem, p. 15-16 et GERBIER, 2014, p. 26.

59 Voir HOLLSTEIN, German, 1954, vol. III, p. 98.

partie de l'Alsace et de la Lorraine. Luther, dont les thèses se répandent à cette époque, fut accusé d'avoir soulevé la paysannerie à ses fins, ce qu'il nia, puisqu'il publia lui-même une brochure intitulée *Contre les bandes pillardes et assassines des paysans* (1525). En fait, cette guerre prend ses racines avant l'épisode luthérien, et peut s'expliquer, pour certains, par la fermentation des esprits due aux idées humanistes apportées par la Renaissance ; pour d'autres, par la situation misérable de la paysannerie<sup>60</sup>. Les paysans s'insurgent en effet contre les abus seigneuriaux et la servitude dont ils sont victimes et revendiquent une plus grande reconnaissance sociale, ayant conscience qu'ils sont indispensables<sup>61</sup>. Après plusieurs tentatives révolutionnaires et mises en place de programmes radicaux par les paysans, les seigneurs et leurs troupes de mercenaires répriment violemment les contestataires, et réaffermissent le pouvoir des princes au sein de l'Empire.



Figure 30 : Cruche de Raeren avec frise d'une danse paysanne, Raeren, Töpfereimuseum, Inv.Nr. 4089.



Figure 31 : Hans Sebald Beham, *La fête des paysans ou les douze mois*, av.1550, gravure au burin, 1er état, 5,2x7,7cm, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris, GDUT 406.

60 Georges LIVET, « Paysans (Guerre des) », *Encyclopédie universalis*, Volume 12, 1972, pp. 622-623.

61 Cette réflexion sera reprise et réorientée par Friedrich Engels dans son ouvrage *La guerre des paysans en Allemagne* (1870).

Une autre thématique très présente sur les grès rhénans est celle des lansquenets, permettant d'aborder les événements militaires et les guerres qui déchirent le Saint Empire. Ces figures très populaires chez les petits maîtres allemands comme nous l'avons vu sont reprises en frises, et mettent en lumière les différents types de soldats, du porte-étendard aux joueurs de fifre et de tambour. Déjà présente à la fin du XVe siècle<sup>62</sup>, c'est aux alentours de 1530 à Nuremberg, foyer des élèves de Dürer, que se situe l'apogée de la représentation du mercenaire<sup>63</sup>. Ces soldats engagés temporairement par les princes témoignent d'évolutions dans le fonctionnement de l'armée et dans la façon de combattre<sup>64</sup>. Les guerres d'Italie (1494-1559) voient en effet la diffusion des armes à feu et le renforcement de l'infanterie, munie d'arquebuses. Ces guerres témoignent aussi, avec la défaite de François Ier à Pavie le 24 février 1525 et la victoire de Charles Quint, de l'intrication entre le politique et le religieux. En effet, François Ier n'hésite pas à s'allier à l'Angleterre, aux Turcs et aux protestants allemands contre les armées austro-espagnoles. Dans le même temps, après le Sac de Rome en 1527, Charles Quint est couronné empereur par le pape. L'Empire ottoman, voisin de la Hongrie impériale, est un ennemi du Saint Empire du XVIe siècle au XVIIIe siècle<sup>65</sup>, parce qu'il menace l'Europe, nourrit des ambitions hégémoniques et représente l'Antéchrist. En 1526, la bataille de Mohács puis le siège de Vienne en 1529 par l'Empire ottoman renforcent la vigilance de l'empereur, à la frontière de la Hongrie, mais également outre-mer, puisque les Turcs s'attaquent aux possessions italiennes et espagnoles. Plusieurs autres guerres austro-turques se poursuivent au XVIIe siècle, auxquelles s'associent d'autres puissances européennes telles la France, qui veut affaiblir la puissance des Habsbourg, possesseurs de nombreux territoires dans toute l'Europe. Les Habsbourg d'Espagne règnent en effet en Italie et sur les Pays-Bas espagnols<sup>66</sup>. Le XVIIe siècle est encore marqué par la guerre de Trente Ans (1618-1648) [Fig. 32], qui étend le conflit religieux allemand à l'Europe, la France affrontant la maison de Habsbourg sur les territoires du Saint Empire. Les mercenaires commettent pillages, incendies et massacres, ce dont Jacques Callot rend compte dans ses *Misères de la guerre* et dont le stéréotype est le personnage du roman de Hans Jakob von Grimmelshausen, *Les Aventures de Simplicius Simplicissimus*<sup>67</sup>.

62 Voir MENNICKEN, 2006, pp. 16-18, qui traite de la représentation des mercenaires sur les grès et propose des parallèles entre gravures des petits maîtres et frises sur les grès.

63 MOXEY, 1989, p. 67.

64 NICOLLIER, 2012, p. 144 : cette apparition du mercenaire et donc d'un nouveau type de recrutement se poursuit au XVIIe siècle : « Ils étaient recrutés par des entrepreneurs qui concluaient avec les demandeurs – empereur, Stände – un contrat qui précisait le nombre d'hommes, leur solde et la durée de leur engagement, trois ou six mois, rarement davantage. À peine libérés, les soldats étaient parfaitement libres d'aller s'engager ailleurs, par exemple chez ceux qu'ils avaient combattu lors de leur précédent engagement. ».

65 NICOLLIER, 2012, pp. 53-54.

66 Ibidem, p. 151.

67 NICOLLIER, 2012, p. 145 et Victor-Lucien TAPIÉ, « Trente Ans (Guerre de) », *Encyclopédie universalis*, volume 16, 1973, pp. 303-305.



Tous ces bouleversements ont un retentissement au sein de l'Empire, et les artistes intègrent ces apports étrangers. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, outre la popularisation de la figure du lansquenet sur les gravures des petits maîtres allemands et sur les grès, certains éléments s'inspirent largement de la Renaissance italienne, elle-même vue comme un retour à l'antique, avec une floraison de colonnes, d'atlantes et de caryatides à têtes variées, de motifs architecturaux les plus divers. Les contacts avec le monde ottoman sont également traduits par la représentation de costumes et de turbans. Les turqueries, motifs représentatifs du monde turc assimilés par les artistes, sont perceptibles dans les gravures et les frises des grès. On trouve des caryatides coiffées de turbans à la turque et des modèles de fantassins turcs, avec un goût certain pour le costume et le pittoresque. Ainsi, les caryatides enturbannées qui sont présentes sur la pinte du musée Vivenel renvoient à *Ces mœurs et fachons de faire des Turcz*, soit sept dessins du peintre et graveur flamand Pierre Coeck (1502-1550) rendant compte des étapes du voyage de l'artiste vers Constantinople dès 1533 [Fig. 33]<sup>68</sup>. La représentation du cavalier turc et le motif du turban sont bel et bien en vigueur dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle chez les artistes allemands et néerlandais, comme en témoignent plusieurs gravures comme *Le cavalier turc* du maître du Cabinet d'Amsterdam et *Cinq lansquenets et un Oriental à cheval* de Dürer<sup>69</sup>. Ces imageries évoluent au XVI<sup>e</sup> siècle avec les guerres austro-turques, mais aussi au XVII<sup>e</sup> siècle sur les estampes et les médailles<sup>70</sup>.

68 Voir Frédéric HITZEL, « COECK, Pierre », in POUILLON, 2008, pp. 225-226. Je remercie Monsieur Lurin de m'avoir indiqué ces dessins publiés sous le titre complet *Ces mœurs et fachons de faire des Turcz avecq les Regions y appartenantes, ont este au vif contrefaictes par Pierre Coeck d'Aloest, luy estant en Turquie, l'AN de Iesuschrist M.D. 33.* et publiés après la mort de l'artiste par sa veuve.

69 GRÖSSINGER, 2002, pp. 152-153.

70 Voir à ce sujet l'article de Basile BAUDEZ, 2005, pp. 682-683 qui propose une étude tout à fait intéressante autour de la représentation des guerres ottomanes en Europe sur des supports de propagande tels que la gravure et la médaille tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Il écrit ainsi, p. 691 : « Nous avons donc vu que les estampes et les médailles illustrant la guerre des Balkans au XVII<sup>e</sup> siècle abandonnent une vision caricaturale du combattant turc, n'insistant plus sur sa cruauté, la barbarie de ses coutumes mais que ses caractéristiques se limitent désormais à de simples marqueurs visuels extérieurs comme le turban ou allégoriques comme le croissant. ». Peut-être que l'une des armes de fantaisie, sur une des cruches de Vivenel, arborant ce croissant et une étoile, fait référence à l'univers ottoman.



Figure 32 : Carte de l'Allemagne pendant la guerre de Trente Ans (1618-1648), Archives Larousse.



Figure 33 : Détail de *Ces moeurs et fachons de faire des Turcz* par Pierre Coeck, 1553, gravure sur bois, Londres, British Museum, E,6.1-7, The Trustees of the British Museum.

### 3. Le cas des héroïnes féminines sur les grès d'Antoine Vivenel : analyse d'un thème récurrent.

Un autre pan important de l'iconographie des grès – par ailleurs très représenté dans la collection Vivenel – est celui des héroïnes féminines, figures tirées de l'Ancien Testament, de l'histoire romaine ou encore liées à des allégories. Ces femmes vertueuses et fortes, vierges, épouses ou veuves modèles, se situent à l'opposé des femmes vicieuses ou manipulatrices que l'on trouve associées à la paysannerie ou à toute une littérature en vogue notamment au XVe siècle (*La Nef des fous* de Sébastien Brant) qui persiste au XVIe siècle à allier la femme au fou<sup>71</sup>. Pour les femmes sages, plus encore que leur état de vie, ce sont leurs actions qui sont mises en valeur. Judith, Esther, Suzanne et Lucrece, et, ponctuellement, la Vierge et certaines saintes, ont une place de choix sur les estampes et sur les grès rhénans [Cat 4, 5, 6, 7, 16]. Cette thématique du pouvoir féminin sur les hommes est très populaire au XVe et au XVIe siècles, avec des références régulières à Judith et Holopherne ou encore Phyllis et Aristote<sup>72</sup>. Ces exemples sont tirés notamment du texte de Boccace *De claris mulieribus* (1361-1375) réédité avec succès à la Renaissance<sup>73</sup>. Les femmes héroïques

71 Voir GRÖSSINGER, 2002, chapitre 5, p. 107 ; p. 111-112.

72 Ibidem, p. 115 et RUSSELL, 1990, p. 147.

73 RUSSELL, 1990, p. 29.

sont caractérisées par des attitudes parfois violentes et viriles : Judith n'hésite pas à trancher la gorge d'Holopherne après l'avoir séduit pour sauver la ville de Béthulie tandis que Lucrece se suicide pour échapper au déshonneur et conduit à la chute de la royauté envisagée comme tyrannie à Rome. Le pendant chrétien de Lucrece, Suzanne, est prêt à mourir pour n'avoir pas voulu céder aux avances des vieillards, qui l'intimident en la menaçant de répandre de faux témoignages à son sujet, tout comme Tarquin envers Lucrece. Quant à Esther, elle prend le risque de se faire tuer par le roi Assuérus en demandant la libération du peuple juif. Au péril de leur vie, ces femmes n'hésitent pas à prendre de graves décisions. C'est aussi bien souvent leur chasteté qui est en jeu, ainsi dans les cas de Suzanne, victime de la lubricité des vieillards, et de Lucrece alors que Judith, au contraire, n'hésite pas à utiliser son pouvoir de séduction pour arriver à ses fins. Ces actions courageuses ont donc une portée politique et invitent à se sacrifier pour des causes plus grandes.

Ces figures héroïques, païennes, juives et chrétiennes sont fréquemment rassemblées au XVI<sup>e</sup> siècle dans plusieurs gravures des petits maîtres allemands. Hans Burgkmair l'Ancien propose ainsi plusieurs estampes regroupant par trois (païennes, juives, chrétiennes) les femmes célèbres pour leur bravoure (Lucrece, Véturie, Virginie / Esther, Judith, Jael / Sainte Hélène, Sainte Brigitte, Sainte Elisabeth de Hongrie) [Fig. 34, 35, 36], tout comme Erhard Schoen et ses *Douze femmes exemplaires de l'Ancien Testament* [Fig. 37], tandis que des images des *viris illustribus* existaient déjà depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>. Les petits maîtres s'inspirent de gravures italiennes : on sait ainsi que Hans Sebald Beham a pu s'approprier la *Lucrece* de Marcantonio Raimondi pour réaliser la sienne, non dépourvue d'un certain érotisme. Les principaux épisodes de ces histoires sont reportés sur les cruches en grès. Ainsi les frises de l'histoire de la chaste Suzanne et de Judith et Holopherne sont-elles extrêmement répandues sur les pièces de Raeren puis du Westerwald, alors qu'on trouve plutôt à Siegburg des allégories (la Charité ou la Justice par exemple) et des portraits des héroïnes en pied (Lucrece, Esther, Judith sont associées) réparties autour de la panse. Elles sont souvent vêtues de costumes d'époque Renaissance. Ces scènes narratives très faciles à lire puisque disposées en frise, étaient particulièrement appréciées des contemporains. Outre leur statut de références culturelles majeures, elles possédaient une dimension morale et servaient des fins de propagande politique, religieuse et morale. Les héroïnes faisaient figures de modèles, d'avertissements et étaient certainement rediscutées dans le contexte de la Réforme. Objets du quotidien, les grès imprégnaient ainsi la culture visuelle et mentale des convives.

74 RUSSELL, 1990, p. 30.



Figure 34 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes chrétiennes, Ste Hélène, Ste Brigitte et Ste Elisabeth, 1519, gravure sur bois, 19,5x13,0 cm, in GEISBERG, 1974, III.



Figure 35 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes juives : Esther, Judith, Jael, 1519, gravure sur bois, 19,3x12,9cm, in GEISBERG, 1974, III, p. 443.



Figure 36 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes païennes : Lucrèce, Véturie, Virginie, 1516, gravure sur bois, 19,3x13 cm, in GEISBERG, 1974, III., p. 145.



G.1125; Pauli 701 (H.S. Beham); H. (H.S. Beham) Six Women of the Old Testament [195 x 387] 1530 Munich



G.1126; Pauli 702 (H.S. Beham); H. (H.S. Beham) Six Women of the Old Testament [196 x 377] 1530 Dresden

Figure 37 : Erhard Schoen, Douze femmes exemplaires de l'Ancien Testament, 1530, gravure sur bois, in GEISBERG, 1974, IV, p. 1073.



## **II. La mode des collections de grès au XIXe siècle.**

Si les grès de la Renaissance et les grès baroques sont extrêmement populaires au XVIe et au XVIIe siècles, ils sont délaissés au XVIIIe siècle au profit de la porcelaine. Le XIXe siècle est alors marqué par une redécouverte des grès rhénans, très appréciés des collectionneurs. Ils s'insèrent dans des ensembles d'objets et de mobiliers anciens. Quelle est donc l'ampleur de cette vogue des grès et comment se manifeste-t-elle ? C'est ce à quoi nous proposons de répondre dans cette deuxième partie, avant d'aborder plus spécifiquement la figure d'Antoine Vivenel.

### **A. Romantisme et idéalisation du passé des nations : brève histoire du goût et des idées au XIXe siècle.**

#### ***1. Le goût pour la Renaissance au XIXe siècle.***

Le XIXe siècle voit la réhabilitation du goût pour le Moyen Âge et la Renaissance. Ce goût imprègne alors les productions artistiques et les aménagements intérieurs de l'époque, dits de styles néogothique et néo-Renaissance. Outre l'émergence d'une peinture d'histoire spécifique en France, en Belgique, aux Pays-Bas, en Allemagne, peuplée de références à l'identité nationale<sup>75</sup> (sujets puisés dans l'histoire de la Renaissance en prise avec la montée de revendications identitaires qui culminent dans les années 1820-1830<sup>76</sup>), ce sont également les arts décoratifs qui connaissent un véritable essor. Un souffle nouveau règne sur les arts, intimement liés aux changements politiques et aux ambitions des contemporains : « les œuvres, les ornements, les typologies, les techniques, les matériaux, ainsi que les grandes figures de la Renaissance sont des sources d'inspiration pour tous les domaines de création : peinture, sculpture, mobilier, orfèvrerie, joaillerie, céramique, verrerie, architecture, mode et littérature. Polymorphe, ce style « néo-Renaissance » évolue au cours du siècle en fonction de la connaissance de cette période, des idéologies politiques et des progrès techniques. Modèle iconographique célébré sous la Restauration qui puise en Henri IV et en François Ier une légitimité dynastique, la Renaissance devient la référence fondatrice d'un nouveau style national sous la Monarchie de Juillet. »<sup>77</sup>. Chargés de motifs décoratifs dans le style

75 Voir E. DENEER, « Passé national et histoire partagée », pp. 191-199 in BRIAT-PHILIPPE, 2014. On note ainsi, pour les Pays-Bas et les Flandres la volonté de retour à un âge d'or.

76 Ibidem, p. 194 : « ces artistes témoignaient d'une connaissance des tendances picturales européennes où dominaient les personnages de Marie Stuart, Cromwell, le Tasse, la reine Blanche de Castille ou encore François Ier. ».

77 Voir la plaquette de présentation du séminaire 2015-2016 du Musée des Arts décoratifs : *Questions de style : l'historicisme (I). La Renaissance dans les arts décoratifs français au XIXe siècle.* [http://madparis.fr/IMG/pdf/la\\_renaissance\\_dans\\_les\\_arts\\_decoratifs\\_francais\\_au\\_xix\\_siecle.pdf](http://madparis.fr/IMG/pdf/la_renaissance_dans_les_arts_decoratifs_francais_au_xix_siecle.pdf).



Renaissance, les objets sont parés des plus riches matériaux (or, argent, bronze) et ciselés avec raffinement (boiseries, vases sculptés, orfèvrerie). Dans ce contexte, on peut comprendre que les grès aient retrouvé leur prestige d'antan. En effet, ceux-ci sont caractéristiques des productions de la Renaissance puisqu'ils empruntent des motifs à l'art italien et proposent des scènes variées, à l'intérêt historique, religieux ou ethnologique accru. Les plus beaux d'entre eux sont mêmes montés de matériaux nobles. Comme on pouvait les observer dans les peintures contemporaines des Flandres, des Pays-Bas ou d'Allemagne, de même, ils sont présents dans les peintures romantiques du XIXe siècle qui narrent des épisodes qui se sont déroulés dans ces régions, ou dans les peintures dites de « genre anecdotique », elles-mêmes diffusées par la gravure et la lithographie<sup>78</sup>. Les grès sont mis en scène comme des objets du quotidien, parfois extrêmement dépouillés et vierges de tout ornement, parfois encore authentiques témoins des productions de Raeren ou de Siegburg comme on peut le voir sur une toile de l'artiste allemand Theodor Hildebrandt (1804-1874) intitulée *Le Guerrier et son enfant* (1832) [Fig. 38]<sup>79</sup>. Peintre de l'École de Düsseldorf, Hildebrandt s'attache à réunir peinture d'histoire et peinture de genre dans une scène réaliste qui se déroule visiblement au XVIe siècle. L'instant de tendresse entre un père et son enfant prend place dans un intérieur meublé simplement : le soldat est assis sur une chaise en bois, son attirail accroché derrière lui tandis que sont posées une Bible et une canette de Siegburg ornée de médaillons aux scènes bibliques sur le rebord d'une fenêtre vitrée. Une croix en bois est suspendue à un clou sur le mur qui jouxte la fenêtre. L'enfant, d'un air rieur, tire sur la moustache de son père qui lève son doigt en signe de mise en garde affectueuse. Le guerrier au repos incarne ici le bon père de famille et peut même évoquer la figure de Saint Joseph tout comme l'enfant vêtu d'un habit blanc lumineux incarne l'Enfant Jésus. Dans ce lieu dépouillé imprégné des symboles de la religion chrétienne, les devoirs sont exaltés, la foi et le glaive sont juxtaposés en arrière-plan, mais ce sont bien les joies de la vie quotidienne qui sont exaltées. Cette peinture témoigne d'une vision idéalisée du passé mais aussi de l'universalité de la condition humaine à travers l'Histoire. La canette en grès s'inscrit dans une esthétique vériste. Comme les peintre, les collectionneurs commencent à s'intéresser à ces objets souvent historiés et donc porteurs d'histoire nationale comme nous allons le voir.

78 BRIAT-PHILIPPE, II, 2014, p. 208, « une autre forme d'authenticité et d'ancienneté qu'est la gravure sur bois, notamment d'un Dürer dont nombre de peintres allemands se réclament alors. ».

79 Ibidem.



*Figure 38 : Theodor Hildebrandt, Le Guerrier et son enfant, 1832, huile sur toile, 104x92 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, prêt permanent de la Nationalgalerie de Berlin.*

## 2. Les grès rhénans et la germanophilie au temps d'Antoine Vivenel.

L'essor d'un mouvement romantique, d'abord en Allemagne dès la fin du XVIIIe siècle puis en Europe et en France sous la Monarchie de Juillet, culmine avec les questions identitaires de ces pays. Dans les domaines artistiques et littéraires, on a pu s'interroger sur les apports et les fascinations réciproques exercés l'un sur l'autre par les deux pays<sup>80</sup>. Ainsi a-t-on comparé l'attrait pour le Moyen Âge et le goût du gothique allemand et l'intérêt renouvelé pour la chevalerie en France. À cette époque, l'Allemagne est particulièrement appréciée voire idéalisée et fantasmée par les Français. La parution de l'ouvrage *De l'Allemagne* (la première édition paraît en 1810 et l'édition définitive en 1813) de Madame de Staël connaît un grand succès et nourrit durablement les réflexions sur le voisin d'outre-Rhin dans la première moitié du XIXe siècle<sup>81</sup>. De même, les hommes de lettres abordent le sujet, tels Nerval traduisant le *Faust* de Goethe en 1828, vingt ans après sa sortie, ou Hugo qui publie un journal de voyage sur *Le Rhin* (1842). Ce sont aussi les débuts de Wagner en France, surtout apprécié dans la seconde moitié du XIXe siècle<sup>82</sup> tandis que le compositeur hongrois Franz Liszt est très populaire sous la Restauration et la Monarchie de Juillet comme le montre, entre autres, le tableau de Josef Danhauser, *Liszt am Flügel* (1840), où il est assis au piano, devant le buste de Beethoven, entouré du cénacle romantique. Les échanges et les transferts culturels et artistiques sont constants entre les deux pays, les bourses et les prix sont nombreux. Paris accueille ainsi nombre d'artistes et d'intellectuels allemands et les Français témoignent aussi d'une réelle volonté de connaître et de découvrir les spécificités germaniques : « on a aussi la trace de quelques voyages de peintres, sculpteurs et critiques français dans les pays allemands du XIXe siècle. Des artistes tels que Pierre-Jean David d'Angers ou Gustave Courbet, des écrivains comme Jules Michelet ou Jules Laforgue se rendirent en Allemagne, firent la connaissance de collègues allemands et s'intéressèrent aux œuvres qu'ils ne pouvaient pas voir en France. »<sup>83</sup>. Ces voyages en Allemagne comme dans le reste de l'Europe, dans l'air du temps, sont rendus possible par le développement du chemin de fer : « Une pratique facilitée outre-Rhin, à partir des années 1840, par le développement rapide d'un réseau ferroviaire décentralisé et efficace,

80 Voir notamment France : NERLICH, « Des imaginaires romantiques au désir de vérité. Regards allemands sur la peinture d'histoire anecdotique française. », in BRIAT-PHILIPPE, 2014.

81 FLECKNER, GAEHTGENS, 2003, p. 6 : « Le catalogue de stéréotypes qu'est *De l'Allemagne* (1810) de Germaine de Staël-Holstein fournit une ample moisson de ces jugements esthétiques lourds de préjugés nationaux, qui gardèrent toute leur validité et tout leur effet jusqu'à la fin du siècle. À l'occasion de deux voyages, l'auteur avait étudié la culture et les mœurs des Allemands, puis avait essayé d'écrire, à partir de ses observations, une histoire neutre de la culture du pays. ».

82 Ibidem, p. 236 : « Le grand succès de Wagner en France s'explique peut-être aussi par le fait que son art correspondait à une image stéréotypée, et fortement ancrée, que les Français avaient de la nature allemande. ».

83 FLECKNER, GAEHTGENS, 2003, p. 8. et voir également à ce sujet dans ce même ouvrage le chapitre de Régis SPIEGEL, « Perception et réception de la peinture romantique allemande entre 1830 et 1870 : le regard des voyageurs français. », pp. 185-203.

qui accéléra non seulement la circulation de marchandises et d'informations, mais aussi la mobilité physique des intellectuels »<sup>84</sup>. Le nombre de voyageurs est croissant : « entre 1820 et 1850, le nombre de voyageurs français qui franchissent le Rhin augmente de manière significative, passant de 2000 à près de 4900, tandis que dans les années 1860 il devient régulier. Si l'habitude des voyages pousse les Français à se rendre ailleurs en Europe, l'Allemagne attire néanmoins 100 000 personnes entre 1850 et 1870. Les contingents sont principalement composés de Parisiens, des aristocrates et bourgeois de tous les départements, auxquels s'ajoutent curistes et universitaires. »<sup>85</sup>.

Ceci nous intéresse directement puisque Antoine Vivenel lui-même effectue un voyage à Nuremberg et un voyage en Italie, comme nous le verrons par la suite. Par ailleurs, il est un voyageur contemporain à Vivenel qui se rend également à Nuremberg, et qui, passionné par l'identité allemande, nourrit une vaste réflexion sur celle-ci avant la guerre de 1870 : il s'agit, bien entendu, de Jules Michelet, mentionné plus haut. Comme nombre des contemporains (parmi lesquels Vivenel), Michelet s'intéresse beaucoup à Dürer et semble effectuer à Nuremberg une sorte de pèlerinage pour s'imprégner de l'atmosphère de la ville : « Avec sa muraille, ses lourdes tours et le château fort qui la surplombe pour sa défense, cette ville avait encore largement gardé son caractère médiéval tardif. [...] Il visite la maison de Dürer, mais aussi toutes les églises de la ville. Il est surtout impressionné par la conscience que les artistes de la Renaissance allemande avaient d'eux-mêmes, et qu'il lui semble lire dans les autoportraits d'Albrecht Dürer, d'Adam Krafft et de Peter Vischer. »<sup>86</sup>. Ce ne sont pas seulement des visées touristiques qui guident le visiteur mais bel et bien la quête d'un esprit germanique passé, d'une mystique allemande et d'une histoire.

Ces éléments contextuels permettent de comprendre le succès des pièces et productions picturales de la Renaissance s'ajoutant à des œuvres empreintes de l'imaginaire de ces temps reculés. Les collections de grès rhénans, comme les autres objets, témoignent ainsi d'un engouement pour l'art germanique du passé et les différentes écoles artistiques reflètent alors la volonté de définir des styles nationaux et identitaires. À ce titre, on retrouve souvent dans les collections des musées les grandes écoles italienne, française, allemande, hollandaise et flamande, ces trois dernières étant parfois rassemblées sous les vocables d'école germanique ou d'école du Nord. En effet, « Le concept d'"écoles du Nord", qui ne manque d'ailleurs pas complètement de vérité historique, permettait en fait de facilement séparer les grandes aires géographiques européennes, et de mieux isoler l'école française et l'école italienne. »<sup>87</sup>. Il faut ainsi étendre cette germanophilie aux

84 ALLARD, COHN, 2014, p. 120.

85 FLECKNER, GAEHTGENS, 2003, note 4 p. 201.

86 Ibidem, p. 237.

87 Barthélémy JOBERT, « "Ce qu'on trouvera de belles épreuves". Les fonds germaniques au Département des estampes de la Bibliothèque nationale, 1789-1898. », in FLECKNER, GAEHTGENS, 2003, p. 270. On peut appliquer ce raisonnement à la peinture et aux objets.

pays du Nord tels que la Belgique et les Pays-Bas, pays d'ailleurs traversés par les voyageurs, et évoquer un goût plus général pour la Renaissance des pays du Nord où les grès rhénans étaient massivement exportés aux XVIe et XVIIe siècles. Au musée du Louvre, si aucune politique d'acquisition en faveur de l'Allemagne n'est décidée, on observe cependant l'achat de quelques peintures germaniques anciennes et plus encore de dons et de legs. Mais dans la première moitié du XIXe siècle, le Louvre ne manifeste pas d'intérêt particulier pour cette école<sup>88</sup>. Les grès allemands, imagés dans la même veine que les estampes des petits maîtres allemands, sont d'abord appréciés en Allemagne à une époque où l'on redécouvre avec enthousiasme Dürer : « Aux côtés de la figure tutélaire de Raphaël surgit alors celle d'Albrecht Dürer, l'"aïeul très vénéré", pour reprendre la formule de Wilhelm Wackenroder : "Béni soit ton âge d'or, Nuremberg ! La seule époque où l'Allemagne a pu s'enorgueillir de posséder un art patriotique propre." »<sup>89</sup>. Des artistes comme les Nazaréens mais aussi des intellectuels se réapproprient les références au Moyen Âge chrétien et à la première Renaissance tandis qu'on exaltait au siècle précédent « les normes universelles, "grecques", de la Klassik »<sup>90</sup>. Il en est de même en France où la victoire du romantisme dans les années 1830 (victoire souhaitée par Madame de Staël dès 1810) permet de sortir des références classiques appuyées par le régime impérial<sup>91</sup>. Ceci éclaire amplement la réception des peintures et des arts décoratifs allemands dans un goût nouveau pour la Renaissance et ses productions. Ces réflexions générales peuvent nous aider à appréhender la question plus précise du goût pour les grès en Europe et des conditions de leur réception.

## **B. Le marché des grès en Europe au XIXe siècle**

### ***1. Brève histoire terminologique : du « grès-cérame de Flandres » au « grès allemand ».***

Les grès rhénans ont connu différents qualificatifs, signe d'une confusion en ce qui concerne leur origine de fabrication. Très appréciés et répandus aux Pays-Bas et dans les Flandres, soit l'actuelle Belgique, les grès faisaient partie du paysage quotidien au point qu'ils ont pu apparaître comme une spécificité de cette région. Nous avons pu effectivement les observer dans les représentations picturales contemporaines. En raison de la proximité des foyers rhénans de Cologne,

88 Voir Mathilde ARNOUX, « Les acquisitions d'art germanique par les musées du Louvre et du Luxembourg au XIXe siècle » in FLECKNER, GAEHTGENS, 2003, pp. 247-266.

89 Ibidem, p. 44.

90 Ibidem.

91 HENNING, 1975, p. 301 : « l'enthousiasme religieux de Mme de Staël a préparé les esprits au renouvellement chrétien qui allait s'opérer dans la poésie romantique, combien sa théorie de l'inspiration est étroitement liée aux succès croissants en France des poésies élégiaques, des sujets moyenâgeux et à la vogue prochaine de l'orientalisme. ».

Siegburg, Raeren et du Westerwald de ces zones d'exportation, les grès rhénans ont été communément attribués aux Flandres, à la frontière du Saint Empire<sup>92</sup>.

Cette terminologie de "grès de Flandres" est pourtant largement nuancée voire dénoncée à la fin du XIXe siècle, notamment en Allemagne mais aussi en Belgique et en France, à une période où se développe toute une littérature scientifique autour de ces productions. Henri Schuermans écrit dans son *Catalogue des collections de grès-cérames* : « la dénomination de grès flamands, longtemps donnée aux grès tant rhénans que mosans, et encore en usage dans les musées et collections de l'étranger, est donc impropre, en tant qu'elle se rapporte à nos Flandres actuelles ; cette dénomination est due sans doute à la circonstance, que d'une part, la Flandre, dans le langage des siècles passés, comprenait tous les Pays-Bas, et que, d'autre part, les principales collections de grès : d'Huyvetter, Benoni Verhelst, de Renesse, Minard, etc., ont été formées ou offertes aux enchères dans la ville de Gand ; les inscriptions en pur flamand et les sujets adaptés au goût flamand d'un grand nombre de grès de Raeren ont contribué du reste à répandre cette dénomination, aujourd'hui reconnue erronée. »<sup>93</sup>. Ce même Schuermans publie en 1885 ses *Mille inscriptions de vases de grès dit Flamand*, dans lequel il montre également que les grès, destinés à l'exportation, étaient adaptés aux diverses clientèles étrangères. Il en est de même pour Henry Havard dans son *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* : « On a fabriqué aussi des grès en France, mais sans atteindre à la perfection des grès allemands, dont l'importation se faisait chez nous d'une façon régulière par les Pays-Bas, ce qui valut à ces poteries le nom qu'elles ont conservé de grès de Flandre. »<sup>94</sup>. Quant à Marc-Louis Solon (1835-1913), il souligne dans son ouvrage *The Ancien Art Stoneware of the Low Countries and Germany* (1892) la difficulté de trouver un terme qui puisse satisfaire à l'unanimité alors que les centres de production sont variés et dispersés des deux côtés du Rhin, et non tous en Allemagne. Contrairement aux autres auteurs, Solon nuance l'appellation de « grès allemands » qui tend alors à prendre le dessus. Il prend l'exemple de Raeren, située dans le duché de Brabant et où l'on parlait le Flamand, venant ainsi contredire l'origine allemande de tous les grès. Il justifie ensuite cette appellation par le fait que l'exportation et le commerce des grès avaient lieu depuis les Flandres et que la clientèle étrangère se basait sur cette provenance pour désigner ces pièces<sup>95</sup>. Il s'agit donc d'une expression largement répandue au XIXe siècle parce que les Flandres étaient une plaque tournante du commerce des grès.

En ce qui concerne le terme cérame, il semble avoir été ajouté et diffusé par le spécialiste Alexandre Brongniart. En effet, en 1844, Alexandre Brongniart, alors directeur de la Manufacture

92 GERBIER, 2014, p. 8.

93 SCHUERMANS, 1880, pp. 8-9.

94 HAVARD, 1894, p. 1189 à l'article « Grès cérame ».

95 SOLON, 1892, vol. 1, p. 10.

de la porcelaine royale de Sèvres, publie son *Traité des arts céramiques* et dédie une partie aux grès cérames, ajoutant, selon Édouard Garnier<sup>96</sup>, le terme cérame pour distinguer le grès (roche de quartz) des productions céramiques.

On voit donc progresser au XXe siècle les appellations de « grès rhénans » et de « grès allemands », qui sont non seulement jugées plus appropriées, mais qui révèlent aussi une volonté d'affirmer, voire de revendiquer et de différencier des productions régionales et nationales. Ceci se vérifie également en France, dans le cas du musée du Louvre, dont le directeur, Gaston Migeon, publie un *Catalogue des faïences françaises et des grès allemands* en 1901, mais surtout en Allemagne pour le Kunstgewerbemuseum de Cologne, dont le directeur, Otto von Falke, publie un ouvrage sur les grès rhénans, *Rheinisches Steinzeug*, en 1908. Ce même titre de *Rheinisches Steinzeug* concerne une publication de Karl Kötschau en 1924<sup>97</sup>. La qualification des grès, flamands, rhénans ou allemands n'est donc pas sans évoquer un parti-pris historiographique.

## **2. Grès, faïence, porcelaine : hiérarchie des céramiques.**

Même s'il existe au XIXe siècle un véritable engouement pour tous les types de productions artistiques et en particulier pour les arts décoratifs comme nous l'avons vu, il n'en existe pas moins une certaine hiérarchie des objets. Si nous parlons ici de vogue des grès, il ne faut pas pour autant surestimer la popularité de ces objets, prisés dans les pays du Nord car emblématiques d'une période – Renaissance et âge baroque – quant à elle très populaire. Les collectionneurs appréciaient tout autant, si ce n'est plus, les faïences et les porcelaines, qui devancèrent les grès au XVIIIe siècle, comme le rappelle Henri Schuermans, évoqué précédemment : « Les vases de grès constituaient la vaisselle de luxe avant l'importation des vases de Chine et du Japon et leurs imitations à Delft, etc. »<sup>98</sup>. Les porcelaines apparaissent ainsi comme l'aboutissement de la céramique, leur préciosité et leur pureté leur vaut d'être placées en haut de l'échelle des productions céramiques. Les manufactures de porcelaines sont marquées par un prestige sans équivalent. Dès 1844, Alexandre Brongniart, dans son *Traité des arts céramiques*, tend lui-même à considérer une progression et un raffinement croissants dans l'histoire de la céramique : « Je dois maintenant faire connaître l'ordre que j'ai suivi dans l'histoire de tout ce qui constitue les arts céramiques depuis leurs premiers et plus simples produits, les briques, jusqu'aux plus précieuses et plus magnifiques porcelaines ; leurs

96 GARNIER, s.d., p. XXVIII.

97 Pour ces deux dernières références, voir GERBIER, 2014, p. 9, qui dresse un état de la question très complet des grès allemands, de la seconde moitié du XIXe siècle à aujourd'hui.

98 SCHUERMANS, 1880, p. 5.

dernières et plus riches productions. »<sup>99</sup>. Brongniart dédie même un paragraphe à cette évolution et amélioration des céramiques tout au long de l'Histoire intitulé « Progrès successifs de l'art céramique », ajoutant que les usages de la céramique ont considérablement évolué depuis leur signification funéraire dans l'Antiquité et leur usage quotidien jusqu'aux pièces d'apparat et aux cadeaux de luxe<sup>100</sup>. Brongniart propose ainsi une synthèse de cette évolution : « On n'a connu, que je sache, en Europe, avant le XIe siècle, aucune Poterie à pâte compacte, imperméable et dure comme le Grès ; aucune poterie à pâte aussi solide que celle de la Faïence [...]. Les porcelaines européennes, même celles qu'on peut appeler artificielles (porcelaines tendres), ne remontent pas beaucoup au delà du XVIIIe siècle (1690) et les Faïences fines dites terre de pipe ou Faïences anglaises sont d'une origine encore plus récente. »<sup>101</sup>. On comprend avec Brongniart que la valeur des grès réside aussi dans leur ancienneté et leur statut de poterie primitive. Si la porcelaine est alors considérée au XIXe siècle comme le type de céramique le plus noble et le plus abouti par sa finesse, d'autres céramiques telles les majoliques italiennes, les faïences de Faenza et celles de Bernard Palissy sont aussi unanimement appréciées. Pour autant, la porcelaine de Sèvres, par exemple, ne connaît un grand succès que dans les années 1840, où elle est particulièrement prisée des marchands et collectionneurs sur le marché de l'art<sup>102</sup>, et Brongniart, directeur de la Manufacture royale de Sèvres, publie son *Traité des arts céramiques* en 1844, ce qui est peut-être le signe, à cette époque, d'un regain d'intérêt pour les porcelaines mais également les poteries. Cette hiérarchie entre porcelaine, faïence et grès est marquée par la différence de prix d'un objet à l'autre sur le marché de l'art. Les grès étaient bien plus abordables que les majoliques italiennes et les porcelaines, et c'est encore le cas aujourd'hui, comme l'écrit Romina Azzopardi : « Medieval Maiolica is out of reach for most ceramic collectors [...]. However, Medieval German stoneware sells for modest prices and tends to be common. Interesting pieces of German stoneware sell for prices that are not commensurate with their history. [...]. Many ceramic collectors are not interested in German stoneware, and stoneware is rarely appreciated outside Germany. »<sup>103</sup>.

99 BRONGNIART, 1844, préface, p. XIV.

100 BRONGNIART, 1844, p. 10.

101 Ibidem.

102 Thibault WOLVESPERGES dans son article « Le marché des meubles et objets d'art dans les premières années du XIXe siècle » (in PRETI-HAMARD et SENECHAL, 2005), parle ainsi du « développement d'un marché de meubles et d'objets d'art anciens, non perçus comme objets de collections avant les années 1840-1850 [...]. On pourrait éventuellement avancer l'hypothèse que la passion pour les meubles et objets d'art anciens serait alors concomitante des premières collections de porcelaines de Sèvres, que Tamara Préaud situe avec conviction en France vers le milieu des années 1840. », p. 216 et note 70 p. 226.

103 ATTARD, AZZOPARDI, 2014, p. 132, traduction personnelle : « la majolique médiévale est hors de prix pour la plupart des collectionneurs de céramiques [...]. Cependant, le grès allemand du Moyen Âge est vendu à bas prix et tend à être banal. Des pièces intéressantes de grès allemand sont vendues à des prix qui sont sans rapport avec leur histoire. [...]. De nombreux collectionneurs de céramiques n'ont pas d'intérêt pour le grès allemand et ce dernier est rarement apprécié hors d'Allemagne. ».



### 3. Les ventes de grès dans la première moitié du XIXe siècle.

Une fois posés le contexte historique, le renouvellement des idées et des goûts artistiques dans la première moitié du XIXe siècle, il faut s'intéresser plus précisément à la mode des grès sur le marché de l'art à cette époque. Pour ce faire, deux références sont particulièrement éclairantes : l'essai de bibliographie par Louis Soullié<sup>104</sup>, portant sur *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800-1895)* publié en 1896 et le *Répertoire des catalogues de ventes publiques* de Frits Lugt publié en 1900<sup>105</sup>. Ces deux inventaires permettent de cibler les principales ventes de grès ayant eu lieu en France ou à l'étranger dans la première moitié du XIXe siècle. Les plus importantes d'entre elles ont déjà été répertoriées par Aurélie Gerbier dans le cadre de l'exposition *Au gré du Rhin. Les grès allemands du Musée national de la Renaissance*<sup>106</sup>. C'est spécialement le deuxième volume du *Répertoire* de Frits Lugt (1826-1860) qui nous intéresse puisqu'il coïncide parfaitement avec la majeure partie de la vie d'Antoine Vivenel, soit la première moitié du XIXe siècle, et la période d'acquisition de sa collection (on sait que son premier achat date de 1825). Cette partie se concentrera cependant sur le contexte général des ventes de grès, afin de proposer un panorama du marché des grès à cette époque. L'une des difficultés de cette tâche est que les ventes de grès sont parfois répertoriées en tant que telles mais l'on peut penser que les multiples ventes dites d'objets d'art, de curiosités diverses, de céramiques et de poteries ont pu comprendre des pièces en grès. Il aurait ainsi fallu dépouiller de façon exhaustive tous les catalogues, ce qui n'a malheureusement pas été possible, faute de temps.

Dans le catalogue de Frits Lugt, on répertorie, chronologiquement, une vente de porcelaines, ivoires, grès et objets d'art divers, qui a lieu les 5 et 6 décembre 1839 à Paris sous la direction de M. Roussel et du commissaire-priseur Benou, et dont la provenance est inconnue. Cette vente comprend au total deux cent deux objets<sup>107</sup>. La vente de la collection d'Henneville, mentionnée par Aurélie Gerbier, est répertoriée du 19 au 31 janvier 1849, contenant deux cent deux pièces dont des faïences<sup>108</sup>. En septembre 1851, une première vente de la collection de Joan d'Huyvetter à Gand propose divers objets d'art, tableaux, et deux cent soixante-quatorze poteries<sup>109</sup>. Puis, du 20 au 25 octobre 1851, la seconde vente de Joan d'Huyvetter propose deux cent soixante-quatorze grès et

104 Louis Soullié (Paris 1860 – Orsay 1940) : libraire, éditeur, marchand d'art, galeriste et bibliographe spécialisé dans les catalogues de vente d'art.

105 Frits LUGT, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, 1826-1860*, volume 2, La Haye, Nijhoff, 1900.

106 GERBIER, 2014, p. 9.

107 LUGT, vol. 2, 1900, vente n° 15579.

108 Ibidem, vente n° 19213.

109 LUGT, vol. 2, 1900, vente n° 20499.

faïences<sup>110</sup>. Du 10 au 12 janvier 1853, la collection de Léon Becker, de Bruxelles, est vendue à Paris, sous la direction de M. Mannheim, M. Petit et du commissaire-priseur Ridet<sup>111</sup>. Cette vente compte trois cent seize objets d'art céramique, notamment des cruches en grès de Flandres et des poteries allemandes, mais également des meubles anciens, des dessins et autres objets divers. Du 23 au 25 février 1854 se tient à Paris la vente de la collection d'un ancien joaillier de l'Empereur sous la direction de M. Roussel et du commissaire-priseur Bonnefons de Laviolle<sup>112</sup>. Elle comprend, entre autres vases, bijoux et émaux, deux cent soixante-treize grès divers. Enfin, une dernière vente du 6 février 1855 à Anvers présente parmi d'autres objets, un ensemble de deux cent vingt grès et verreries<sup>113</sup>. Les ventes de grès à proprement parler ou mentionnant ces pièces, selon le *Répertoire* de Frits Lugt, ne sont pas nombreuses dans le deuxième quart et au milieu du XIXe siècle, tandis qu'on trouve davantage de catalogues et de descriptions de ces objets à la fin du XIXe siècle. On remarque cependant que les grès sont présents en grande quantité à chacune de ces ventes, de l'ordre d'une centaine d'objets environ, c'est pourquoi ils figurent dans la brève présentation des objets les plus significatifs des ventes. Cette rareté des ventes couplée pourtant au succès croissant de grès est soulignée par l'éditeur du catalogue de la collection de M. W. De Weckherlin – par ailleurs constituée de pièces achetées à la vente d'Huyvetter –, conseiller d'Etat et secrétaire de la reine des Pays-Bas, en 1860 : « Mais ce n'est pas leur rareté seule qui donne aux grès le droit de briguer les suffrages des amateurs et collectionneurs, – c'est la beauté, la variété de leur forme, c'est la richesse de leurs couleurs qui fait qu'on se les dispute avec acharnement dans les bien rares occasions qui les offrent aux enchères des ventes publiques. »<sup>114</sup>.

La vogue des grès au milieu du XIXe siècle est telle que les musées commencent à acquérir ces objets pour les présenter dans leurs collections. Comme l'a montré Aurélie Gerbier, la vente d'Huyvetter a par exemple fourni une partie des collections du British Museum de Londres, des musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles ou du musée national de la Renaissance à Écouen<sup>115</sup>. La portée nord-européenne de cet engouement (Allemagne, Belgique, Angleterre, France) peut être vérifiée par les origines des acheteurs de ces grandes ventes. Ainsi, en ce qui concerne la grande vente de grès qu'est la vente d'Huyvetter à Gand (deux cent soixante-quatorze grès), les acquéreurs viennent principalement de Belgique (Bruxelles, Gand, Malines...) mais on recense également Paris et Londres. Parmi eux, certains agissent pour le compte de musées tels le musée d'Antiquités du gouvernement belge ou musée belge à Bruxelles (achat de quatre-vingt-un grès pour la somme

110 Ibidem, vente n° 20505.

111 Ibidem, vente n° 21129.

112 Ibidem, vente n° 21740.

113 Ibidem, vente n° 22232.

114 NIJHOFF, 1860, 1ère page.

115 GERBIER, 2014, p. 9.

colossale de six mille neuf cent soixante-douze francs) et le musée de Cluny à Paris, quand d'autres sont des céramistes comme la Manufacture Kéramis des frères Boch, entre autres exposants belges à l'exposition universelle de Paris en 1855 [Fig. 39].

**NOMS DES ACQUÉREURS**  
**ET PRIX.**

**GRÈS.**

N. <sup>os</sup>	MM.	Fr. c.	N. <sup>os</sup>	MM.	Fr. c.
1	Etienne le Roy, pour le Musée d'Antiquités du gouvernement belge à Bruxelles . . . . .	110	19	Musée belge, à Bruxelles	110
2	Idem. . . . .	110	20	Boch frères, pour la Manufacture de Fayences à Keramis, près Charleroy	80
3	Eugène Lippens, à Gand.	60	21	Idem. . . . .	75
4	Musée belge, à Bruxelles.	60	22	Forrest . . . . .	35
5	Idem. . . . .	45	23	Musée belge, à Bruxelles.	50
6	Idem. . . . .	35	24	Idem. . . . .	100
7	Forrest, à Londres . . . . .	40	25	Manufacture de Keramis.	7
8	Idem. . . . .	50	26	Idem. . . . .	8
9	Du Sommerard, pour le Musée Cluny, à Paris . . . . .	40	27	Delhougne, à Bruxelles . . . . .	10
10	Musée belge, à Bruxelles.	80	28	Moyson . . . . .	6
11	Moyson, à Gand . . . . .	20	29	Manufacture de Keramis.	28
12	Eugène Lippens . . . . .	55	30	Musée belge, à Bruxelles.	20
13	Moyson . . . . .	9	31	Manufacture de Keramis.	5
14	Idem. . . . .	8	32	Moyson. . . . .	5
15	Eugène Lippens . . . . .	40	33	Musée belge, à Bruxelles.	20
16	Farrer, à Londres. . . . .	55	34	De Lange, à Paris . . . . .	21
17	Idem. . . . .	250	35	Musée belge, à Bruxelles.	17
18	Musée belge, à Bruxelles.	200	36	Idem . . . . .	50
			36 <sup>bis</sup>	Jacob, à Paris . . . . .	111
			37	Manufacture de Keramis.	30

28

Figure 39 : Liste des acheteurs dans le catalogue de vente Joan d'Huyvetter à Gand, 1851, p. 109.

En outre, le succès est tel que la fabrique d'objets en grès est dans l'air du temps. Cette mode peut se mesurer à l'aune d'un événement spécial, l'exposition universelle de 1855, au Palais de l'Industrie à Paris, qui était alors la deuxième exposition universelle après celle de Londres en 1851.

Dans la première section du Palais principal, on trouvait des trophées présentant notamment les productions de la Prusse et du Zollverein (aux côtés d'autres pays), qui nous intéressent tout particulièrement en ce qui concerne les grès. Dans la partie consacrée à la Prusse, on pouvait admirer des grès, décrits en ces termes : « Retournons au deuxième trophée, qui contient la poterie de grès fin et de pâte décorée par des couleurs, de l'or et du platine. »<sup>116</sup>. Dans la troisième section, chaque pays exposait ses spécialités et ses industries ; la Belgique met en valeur un espace dédié à la céramique et à la verrerie, où est présenté un atelier : « On y voit des verres à vitre blanc et de couleurs, des services de cristal taillé ; de belles faïences fines, objets en grès, cérames et terre cuite de MM. Boch frères à Kéramis, entre autres un immense vase à fleurs en grès de couleur »<sup>117</sup>. Non seulement il semble que la production de grès perdure mais qu'une véritable industrie et un commerce de grès dans le style des grès rhénans anciens voit le jour, parfois poussé jusqu'à la création de faux comme l'écrit Aurélie Gerbier : « Le phénomène corollaire à cette fascination pour les grès rhénans, la création de pastiches et de faux destinés à tromper les collectionneurs, peut également être observé. Certains céramistes, comme Hubert Schiffer à Raeren, signent leurs œuvres ; d'autres, comme Peter Lövenich à Siegburg, entretiennent volontiers l'ambiguïté. »<sup>118</sup>. Nous verrons par la suite que les collections Du Sommerard et d'Antoine Vivenel contenaient elles-mêmes des pastiches, dont une cruche en grès de ce dernier Peter Lövenich (ou Loevenich) dans le cas de Vivenel [Cat. 5].

Ingeborg Unger a étudié cette personnalité et ses œuvres à partir des archives et des études consacrées en partie au potier<sup>119</sup>. Peter Lövenich (1787-1845) est originaire d'une lignée de potiers de Frechen mais il part s'installer assez tôt à Siegburg où il épouse en 1817 Anna Maria Freuer, fille d'un cloutier de Siegburg. C'est dans son atelier de l'*Aulgasse* qu'il fabrique des productions à la manière et dans le style de la Renaissance : cruches, figurines... Il veut faire perdurer les pratiques ancestrales des potiers de grès rhénans. Lövenich reprend les motifs décoratifs des grès de Siegburg, par exemple des médaillons, mais également des visages réalistes et singuliers de *Bartmänner*. Outre ses pichets, ses canettes, ses cruches, certaines productions, les *Riesenkannen*, ont la particularité d'être assez hautes (entre 46 et 70 cm) et de renouveler la forme des poteries en grès. Elles tendent pratiquement à devenir des corps tant les moulures des panses, les visages, les cols et les pieds sont travaillés. Les frises, médaillons et reliefs sont régulièrement issus de matrices de la Renaissance, comme c'est le cas de la pièce conservée au musée Vivenel qui porte la date de 1559 sur un de ses médaillons. Cette date peut renvoyer à celle d'une ancienne matrice ou bien être l'ajout

116 L'auteur de *Walk through the exhibition*, 1855, p. 17.

117 Ibidem, p. 153.

118 GERBIER, 2014, p. 8.

119 UNGER, 1990. Voir la liste des études p. 22.

fallacieux du potier. D'autre part, les pièces ne sont pas signées, ce qui induit alors une certaine ambiguïté dans leur datation et leur attribution. Des portraits, des scènes bibliques, des héros mythologiques ou des saints, des ornements, des armes peuplent ces grands vases surchargés de petits décors<sup>120</sup>. La production de Peter Lövenich associe donc modèles anciens et formes nouvelles pour atteindre un renouveau des grès dans un contexte d'émergence de l'historicisme.

### **C. Collectionneurs et collections de grès au temps d'Antoine Vivenel.**

Cette partie se concentre sur quelques cas de collectionneurs et de collections de grès dans la première moitié du XIXe siècle, afin d'obtenir un bref aperçu de la réalité de cette mode des grès, dans laquelle s'insère la collection d'Antoine Vivenel et de sa collection. Nous aborderons ici les profils des collectionneurs de grès puis leur collection de façon plus détaillée.

#### ***1. Figures de collectionneurs de grès : Joan d'Huyvetter, Alexandre Sauvageot et Alexandre et Edmond du Sommerard.***

Il existe dans la première moitié du XIXe siècle quelques collectionneurs de grès, notamment en Allemagne, en Belgique, aux Pays-Bas, en France et en Angleterre. En fait, cet intérêt pour les grès historiés est présent aux Pays-Bas dès le XVIIIe siècle, à une époque où l'on cherche à démontrer une unité nationale de longue date ; les *Jacoba Kannepjes* sont prisées dans les cabinets de curiosités et donnent lieu à des échanges et discussions entre amateurs éclairés<sup>121</sup>, comme l'explique Jan Daniel Van Dam, ancien conservateur du Rijksmuseum d'Amsterdam : « Hieraus kann zugleich geschlossen werden, daß es in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ein großes Interesse für "Oudheden" (Altertümer) gab, Bodenfunde insbesondere, und daß derartiges Material nicht mehr achtlos weggeworfen wurde. Es gab offenbar Sammler, die miteinander Kontakt hatten, und miteinander über Steinzeug sprachen. »<sup>122</sup>. En ce qui concerne le XIXe siècle, plusieurs collectionneurs allemands sont connus, et ont été recensés dernièrement par Ralph Mennicken<sup>123</sup>, notamment le célèbre Laurenz Heinrich Hetjens (Düsseldorf, 1830 – Aix-la-Chapelle, 1906), à

120 Ibidem, p. 22. Reproduction d'un grand nombre de pièces, conservées pour la plupart au Kölnisches Stadtmuseum, aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, au Fine Art Museum de Boston.

121 Voir VAN DAM, 1997, pp. 39-43 et MENNICKEN, 2013, pp. 329-356. Ralph Mennicken remet aussi dans son contexte politique et philosophique la nouvelle manière de collectionner, qui apparaît progressivement au sein de la bourgeoisie aux XVIIIe et XIXe siècles, imprégnée d'historicisme, p. 329.

122 VAN DAM, 1997, p. 42, traduction personnelle : « il s'en suit qu'on peut conclure que, dans le même temps, il y avait dans la seconde moitié du XVIIIe siècle un grand intérêt pour les antiquités, en particulier les trouvailles archéologiques, et qu'on ne jetait plus par inattention de tels objets. »

123 MENNICKEN, 2013, p. 339.

l'origine du Hetjens-Museum de Düsseldorf<sup>124</sup>. Nous nous pencherons ici sur quatre grandes figures francophones intéressantes dans le cadre d'une étude sur la collection d'Antoine Vivenel, et contemporaines de ce dernier, à savoir Joan d'Huyvetter en Belgique puis Alexandre Sauvageot et Alexandre et Edmond du Sommerard en France<sup>125</sup>. Il s'agit ici de présenter quelques collectionneurs de grès actifs à la même époque, non pas pour dresser un profil type et général de l'amateur de grès, mais plutôt pour esquisser des rapprochements entre des personnalités diverses à la même époque. Ceci permettra de prolonger la réflexion amorcée sur le marché des grès allemands dans la première moitié du XIXe siècle en découvrant d'abord un grand collectionneur, à l'origine d'une des ventes de grès les plus importantes, la vente d'Huyvetter à Gand, qui a alimenté de nombreuses collections européennes ; puis le non moins célèbre collectionneur, donateur du musée du Louvre, Alexandre Sauvageot ; et enfin le père et le fils Du Sommerard, dont le musée de Cluny est sur certains points le frère jumeau du musée Antoine Vivenel<sup>126</sup>.

Commençons par Joan d'Huyvetter, que nous connaissons grâce au catalogue de sa collection et grâce à l'article de Jan Daniel Van Dam, portant sur les collections céramiques belges et néerlandaises du XIXe siècle<sup>127</sup>. Né en 1770 à Gand et mort dans cette même ville en 1833, ce collectionneur était avant tout juriste et plus exactement avocat à Gand [Fig. 40]. Dès sa jeunesse, dans les années 1790, celui-ci commença à collectionner quelques objets, représentatifs de la Renaissance des pays du Nord. On peut penser que cet intérêt allait de pair avec un sentiment national grandissant face aux pillages d'œuvres d'art par les troupes révolutionnaires, qui sévissaient alors dans la ville de Gand – la cathédrale fut pillée en 1794 – et dans d'autres villes belges telles Bruxelles ou Anvers, attirées par les retables flamands et les peintures de Rubens et de Van Dyck. D'autre part, l'émergence à Gand au début du XIXe siècle d'une riche bourgeoisie, férue d'art et d'histoire, et l'accroissement du nombre de collectionneurs, permettent également d'appréhender le milieu social et culturel que fréquentait Joan d'Huyvetter, bien qu'il ne fût pas riche. En tout cas, saisi par la passion du collectionnisme, à laquelle il sacrifia tout, ce dernier étoffa considérablement sa collection de 1810 à 1825, achetant une grande variété d'objets d'art chez les marchands et lors de ventes aux enchères. Il les amoncelait dans sa propre demeure et sa collection n'avait d'autre but que de décorer dans un style Renaissance son intérieur, très apprécié des visiteurs qui s'y pressaient dans les années 1820, et qui se plaçait dans la continuité des cabinets de curiosités. Amateur de verrerie, de vitraux, de bronzes, des productions de Palissy, ce qui se vérifie dans son catalogue, Joan

124 MENNICKEN, 2006 B et MENNICKEN, 2013, pp. 340-355.

125 Chloé KUHN aborde brièvement le lien entre Vivenel, Sauvageot et Alexandre Du Sommerard, tous trois membres du Cercle des Arts. Voir KUHN, 2015, p. 38.

126 FORESTIER, 1979, pp. 130-131. Le Musée de Cluny est ouvert le 16 mars 1844 tandis que le roi Louis-Philippe ratifie la donation Vivenel pour la Ville de Compiègne le 19 mars 1844. Les deux musées témoignent également d'un même engouement pour les objets du Moyen Âge et de la Renaissance.

127 VAN DAM, 1997. Nous nous appuyons en particulier sur les pages 44 à 47 pour la biographie de Joan d'Huyvetter.

d'Huyvetter s'orienta ensuite exclusivement vers les grès, dont il conservait plus de deux cents pièces à la fin de sa vie, réunissant ainsi une des plus belles et une des plus complètes collections de grès de son temps. Il publia en 1829 un catalogue de sa collection, gravé par Charles Onghena. Outre cette passion et son activité professionnelle, Huyvetter fréquentait également les sociétés savantes et les collectionneurs de son milieu et s'était engagé dans la protection du patrimoine local. Ainsi, il était membre de la Société des Beaux-Arts de Gand, fondée en 1808, de l'Académie royale de dessin, peinture et architecture dès 1822 et siégea à partir de 1828 à la Commission pour la conservation des monuments historiques et des œuvres d'art. Après sa mort en 1833, la vente de sa collection fut organisée par ses héritiers en 1851 à Gand. Elle attira de nombreux collectionneurs et institutions belges, comme nous l'avons vu, mais aussi londoniens ou parisiens. Un grand nombre de pièces alimentèrent ensuite la collection Weckherlin à La Haye. Il est intéressant d'observer, dans le cas de Joan d'Huyvetter, que c'est le patriotisme qui s'ajoute au goût pour les objets d'art. Ceux-ci, et notamment les grès, exclusivement représentatifs des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Flandre, aux Pays-Bas et en Allemagne, témoignent d'une volonté de valoriser le passé national et de puiser dans ses racines une identité culturelle affirmée.

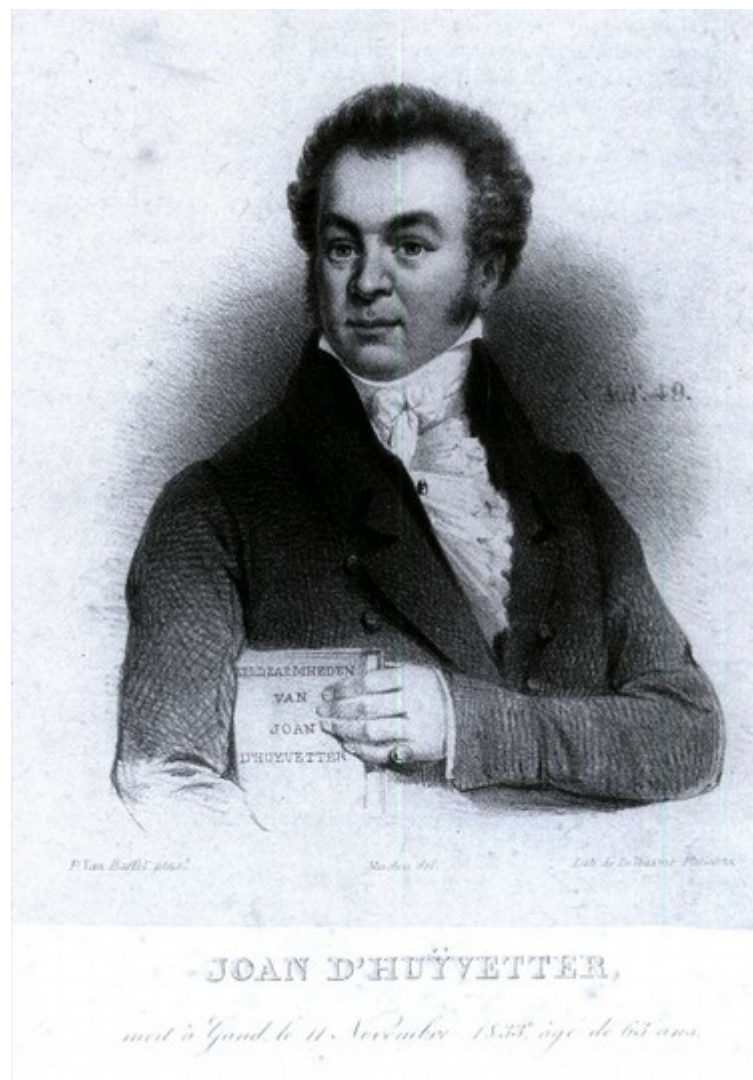


Figure 40 : Portrait de Joan d'Huyvetter, d'après une peinture de P. Van Huffel, in *Cat. Huyvetter*, 1851.

Après avoir abordé un grand collectionneur de grès étranger ayant fourni une bonne partie des musées et des collections privées européennes au milieu du XIXe siècle, il faut nous tourner vers des personnalités parisiennes, liées entre elles *via* le monde des amateurs et collectionneurs parisiens, et qui nous permettront de mieux comprendre le cas particulier mais non isolé d'Antoine Vivenel. Les objets anciens, les vases et les bibelots sont alors extrêmement appréciés de la bourgeoisie sous la Monarchie de Juillet, quand le reste de la population s'extasie devant des productions industrielles toutes neuves, comme l'explique Manuel Charpy : « Alors que la ville entière découvre les magasins à prix-fixe et les objets industriels, alors que de plus en plus les cycles de la mode se déterminent dans les grands magasins, la bourgeoisie s'entiche des bibelots et des objets du passé. La description d'un intérieur bourgeois du XIXe siècle peut occuper un notaire trois ou quatre jours. »<sup>128</sup>. Certaines périodes historiques sont très en vogue, comme nous l'avons vu, notamment le Moyen Âge et la Renaissance, et les objets qui s'y rattachent, tels les grès allemands, permettent de saisir un peu du quotidien d'autrefois : « La passion des bibelots et des objets de décoration indique cette préférence donnée à la symbolique du passé aux valeurs d'usage. Ainsi, dès la fin des années 1830, pas un salon sans meubles ou bibelots du XVIIIe siècle ou de la Renaissance. Musset relève en 1836 dans *La confession d'un enfant du siècle* que « les appartements des riches sont des cabinets de curiosités ; l'antique, le gothique, le goût de la Renaissance, celui de Louis XIII, tout est pêle-mêle [...] en sorte que nous ne vivons que de débris, comme si la fin du monde était proche ». Mais au-delà de ce désir de capter ainsi le prestige culturel et l'histoire longue de l'aristocratie, la bourgeoisie se construit un nouveau rapport au passé. »<sup>129</sup>. Les objets sont indispensables à ces collectionneurs frénétiques et exaltés qui fantasment et tentent de s'appropriier le passé. Les grès des collections sont souvent raffinés, ornés de décors ou de frises narratives, et il s'agit en même temps d'objets du quotidien, si bien qu'ils sont propices à la reconstitution historique et qu'ils ont une âme et un vécu, puisque ce sont des vestiges des traditions et usages anciens.

Les cas du collectionneur Alexandre Du Sommerard, « prince du bric-à-brac » selon Balzac<sup>130</sup>, puis de son fils Edmond<sup>131</sup>, sont révélateurs de cet engouement pour le Moyen Âge et la Renaissance, parmi lesquels figurent les grès allemands, aujourd'hui au musée national de la Renaissance à Écouen<sup>132</sup>. On sait qu'Antoine Vivenel possédait dans sa bibliothèque personnelle

128 CHARPY, 2007, p. 106.

129 Ibidem, p. 111.

130 BALZAC, *Le Cousin Pons* : « Feu Dusommerard avait bien essayé de se lier avec le musicien ; mais le prince du Bric-à-Brac mourut sans avoir pu pénétrer dans le musée Pons, le seul qui pût être comparé à la célèbre collection Sauvageot. ».

131 Nous nous appuyons ici sur le *Dictionnaire critique des historiens de l'art* sous la direction de Claire Barbillon et Philippe Sénéchal, les notice et catalogue du musée de Cluny.

132 Ils ont fait l'objet de l'exposition *Au gré du Rhin. Les grès allemands du Musée national de la Renaissance* en 2014.



plusieurs ouvrages d'Alexandre Du Sommerard<sup>133</sup>, publiés avant le catalogue de la collection en 1843. Né en 1779 à Bar-sur-Aube et mort en 1842 à Saint-Cloud, Du Sommerard père exerçait la profession de conseiller à la Cour des comptes [Fig. 41]. De sa jeunesse, on sait qu'il participa à l'âge de vingt-deux ans à la guerre de Vendée puis à la campagne d'Italie, qui fut décisive pour sa connaissance des arts, et qu'il prit parti pour Louis XVIII à la chute de l'Empire. Marié à une bourgeoise, Adélaïde Simon, père de cinq enfants, sa situation confortable lui permit certainement d'assouvir sa passion pour les objets d'art. Autodidacte, historien, amateur d'art, collectionneur, Alexandre Du Sommerard fréquentait également plusieurs sociétés savantes, à l'instar des autres collectionneurs que nous étudions. Ainsi était-il membre de la Société des amis des arts et du Comité historique des arts et des monuments et fonda-t-il la Société royale des bonnes-lettres et la Société de l'histoire de France. Ces cercles d'érudits lui permirent de se lier avec plusieurs personnalités, historiens, collectionneurs et artistes de l'époque, tels Guizot ou Alexandre Lenoir, fondateur du musée des Monuments français, et les artistes Gudin ou Leprince<sup>134</sup>. Il s'installa avec sa famille à l'Hôtel de Cluny en 1832, et décora son intérieur d'objets anciens du Moyen Âge et de la Renaissance, plus précisément du XVe au XVIIIe siècles, achetés en ventes publiques. Il publia les *Notices sur l'hôtel de Cluny et le palais des Thermes* en 1834 et entreprit la rédaction d'un ouvrage intitulé *Les Arts au Moyen Âge*, achevé par son fils (1838-1846). Avant de se consacrer à cette période pour laquelle il initia véritablement une mode en France<sup>135</sup>, il collectionna des dessins, gravures et tableaux, qu'il vendit de son vivant, et il s'intéressa aux productions artistiques de son temps. Il fut nommé chevalier et officier de la Légion d'Honneur. Sa forte personnalité et sa tendance à la fantaisie en matière de documentation des objets ont pu alimenter une certaine image du collectionneur. Quoi qu'il en soit, le musée de Cluny est l'œuvre de son fils, Edmond Du Sommerard, tout aussi attaché à la collection que l'était son père.

Né en 1817 et mort en 1885 à Paris, Edmond Du Sommerard grandit dans l'Hôtel de Cluny, et suivit une formation d'artiste-peintre [Fig. 42]. À l'âge de vingt-cinq, il prit en charge la demeure et la collection suite au décès de son père, en 1842. Le tout ayant été racheté par l'État pour servir à la diffusion de l'histoire nationale<sup>136</sup>, il devint ainsi en 1843 le premier conservateur du musée de

133 VIVENEL, 1844, p. 3, p. 24, p. 387.

134 SOREL, 1989, notice 178.

135 Mérimée le souligne dans son portrait d'Alexandre Du Sommerard : « pendant longtemps, il fut presque le seul qui s'occupât à Paris de recueillir ces curiosités si recherchées aujourd'hui. Peu à peu il eut des imitateurs, et bientôt des envieux. Personne ne visitait cette riche collection sans perdre quelques préjugés, sans gagner quelque instruction utile. ». Voir MÉRIMÉE, p. 213.

136 Ce nouveau musée national permit ainsi d'accroître et d'institutionnaliser un goût croissant pour les objets anciens d'usage parfois prosaïques. Voir CHARPY, 2007, p. 112 : « À Paris, les salons et les cabinets se garnissent de huches, de jougs et d'outils de la ferme. En 1843, la transformation en musée de la collection d'objets quotidiens médiévaux de Du Sommerard, installée dans les thermes de Cluny, a joué un rôle important dans la promotion de ce goût. ».

Cluny, ouvert au public le 16 mars 1844. Continuant l'œuvre commencée par son père, il poursuivit l'acquisition d'objets du Moyen Âge et de la Renaissance dans les ventes publiques. Il acheta ainsi de nombreuses pièces, notamment les grès, à la vente de Joan d'Huyvetter en 1851. La collection du musée de Cluny atteint avec lui plus de mille quatre cents pièces, faisant une grande place à l'orfèvrerie et à la céramique, à laquelle il vouait une passion particulière. Fréquentant les personnalités de la cour impériale, telles Mérimée et Viollet-le-Duc, mais également membre de la Commission des Monuments historiques, dont il fut le vice-président, Edmond Du Sommerard joua également un rôle d'envergure lors de manifestations nationales comme l'Exposition universelle de Paris en 1855. À une époque où les objets d'art anciens jouissaient d'un succès croissant, il fonda l'Union centrale des Arts décoratifs (1877). Il fut nommé commandeur puis Grand officier de la Légion d'Honneur.



*Figure 41 : Frédéric Millet, Portrait d'Alexandre Du Sommerard, 1827, 32,6x26,6 cm, Paris, Musée de Cluny, Cl. 23754, Photo Musée de Cluny.*

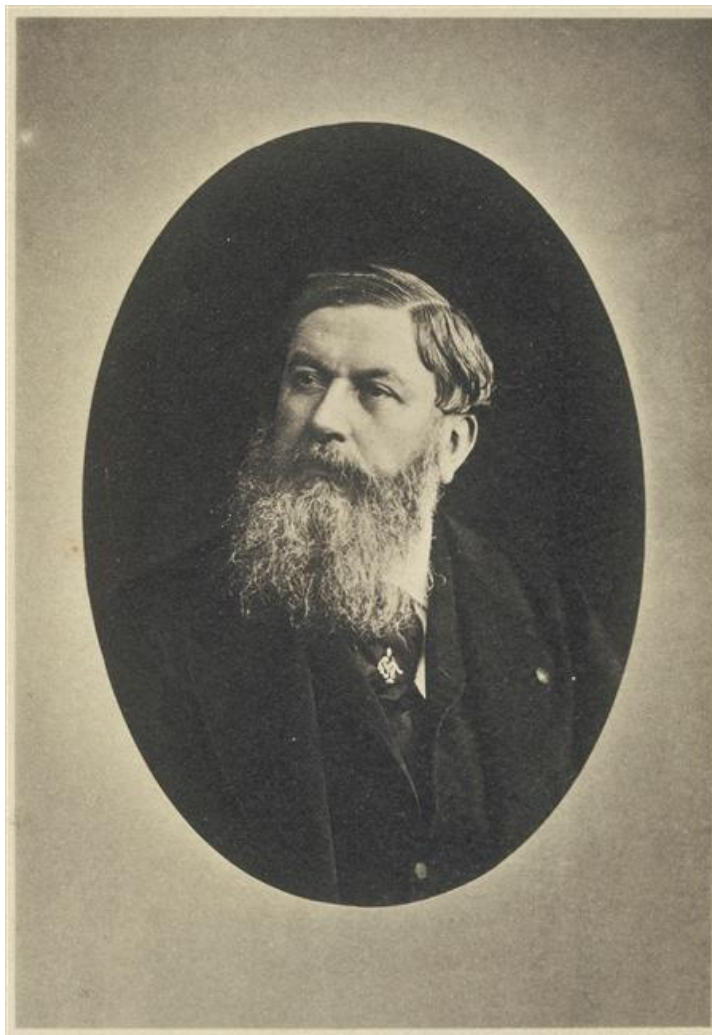


Figure 42 : Portrait d'Edmond Du Sommerard, s. d., photographie, Paris, Musée de Cluny, 04-502421, Photo RMN-Grand Palais.

Un dernier collectionneur de grès intéressant et célèbre est Alexandre-Charles Sauvageot, qui compte parmi les donateurs prolifiques du Louvre, auxquels le musée a consacré une exposition en 1989<sup>137</sup>. Nous l'abordons après les collectionneurs Du Sommerard puisqu'il s'est certainement inspiré de leur œuvre, la notice rédigée par Alexandre Du Sommerard en 1834 étant certainement très répandue puisqu'on la retrouve dans les bibliothèques de Sauvageot et de Vivenel<sup>138</sup>. Né en 1781 et mort en 1860 à Paris, Sauvageot reçut une éducation classique au Collège des Quatre-Nations, fermé à la Révolution puis entra au Conservatoire à l'âge de quatorze ans où il obtint le prix de violon [Fig. 43]. À l'instar de Joan d'Huyvetter, il n'était pas fortuné et dut certainement tout sacrifier à sa collection. Sauvageot, qui a servi de modèle à la figure du *Cousin Pons* de Balzac<sup>139</sup>, a

137 *Les Donateurs du Louvre* : voir la notice sur Sauvageot, p. 317, que nous reprenons dans ce paragraphe et qui mentionne également des sources, telles la correspondance de Balzac, le catalogue de l'éphémère Musée Sauvageot dressé en 1861 par le conservateur Alexandre Sauzay, après la mort de ce dernier et la *Notice* publiée en 1903, sur lesquelles nous nous appuyons.

138 Cat. Sauvageot, 1860, n° 943 p. 98 avec la note suivante : « Avec envoi de M. du Sommerard à M. Ch. Sauvageot. Cet exemplaire est chargé de notes très-curieuses, au crayon, de la main de M. Sauvageot. ».

139 BALZAC, *Le Cousin Pons* : « Entre Pons et Monsieur Sauvageot, il se rencontrait quelques ressemblances. Monsieur Sauvageot, musicien comme Pons, sans grande fortune aussi, a procédé de la même manière, par les

fait l'objet de caricatures à son époque : « Le collectionneur est encore, dans les représentations collectives, un aristocrate ou, s'il est bourgeois, un être irrationnel, rongé par une passion. Généralement vieux garçon, à l'instar du cousin Pons, il « vit seul, enfermé avec ses porcelaines [...] une vieille servante fait son ménage. Sa toilette, sa nourriture, son logement lui coûtent peu de chose. Jamais il ne va au spectacle, il n'a aucun ami ; on ne lui a jamais connu de maîtresse. ». [...] Clément de Ris souligne la mutation de cette figure sociale à propos du collectionneur Alexandre Charles Sauvageot : « En 1805, M. Sauvageot était un fou ; en 1815, il n'était plus qu'un maniaque. Original en 1820, il devint une célébrité en 1830 ». En 1856, une peinture le représente retiré du monde dans son cabinet rue du Faubourg-Poissonnière. Sauvageot est alors au faîte de sa gloire : il vient de faire don de son immense collection de verreries et de poteries au Louvre. »<sup>140</sup>. Célibataire, Sauvageot cumulait deux emplois pour assurer sa subsistance : il exerçait à l'Opéra en tant que second violon (1800-1829) et travaillait en même temps comme commis à la direction des Douanes (1810-1847). C'est vraisemblablement dans ces deux milieux professionnels, au contact de ses amis, les musiciens Norblin et Lami, et l'employé des Douanes Leblond, qu'Alexandre-Charles Sauvageot se lança dans le collectionnisme<sup>141</sup>, tourné d'abord vers l'art d'Extrême-Orient puis vers le Moyen Âge et la Renaissance, sa période de spécialité : « Dès ce moment, Sauvageot n'a plus qu'une unique pensée, la Renaissance, et, plantant aussitôt son drapeau, il y inscrit cette devise qui résume toute sa pensée, toute sa vie : *Dispersa coegi* [...]. Son plan est tracé : il aime l'époque de la Renaissance, mais dans ce qu'elle produit de plus beau, et sans parti pris de provenance et d'école : aussi l'Italie, la France, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, viennent-elles lui offrir les chefs-d'œuvre de leurs plus éminents artistes »<sup>142</sup>. Se fournissant surtout chez « les brocanteurs et les ferrailleurs »<sup>143</sup>, il amassa les pièces de sa collection chez lui (rue Meslay puis rue du Faubourg Poissonnière). Outre ses amitiés, Sauvageot fréquentait le milieu du marché de l'art et des archéologues, participant aux rencontres animées par l'antiquaire Mademoiselle Delaunay<sup>144</sup>. Le monde des musées ne lui était pas

mêmes moyens, avec le même amour de l'art, avec la même haine contre ces illustres riches qui se font des cabinets pour faire une habile concurrence aux marchands. ». Mais on sait par ailleurs, par la correspondance entre Sauvageot et Balzac, que ce dernier admirait le collectionneur sans avoir pu aller voir sa collection.

140 CHARPY, 2007, pp. 116-117.

141 LEGRAND, 1904, p. 5 : « Norblin était adonné à la numismatique et Lami à la chinoiserie. Au feu des conversations qui s'échangeaient dans les entr'actes, Sauvageot s'enflamma du même zèle. », et à propos de sa passion pour la Renaissance : « Par un hasard assez curieux, la Douane avait contribué à l'orienter de ce côté. Il avait rencontré parmi ses collègues de bureau un archéologue des plus distingués, nommé Leblond, qui s'était chargé de son éducation technique et qui, trouvant en lui les meilleures dispositions, n'avait pas tardé à en faire un véritable connaisseur. ».

142 SAUZAY, 1861, notice p. IX.

143 *Les Donateurs du Louvre*, 1989, p. 317.

144 LEGRAND, 1904, p. 6, citant *La Curiosité* de Clément de Ris : « Sauvageot, à peine âgé de dix-huit ans, fut admis dans le cénacle, et, sans crainte d'exagération, on peut dire que c'est à ce cours permanent, [...] qu'il puisa la plus grande partie de ce qu'il savait sur les arts. ».

non plus étranger puisqu'on sait qu'il était lié avec le conservateur-adjoint du musée des Souverains, Alexandre Sauzay, avec le comte de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux. Il fut également chargé de travailler avec Prosper Mérimée au catalogue de la collection Du Sommerard en 1843 et devint membre de la Commission du musée des Souverains en 1852, qui devait réunir des objets historiques divers<sup>145</sup>. De plus, Sauvageot prit part en 1855 au jury d'examen et d'admission des œuvres pour l'Exposition universelle<sup>146</sup>. Curieux et inséré dans les réseaux d'influences de son temps, Alexandre-Charles Sauvageot est un cas intéressant de collectionneur, qui se fait connaître sur le tard, grâce à la donation de ses mille cinq cents tableaux et objets d'art en 1856, au musée du Louvre<sup>147</sup>. Cette action lui vaut d'être nommé conservateur honoraire du musée impérial du Louvre jusqu'à sa mort en 1860, quelques jours après son opération de la maladie de la pierre.



*Figure 43 : Louis Auvray, Alexandre-Charles Sauvageot, 1863, marbre, 73x51 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 3872, Photo RMN-Grand Palais.*

145 LEGRAND, 1904, note (3) p. 14.

146 SAUZAY, 1861, notice p. XII.

147 LEGRAND, 1904, p. 14 : « La générosité de Sauvageot, son désintéressement qui "épate" les Goncourt ("... ce petit vieillard dîne modestement à cinquante sous, après avoir donné, donné pour rien – car ces héroïsmes sans bruit et sans réclame sont invraisemblables – donné à la France une collection et plusieurs millions...") seront exemplaires. ».

## **2. Focus sur les collections de grès de Joan d'Huyvetter, d'Alexandre-Charles Sauvageot et d'Alexandre et d'Edmond Du Sommerard.**

La collection de Joan d'Huyvetter, composée majoritairement de grès allemands, est aussi constituée de productions du Moyen Âge et de la Renaissance telles que vitraux, verreries, faïences. Les antiquités et objets d'art sont regroupés dans un cabinet, particulièrement visité et loué de son temps : « En visitant ce Cabinet, dont notre description ne peut donner qu'un bien faible aperçu, l'on ne sait ce qu'il faut admirer davantage, ou la beauté des objets, ou la persévérance de celui qui l'a créé. Il n'a pas fallu moins de quarante-cinq années de recherches à Mr. D'Huyvetter pour rassembler des collections aussi vastes [...]. Non seulement son cabinet a été admiré par des touristes illustres, tels que LL. MM. le Roi Léopold, Amélie, Impératrice du Brésil, le Duc de Leuchtenberg, l'ancien Duc régnant de Saxe-Weimar etc., mais encore les véritables connaisseurs, ceux à qui on n'en fait pas facilement accroire, lui ont marqué tout l'intérêt qu'ils y prenaient. Citer un Brongniart, un Wagen, un Labarte, un Passavant, un Hotto, un Siebold, un Seré, qui pour la plupart en ont parlé avec éloges dans leurs savants écrits, est une garantie de ce que nous avançons. »<sup>148</sup>. C'est donc dire l'importance de ce cabinet et de sa collection, et sa réputation internationale, outre le fait qu'elle est alors la fierté des Belges. Par sa renommée et son caractère de modèle, on peut penser qu'elle a pu inspirer les collectionneurs de grès contemporains. Dispersée en 1851 en vente publique, la collection est aujourd'hui dans les musées les plus divers, à commencer par les musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles. Nous verrons que quelques pièces ont été achetées par Edmond Du Sommerard pour le musée de Cluny. On peut avoir un panorama visuel de la collection grâce aux gravures de Charles Onghena qui accompagnent la description des objets d'art de 1829 [Fig. 44, 45, 46], bien que tout la collection ne soit pas illustrée. Ces gravures montrent ainsi un monumental ensemble de grès, aux spécimens variés. En ce qui concerne la céramique, le catalogue recense deux cent vingt-et-un numéros de grès contre quatre faïences hispano-arabes, soixante-trois faïences de Bernard Palissy. Pour le reste de la collection, on répertorie également (pour les productions les plus caractéristiques) un ensemble de trois cent neuf pièces de verrerie, soixante-cinq vitraux, douze émaux, vingt tableaux anciens et vingt tableaux modernes, quatre-vingt-dix-neuf dessins encadrés et une bibliothèque de trois cent quinze livres et manuscrits. Le catalogue permet ainsi de mesurer l'ampleur de la collection. Le classement des grès s'opère par couleur et par format, selon une typologie très précise des pièces : viennent d'abord les grès à pâte blanche, les poteries brun pâle et brunes et enfin les poteries bleues, où l'on reconnaît les différents foyers de Siegburg, Cologne, Raeren et du Westerwald. La partie s'achève avec l'inventaire des grès

148 Cat. Huyvetter, 1851, avant-propos du 15 septembre 1851 par Benoni Karel Verhelst.

les plus tardifs, moins nombreux, représentatifs de la fin du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle. La typologie des grès révèle une connaissance fine de cette production ainsi qu'un ensemble diversifié de *Schnellen* (vase cylindrique), de *Tookruiken* (cruches à long goulots), de *Pullen* (cruches à panse globulaire), ainsi que des formes originales telles qu'un vase à trois anse (n°99), une salière carrée (n°189), un bouquetier en forme de livre (n°191), un encrier (n°192), pièces qu'on retrouve notamment plus tard dans les collections Sauvageot et Du Sommerard. Ce sont bien les grès qui font la réputation de la collection de Joan d'Huyvetter par leur qualité et leur raffinement. Ceux-ci bénéficient effectivement du maximum de gravures présentées dans le catalogue. Cette collection témoigne bien du souci de valoriser et de défendre une production dite nationale comme on peut le lire en préface du catalogue.



Figure 44 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche V.



Figure 45 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche VI.



Figure 46 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche X.

Dans la collection d'objets d'art d'Alexandre-Charles Sauvageot, il convient de souligner la place centrale qu'occupent les ivoires et les céramiques, de grande qualité. On compte ainsi dans le domaine des céramiques, quatre-vingt-seize céramiques de Palissy, quarante-huit grès allemands et cinq céramiques de Saint-Porchaire. Ceci est particulièrement intéressant venant d'un collectionneur français, intéressé par les vestiges de la Renaissance des pays du Nord. Ayant contribué au catalogue des objets d'art du musée de Cluny, dont la collection était largement fournie en grès,

Sauvageot a pu avoir connaissance de ce type d'objets, très appréciés pour leurs fastueux décors historiés. On peut s'interroger sur la politique d'acquisition et de présentation des objets du vivant du collectionneur. Celle-ci a fait l'objet de plusieurs interprétations contraires, alimentant avant sa mort l'image d'un Sauvageot chineur, soucieux d'extirper à moindre coût des pépites parmi les vieilleries. En 1861, dans la notice biographique qui précède le catalogue du musée Sauvageot, Sauzay tente de nuancer ces faits et de rétablir la vérité : « Est-il vrai que c'est à des hasards heureux, à des recherches habilement dirigées, que Sauvageot a dû, pour quelques francs, des objets aujourd'hui d'une valeur inestimable? C'est son livre d'achats sous les yeux, livre entièrement écrit de sa main, que nous répondons : NON. M. Sauvageot n'a jamais fait ces trouvailles étonnantes qu'on veut bien lui prêter. N'ayant ni le temps ni la patience de chercher, il achetait toujours, soit dans les plus belles ventes publiques, soit directement chez les marchands les plus en réputation, qui lui vendaient les objets le prix auquel tout le monde pouvait les acquérir. »<sup>149</sup>. Et ce même Sauzay de poursuivre qu'il s'agit « d'une collection évaluée aujourd'hui à un million. »<sup>150</sup>. Mais en 1904, une notice semble véhiculer à nouveau l'idée d'un collectionneur chanceux de découvrir des pièces de qualité à bas prix. De condition modeste, celui-ci n'achetait pas dans les ventes publiques, mais préférait se fournir sur le boulevard Beaumarchais, qui « était à cette époque le centre du bric-à-brac. » ou « chez les revendeurs de ferrailles de la rue de Lappe, derrière la Bastille, chez les brocanteurs de la rue Dupetit-Thouars, derrière le Temple », où l'on pouvait « déterrer un chef-d'œuvre inconnu et l'avoir pour presque rien. »<sup>151</sup>. Sauvageot pouvait ainsi acheter à bas prix des objets bien plus coûteux sur le marché de l'art : « Sauvageot paya soixante francs une faïence Henri II ; quand il consacrait cinq ou six francs à une belle pièce de Palissy, il croyait en avoir donné une somme convenable. C'est ainsi seulement qu'on peut expliquer qu'avec des moyens aussi réduits il ait réussi à accumuler tant d'objets aujourd'hui hors de prix. M. Sauzay, qui a eu en mains son livre d'achats où toutes ses acquisitions étaient notées, affirme d'ailleurs qu'il n'hésitait point, quand il le fallait, à délier largement les cordons de sa bourse, sauf à payer ensuite son héroïque folie en se privant du nécessaire. »<sup>152</sup>. Ceci conforte l'image d'un collectionneur passionné qui place sa collection au premier plan, désireux également de l'enrichir de la manière la plus rentable. Ces indications de prix témoignent effectivement du budget de Sauvageot, et, sachant que les grès n'étaient pas les pièces les plus coûteuses et les plus prisées parmi les céramiques, on peut penser qu'il a pu obtenir ses grès pour des sommes convenables. À l'époque où il se fait connaître par sa

149 SAUZAY, 1861, notice p. X. Voir également la note (1) concernant le journal d'achats : « Ce manuscrit qui n'est, à vrai dire, qu'un journal d'entrées, se compose de 70 feuilles, énonçant en une ligne, et sans description aucune, le prix de tous les objets d'art qu'il a achetés. La dernière description date de janvier 1860, trois mois avant sa mort. ».

150 Ibidem, p. XI.

151 LEGRAND, 1904, pp. 6-7.

152 LEGRAND, 1904, p. 7.



donation au musée du Louvre, en 1856, Sauvageot est représenté par l'artiste James Roberts dans une peinture intitulée *Charles Sauvageot dans son appartement du 56, rue du Faubourg Poissonnière* [Fig. 47]. Assis sur une chaise, devant une table en bois, le collectionneur est occupé à ses partitions de musique, son violon posé à ses côtés. L'homme est à la tâche, au milieu de sa collection dont les tableaux de la Renaissance peuplent les murs, tout comme les meubles anciens, les boiseries, les armes, les plats et les bibelots habitent tout l'espace de la pièce. En ce qui concerne les grès, le tableau d'Arthur Henri Roberts, *Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de Monsieur Sauvageot*, est très éclairant [Fig. 48 et 49]. En effet, on peut observer une pièce où sont présentées les céramiques acquises par Sauvageot. Le collectionneur se tient debout devant la porte en bois ajourée de la Renaissance, la main sur le loquet. Devant lui, au milieu de la pièce, est posée une grande table en bois sculpté, recouverte d'un tissu, sur laquelle sont posées céramiques et verreries : plats, aiguières et bassins, bouteilles de verre, et une immense cruche en grès, typique des ateliers du Westerwald par son décor et sa couleur. Deux armoires et un dressoir en bois, sur lesquels sont posés de nombreux grès bleu et blanc et deux grès bruns de Raeren et du Westerwald, sont installés de part et d'autre des murs. On dénombre une quinzaine de grès dans la salle. Les céramiques de Bernard Palissy sont directement exposées sur les murs. En face de Sauvageot, on peut voir enfin une aiguière et son bassin en bronze ainsi qu'une armure et l'armement qui l'accompagne. Aujourd'hui, on peut observer une partie des objets en grès de Charles Sauvageot au département des objets d'art de la Renaissance du musée du Louvre (notamment Bernard Palissy salle 521), les pièces du collectionneur étant mêlées aux mêmes types d'objets acquis par d'autres donateurs (Pierre Révoil, baronne Salomon de Rothschild, etc.). Sur les dix-sept grès qu'on observe dans la vitrine de la salle Bernard Palissy du département des Objets d'art du XVI<sup>e</sup> siècle [Fig. 50 et 51], réaménagée cette année, seuls huit sont issus de la donation Sauvageot, les autres provenant d'autres legs et dons. D'autres grès de cette collection sont disséminés dans d'autres salles du département (un grès du Beauvaisis est situé dans la Galerie des chasses de Maximilien par exemple).



*Figure 47 : James Roberts, Charles Sauvageot dans son appartement du 56 rue du faubourg Poissonnière, 1856, gouache, vernis, papier, 32,3x47,8 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 24032 recto.*



Figure 48 : Arthur Henri Roberts, *Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de M. Sauvageot*, av. 1861, huile sur toile, 485x590 cm, Paris, Musée du Louvre, MI861, Photo RMN-Grand Palais



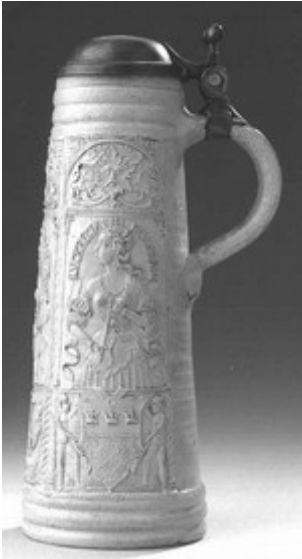


Figure 49 : *Détail des grès sur la table et le dressoir.*




Il nous faut revenir plus en détail sur la collection de grès rassemblée par Charles Sauvageot, à partir du catalogue établi par Alfred Sauzay en 1861 qui rend compte du contenu de l'éphémère « musée Sauvageot », faisant alors partie des musées impériaux. La partie consacrée aux grès-cérames de Flandre et d'Allemagne répertorie quarante-sept pièces<sup>153</sup>, et un répertoire des monogrammes déchiffrés notamment sur les faïences et les grès est proposé<sup>154</sup>. Le numéro d'inventaire est suivi d'une courte désignation de l'objet, d'une description plus ou moins longue et d'indications sur les mesures des grès. Le tableau ci-dessous permet de comparer les désignations anciennes et actuelles et d'avoir un aperçu visuel de quelques pièces<sup>155</sup>. On dénombre ainsi une variété de pièces : trente-quatre pots (à bière) dont une cruche annulaire (N°965) et sept vases dont deux sont en forme de livre – il s'agit de *Schnapsbibeln* (N°939 et N°962) –, un plat, une gourde, une bouilloire (N°963), une bouteille (N°975), un vase avec deux figurines de lion et un encrier (N°977). À partir des indications sur les inscriptions (dates, monogrammes...), les couleurs, les frises et les décors, il est possible d'attribuer les grès aux foyers que nous avons étudiés. On remarque qu'il s'agit de belles pièces dont beaucoup sont colorées de bleu et de violet, de formes variées, recouvertes des décors les plus raffinés représentatifs des productions de Siegburg, Raeren et du Westerwald, du XVIe au XVIIIe siècles, des frises historiées tirées d'épisodes bibliques (Histoire de Suzanne N°941) ou mythologiques jusqu'aux travaux ornementaux et stylisés du Westerwald au XVIIIe siècle. Les sujets politiques sont particulièrement bien représentés et peuvent servir à la connaissance de l'histoire du Saint Empire (N°945). Armoiries et personnages historiques ont une place privilégiée sur ces pièces. Un des grès assez différent des autres, à l'émail polychrome et doré, pourrait provenir des ateliers de Creussen (N°980). On notera toutefois que Sauvageot inclut dans cette collection de grès de Flandre et d'Allemagne un plat en grès du Beauvaisis aux armes de Louis de Villiers de l'Isle-Adam (N°943).


153 SAUZAY, 1861, pp. 219-232, n°935-981.

154 Ibidem, p. 357.

155 Les photographies et les désignations actuelles proviennent de la Base Atlas, mais tous les grès n'étant pas exposés au Louvre, je n'ai pu dresser un aperçu complet des grès aujourd'hui. Peut-être la collection a-t-elle été également modifiée.


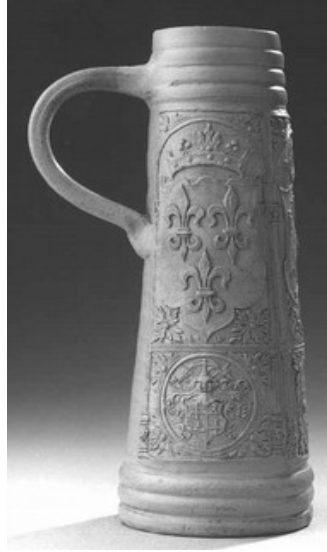
N° d'inventaire Type d'objet Décor / Sujet (Cat. Sauvageot, 1861)	Désignation actuelle (Base Atlas)	Photographie (Base Atlas)
<p>N°935 Pot à bière forme conique. Trois médaillons : Judith avec la tête d'Holopherne – armoiries des ducs de Clèves et de Juliers, la Justice – écusson de l'archevêque-électeur de Cologne, Lucrèce la Romaine – écussons des armes de la ville de Cologne.</p>	<p>OA 443. Maître L.W? Cannette avec Judith, Lucrèce et une allégorie de la Justice. Armes du comté de Juliers- Clèves-Berg, de l'archevêché et de la ville de Cologne. 1576. Siegburg. Grès blanc. H : 25,90 cm. Don Charles Sauvageot. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.</p>	
<p>N°937 Pot à bière forme conique. Trois médaillons ovales : la Foi, la Charité, la Justice.</p>	<p>OA 445. Cannette (Schnelle) avec la Foi, la Charité et la Justice. 1560-1570. Siegburg. Grès blanc. H : 37 cm. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.</p>	
<p>N°938 Cruche évidée. Deux lions.</p>	<p>N 148. Atelier d'Anno Knütgen. Cruche avec le masque d'un homme barbu. Armes du Comté de Juliers-Clèves-Berg. 1570-1580. Siegburg. Grès blanc. Département des objets</p>	


	d'art, Bernard Palissy, salle 521.	
N°939 Vase en forme de livre. Écussons.	OA 444. Siegburg. 1598. Chauffe-main en forme de livre d'heures. Grès blanc. 13 cm. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.	
N°940 Grand pot à bière. Six écussons, ceux des grands princes-électeurs de l'Empire.		
N°941 Grand pot à bière. Frise histoire de Suzanne.	OA 450. Engel Kran, d'après les gravures d'Abraham de Bruyn, de 1570. Cruche avec l'histoire de Suzanne. 1584. Raeren. Grès gris, glaçure brune-jaune. H : 31 cm. Département des objets d'art.	
N°942 Grand pot à bière. Frise de danses paysannes.		
N°943 Grand plat rond (grès du Beauvaisis). Armes de Louis de Villiers de l'Isle-Adam.	OA 447. Bassin, aux armes de Louis de Villiers de l'Isle-Adam, évêque de Beauvais, 1497-1521. Début du XVIe siècle. France, Beauvaisis. Grès. D : 43 cm. Département des objets d'art, Galerie des chasses de Maximilien, salle 507.	

N°944 Pot à bière brun. Trois médaillons et quatre caryatides.		
N°945 Grand Vase. Vingt médaillons ovales, parabole du Bon Samaritain.		
N°946 Pot à bière. Guillaume IV d'Orange.		
N°947 Pot à bière. Frise de princes importants engagés dans la Ligue.	OA 460. Pichet orné des portraits du roi d'Espagne, du duc de Parme, du roi de France Henri III, du duc de Guise et du cardinal Charles de Lorraine. D'après les moules de Jan Emens Mennicken. 1589-1600. Raeren (Belgique) ou Westerwald (Allemagne). Grès à pâte grise, glaçure bleue. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.	
N°948 Pot à bière. Écusson avec un coeur percé de deux flèches.		
N°949 Pot à bière. Frise de neuf médaillons avec les princes-électeurs de l'Empire portant leurs armes.		
N°950 Pot à bière. Figure de cavalier, femme flamande et écusson.		
N°951 Pot à bière. Écusson armorié.		
N°952 Pot à bière, émail gris sur fond bleu. Dix-sept têtes de lion.		
N°953		

Gourde. Deux médaillons avec les Filles de Noé pressant des grappes de raisin.		
N°954 Pot à bière. Une étoile décorée de cinq fleurs et de rosaces.		
N°955 Pot à bière gris. Vingt-deux bouquets.		
N°956 Pot à bière gris et bleu. Rosaces.		
N°957 Pot à bière bleu. Douze rayons, ornements (coeurs...).		
N°958 Pot à bière. Deux médaillons avec scènes (hommes assis).		
N°959 Pot à bière. Trois médaillons dont un avec une tête casquée.		
N°960 Pot à bière. Onze soldats.		
N°961 Grand vase gris et bleu évasé à douze côtes.		
N°962 Vase en forme de livre à fermoirs. Trois rosaces.		
N°963 Bouilloire fond bleu turquoise.		
N°964 Pot bleu.		



<p>N°965 Pot à bière avec une femme en costume flamand au milieu du cercle vide.</p>	<p>OA 475. Attribuée à Tilman Wolf. Cruche annulaire (Ringkrug) avec un buste de femme. 1600-1620. Raeren. Grès gris, bleu de cobalt, glaçure claire. H : 42,50 cm. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.</p>	
<p>N°966 Pot à bière bleu et violet. Dix rosaces (violet) et dix-neuf marguerites (fond jaune).</p>		
<p>N°967 Vase bleu à trois anses.</p>		
<p>N°968 Pot à bière bleu et violet. Écusson aux armes de la ville de Paris.</p>		
<p>N°969 Pot à bière. Écusson aux armes de France.</p>	<p>OA 442. Maître L.W. Cannette aux armes de la France, de l'Empereur, de l'Espagne et des électeurs ecclésiastiques. 1574. Siegburg Grès blanc. H : 24, 50 cm. Don Charles Sauvageot. Département des Objets d'art.</p>	
<p>N°970 Pot à bière brun et gris. Vingt fleurs de lys.</p>		
<p>N°971 Pot à bière. Sept rosaces blanches et violettes.</p>		
<p>N°972</p>		

Pot à bière bleu et violet.		
N°973 Pot à bière, brun et bleu.		
N°974 Pot à bière bleu et violet.		
N°975 Bouteille de chasse, violet. Aigle à deux têtes, écusson, fleurs de lys.		
N°976 Pot à bière, fond violet. Ornements, rosaces.		
N°977 Encrier.		
N°978 Vase à pharmacie bleu violet et gris. Six médaillons.		
N°980 Vase, vert, jaune, deux panses. Dragon, feuillages.	<p>OA 488. Vase : portraits de Ferdinand de Habsbourg, et de son épouse, Anne de Hongrie. Vers 1530. Cologne (?). Grès, émail polychrome, dorure. H : 24 cm. Département des objets d'art, Bernard Palissy, salle 521.</p>	
N°981 Pot à bière, noir. Cerf couché, palmettes.		



*Figure 50 : Vitrine des grès du Musée du Louvre dans la salle Bernard Palissy.*



*Figure 51 : Détail de quelques grès de la collection Sauvageot dans la vitrine du Musée du Louvre.*

Enfin, la collection de grès d'Alexandre et d'Edmond Du Sommerard, conservée principalement aujourd'hui au musée national de la Renaissance à Écouen a récemment fait l'objet d'une exposition, comme nous l'avons vu. Pour analyser cet ensemble à son époque d'origine, il nous faut reprendre le premier catalogue dressé en 1843 par Mérimée et Sauvageot, après la mort d'Alexandre Du Sommerard. Ce dernier laisse à l'Hôtel de Cluny « trente-quatre pièces de grès provenant essentiellement des ateliers du Westerwald et qui constitueront le noyau des collections du musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. »<sup>156</sup>. La collection est ensuite enrichie par son fils Edmond, qui achète aux grandes ventes de grès du milieu du XIXe siècle pour le compte du nouveau musée de Cluny. Il acquiert huit grès à la vente d'Henneville en 1849, six grès à la vente de la collection d'Huyvetter en 1851, et enfin seize pièces à la vente de Léon Becker en 1853<sup>157</sup>. La collection est également enrichie par des dons. Il existe de nombreux catalogues des objets du musée de Cluny, réédités et augmentés presque chaque année à partir de la fondation du musée<sup>158</sup>, si bien qu'on peut y suivre l'acquisition des grès, en parallèle des catalogues et des procès-verbaux des ventes. Dans le dernier catalogue de 1884, Edmond Du Sommerard revient dans un grand paragraphe introductif sur l'historique et les origines de l'industrie des « grès d'Allemagne, de Flandre et du Nord de la France. »<sup>159</sup>. On remarque ainsi que les poteries de grès allemandes et flamandes sont mêlées aux productions du Beauvaisis, bien que d'aspect différent, comme dans la collection Sauvageot. Les grès sont inventoriés du numéro 3990 à 4064, avec parfois indication de provenance, ce qui signifie qu'il y a soixante-quatorze pièces à cette date, tandis que le musée national de la Renaissance recensait une soixantaine de grès en 2014<sup>160</sup>. La collection d'Alexandre et Edmond Du Sommerard est plus importante que celle de Charles-Alexandre Sauvageot car davantage de foyers allemands sont représentés. Il existe ici une grande variété de pièces d'origines géographiques diverses, les collectionneurs Du Sommerard visant certainement l'exhaustivité dans leur présentation des ateliers de grès. Les pièces exposées sont de grande qualité, chargées de décors, colorées, à l'instar de la collection Sauvageot. Le tableau suivant vise à concilier le dernier catalogue Du Sommerard (1884) et le catalogue des grès d'Écouen, publié à l'occasion de l'exposition *Au gré du Rhin*, pour avoir un aperçu des grès contemporains à la création du musée de Cluny. Il ressort de cet inventaire que trente-cinq pièces proviennent du Fonds Du Sommerard, soit d'Alexandre Du Sommerard, et aucune indication ne permet de connaître la provenance des objets

156 GERBIER, 2014, p. 8.

157 Ibidem, p. 9 ; « Ainsi, en moins d'une dizaine d'années, le nombre de grès allemands est presque doublé, témoignant d'une politique d'acquisition délibérée. ».

158 Les recherches ont débouché sur des notices parues, du vivant d'Edmond Du Sommerard, en 1844 et 1845, et des catalogues édités en 1847, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1855, 1857, 1859, 1863, 1864, 1865, 1866, 1867, 1871, 1876, 1877, 1880, 1881, 1883, 1884, sachant qu'Edmond Du Sommerard meurt en 1885.




159 DU SOMMERARD, 1884, p. 321.




160 GERBIER, 2014, p.

achetés par ce dernier ; tandis qu'on sait à quelles ventes publiques Edmond Du Sommerard a acquis ses grès. La consultation des procès-verbaux des commissaires-priseurs parisiens et des catalogues de vente permet également de connaître les prix d'achat des pièces par Edmond Du Sommerard. Ainsi, à la vente de la collection d'Huyvetter à Gand, le directeur du musée de Cluny achète sept objets en grès pour la somme de trois cent neuf francs, et dépense entre quinze et cent quinze francs pour une pièce<sup>161</sup>. À la vente de la collection de Léon Becker, du 10 au 12 janvier 1853, il achète dix-sept objets en grès (dont « un vase à bière ») pour la somme de huit cent soixante-sept francs, et met entre quarante-six et cent francs dans l'achat d'une pièce<sup>162</sup>. Le classement des pièces suit celui des foyers et l'on observe quelques erreurs d'attribution, rectifiées par le catalogue d'Écouen. Alexandre Du Sommerard achète ainsi environ vingt-cinq grès du Westerwald (provenant parfois en réalité de Raeren) qui constituent la majorité des pièces, cinq grès bruns de Raeren, un grès de Cologne, deux grès de Siegburg, trois grès de Creussen. Edmond Du Sommerard complète la collection par treize pièces du Westerwald, neuf grès bleus et bruns de Raeren, un grès de Frechen, un autre de Cologne, cinq de Siegburg et trois grès de Creussen. On en déduit un goût pour les productions du Westerwald, raffinées, colorées et chargées de décors. Les grès de Siegburg sont également ornés de médaillons divers, et sont de belle qualité. La présence d'un grès probablement pastiche du XIXe siècle (N°4050) s'observe également dans la collection Vivenel [Cat. 5]. Concernant la palette d'objets en grès, outre les traditionnelles cruches, bouteilles et chopes, on relève quelques pièces originales : écritoires (N°4019-4019), flambeaux (N°4051-4052), encrier (N°4053), salière (N°4017), clepsydre (N°4021).

161 Cat. Huyvetter, 1851, pp. 109-112.





162 Archives de la Ville de Paris, D42E3 28.





Désignation ancienne (Catalogue 1884).	Désignation actuelle (Cat. , 2014).	Photographie (Cat. , 2014).
N°3990 Grès du Westerwald (Nassau), fabrique de Höhr. Grande cruche à fond gris rehaussé de bleu, ornée d'inscriptions et d'écussons aux armes des Panhuys, à la date de 1597.	Cat. 33 Raeren ou Westerwald, attribué à l'atelier Mennicken 1601. Cruche, grès émaillé de bleu ; couvercle et anse en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1072.	
N° 3991 Grès du Westerwald (Nassau), fabrique de Höhr près de Coblentz. Grande cruche à fond gris rehaussé de bleu, portant sur sa panse l'histoire de Judith et Holopherne en onze panneaux avec godrons et dessins en creux.	Cat. 40 Westerwald (Grenzau), 1600-1630. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1073.	
N°3992 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr, près de Coblentz. Cruche à fond gris rehaussé de bleu, décorée de petits mascarons et d'ornements, avec garniture en étain.	Cat. 47 Westerwald, 1650-1675. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1063.	




<p>N°3993 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr. Cruche à anse, relevée en bleu et décorée sur la panse de huit sujets de danses burlesques ; sur le col sont des médaillons séparés par les armes de l'Empire, et d'autres armoiries en relief ; garniture en étain.</p>	<p>Cat. 32 Raeren ou Westerwald, attribué à l'atelier Mennicken, 1596. Cruche. Grès émaillé de bleu, couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1070.</p>	
<p>N°3994 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr, près de Coblenz. Bouteille à fond gris rehaussé de bleu sur fond de couleur, et décorée d'un grand médaillon aux armes impériales.</p>	<p>Cat. 50 Westerwald, 1650-1670. Bouteille. Grès émaillé de bleu et de violet. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1079.</p>	
<p>N°3995 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr. Cruche à fond gris rehaussé de bleu, décorée d'ornements et des écussons accolés de France et de Navarre.</p>	<p>Cat. 54 Westerwald, 1675-1700. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1075.</p>	





<p>N°3996 Grès du Westerwald, cruche à fond gris rehaussé de bleu, portant un mascarón en relief à la partie antérieure du col, et décorée de médaillons sur fond bleu.</p>	<p>Cat. 42 Westerwald, 1650-1675. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1077.</p>	
<p>N°3997 Grès du Westerwald. Petite cruche à fond gris rehaussé de bleu, avec ornements et mascarons.</p>	<p>Cat. 43 Westerwald (Grenzau), 1650-1700. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1062.</p>	
<p>N°3998 Grès du Westerwald (Nassau), fabrique de Höhr près de Coblenz. Cruche à fond gris rehaussé de bleu, avec ornements, pointes de diamants et chimères en relief. Monture en étain.</p>	<p>Cat. 59 Westerwald, 1700-1725. Chope. Grès émaillé de bleu, couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1082.</p>	
<p>N°3999 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr, près de Coblenz. Cruche à anse, à fond gris rehaussé de bleu, et décorée de six sujets de l'histoire de Judith et Holopherne.</p>	<p>Cat. 38 Westerwald (Grenzau), 1600-1630. Chope. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1068.</p>	











<p>N°4000 Grès du Westerwald. Cruche du même genre, de mêmes dimensions et de forme analogue, présentant sur sa panse les divers sujets de l'histoire du bon Samaritain.</p>	<p>Cat. 39. Westerwald (Grenzau), 1600-1630. Chope. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1069.</p>	
<p>N°4001 Grès du Westerwald (Nassau), fabriqué par Jan Emens à Hohr, près de Coblenz. Grand pot à fond gris rehaussé de bleu, orné de sept médaillons, parmi lesquels on remarque ceux d'Henri III, d'Henri de Guise, Charles de Lorraine, etc., et portant l'écusson du fabricant Jan Emens et son monogramme I E M. Monture en étain. Provient de la collection d'Henneville.</p>	<p>Cat. 34 Raeren ou Westerwald (Peter Rémy?), d'après des matrices de Jan Emens, vers 1600. Cruche. Grès émaillé de bleu, couvercle en étain. Achat, 1848 (ancienne collection d'Henneville). E. Cl. 1707.</p>	
<p>N°4002 Grès du Westerwald. Craché à fond gris rehaussé de bleu et présentant sur la panse une série de figures au nombre de sept, avec écussons d'armoiries.</p>	<p>Cat. 21 Raeren, d'après une matrice de Jan Baldems Mennicken, vers 1602. Cruche dite des princes électeurs. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1074.</p>	
<p>N°4003 Grès du Westerwald, gris et bleu. Cruche à anse, avec monture en étain, portant sur sa panse trois motifs qui présentent l'histoire de Judith et Holopherne sous des motifs d'architecture.</p>	<p>Cat. 35 Westerwald, Maître PR (Peter Rémy?), 1600-1630. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1059.</p>	


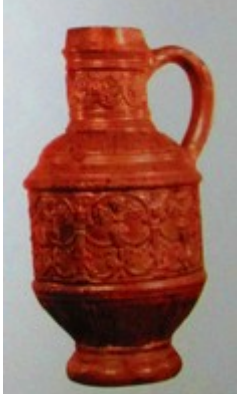

<p>N°4004 Grès du Westerwald, fabrique de Hôhr, du genre dit Blauwerk. Cruche à anse, à fond gris rehaussé de bleu, et décorée d'écussons et de mascarons. Sur la panse : les œuvres de miséricorde disposées en huit sujets sous des portiques d'architecture. Monture en étain.</p>	<p>Cat. 36 Westerwald (Grenzhausen), début du XVIIIe siècle. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1060.</p>	
<p>N°4005 Grès du Westerwald (Nassau). Cruche à panse renflée présentant sur sa face une figure de femme en costume flamand du XVIe siècle ; à fond gris rehaussé de bleu. Monture en étain. Provient de la collection d'Huyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 45 Westerwald (Grenzau), 1650-1675. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2017.</p>	
<p>N°4006 Grès du Westerwald (Nassau), du genre dit Rettwerk. Cruche décorée de cinq plaques bleues, gravées en gris et entourées de branchages en relief. Monture en étain.</p>	<p>Cat. 69 Westerwald, 1750-1800. Chope. Grès émaillé de bleu. Achat 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 2196.</p>	
<p>N°4007 Grès du Westerwald. Grande cruche décorée d'un mascarone au goulot, et présentant sur chacune de ses faces une rosace travaillée à jour ; grès gris et bleu. Provient de la collection d'Huyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 48 Westerwald, 1650-1675. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2018.</p>	






<p>N°4008 Grès du Westerwald. Aiguière à jeu d'eau, en gris, bleu et violet, en forme d'O, avec anse et goulot ; sorte de jeu de table.</p>	<p>Cat. 62 Westerwald, XVIIIe siècle. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1076.</p>	
<p>N°4009 Grès du Westerwald, fabrique de Höhr, près de Coblenz. Pot à boire gris et bleu, décoré de têtes de lions et de pointes de diamant en relief sur fond violet. —XVIIe siècle.</p>	<p>Cat. 58. Westerwald (Höhr?), 1700-1725. Chope. Grès émaillé de bleu et de violet. Achat, 1843 (ancienne collection Corplet). E. Cl. 1812.</p>	
<p>N°4010 Grès du Westerwald. Petit vase à anse, gris et bleu, décoré de mascarons burlesques.</p>	<p>Cat. 60 Westerwald, 1700-1725. Chope. Grès émaillé de bleu et de violet. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1083.</p>	
<p>N°4011 Grès du Westerwald. Petite cruche à fond gris rehaussé de bleu avec rosace en relief sur fond violacé, du genre dit « Cruches à rosettes ».</p>	<p>Cat. 53 Westerwald, fin du XVIIe siècle ou début du XVIIIe siècle. Cruche. Grès émaillé de bleu et de violet. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1061.</p>	

<p>N°4012 Grès du Westerwald, fabrique de Hohr (Nassau), du genre dit Rettwerk. Cruche à fond gris rehaussé de couleurs. XVIIe siècle.</p>	<p>Cat. 57 Westerwald, 1675-1725. Cruche. Grès émaillé de bleu et de violet. Mode d'acquisition inconnu (Fonds Du Sommerard?). E. Cl. 21390.</p>	
<p>N°4013 Grès du Westerwald (Nassau), fabrique de Höhr. Cruche à fond gris rehaussé de bleu; avec panse à cinq faces chargées chacune d'un fleuron sur fond bleu.</p>	<p>Cat. 70 Westerwald (Hesse), 1750-1800. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard, dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1078.</p>	
<p>N°4014 Grès du Westerwald, fabrique de Hohr, près de Coblenz. Cruche à fond gris rehaussé de bleu, à palmettes et mascarons, avec monture en étain.</p>	<p>Cat. 56 Westerwald (Grenzau), 1675-1700. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle et anse en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1064.</p>	
<p>N°4015 Grès du Westerwald. Petite cruche armoriée avec anse, en gris rehaussé de bleu.</p>	<p>Cat. 46 Westerwald, 1650-1675. Cruche. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1080.</p>	


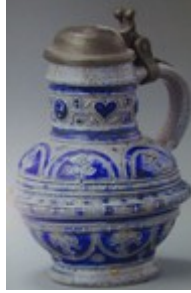
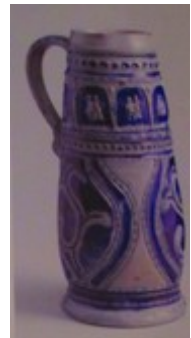

<p>N°4016 Grès du Westerwald. Pot à boire, à anse, gris rehaussé de bleu, avec coeurs et dessins en relief.</p>	<p>Cat. 61 Westerwald, 1700-1725. Chope. Grès émaillé de bleu et de violet. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1081.</p>	
<p>N°4017 Grès du Westerwald. Salière carrée de forme droite, relevée en bleu et travaillée à jour.</p>	<p>Cat. 63 Westerwald, 1725-1750. Salière. Grès émaillé de bleu. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1067.</p>	
<p>N°4018 et 4019 Grès du Westerwald. Écritoire à balustres, gris rehaussé de bleu, avec galeries à jour. —XVIIe siècle.</p>	<p>Cat. 67 et Cat. 68 Westerwald, milieu du XVIIIe siècle. Encrier. Grès émaillé de bleu et de violet. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1169 a et E. Cl. 1169 b</p>	
<p>N°4020 Écritoire de même fabrique, en grès gris rehaussé de bleu, forme de coeur, décoré sur sa face extérieure d'entrelacs en relief ; une figure de jeune homme et deux oursons en ronde bosse supportent les pièces de l'écritoire. Donné par M. E. du Sommerard, directeur du Musée.</p>	<p>Voir p. 125 : les grès allemands de la collection d'Alexandre Du Sommerard non conservés au Musée national de la Renaissance. Westerwald. Écritoire. E. Cl. 1169 c (DS. 4020). Dépôt à la cité de la Céramique, Sèvres, 1911, MNC15642.</p>	
<p>N°4021 Grès de Grenzhausen en Westerwald (Nassau), avec les trois couleurs, grisâtre, bleu et violet. Clepsydre ou horloge à eau. Le clepsydre était en usage sur les tables des fêtes, où il faisait l'office de sablier. L'eau, placée dans le réservoir, descendait par les colonnettes pour rejaillir à l'orifice inférieur.</p>	<p>Cat. 55 Westerwald, 1650-1700. Clepsydre. Grès émaillé de brun et de bleu. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1091.</p>	





<p>N°4022 Grès de Grenzhause, près de Coblentz (Nassau). Aiguière à panse renflée, à huit pans, rehaussée de bleu sur fond gris et décorée de fleurs bleues.</p>	<p>Cat. 72 Westerwald (Hesse), 1750-1800. Cruche. Grès émaillé de bleu. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 2197.</p>	
<p>N°4023 Grès brun de Raeren, entre Eupen et Aix-la-Chapelle. Cruche à panse renflée et décorée d'un écusson aux armes des ducs de Poméranie et à la signature du fabricant, G. Emens, avec la date de 1580 ; au col, un mufle de lion en haut relief ; sur les côtés, des écussons portant la figure d'Alexandre; monture en étain.</p>	<p>Cat. 16 Raeren, 1580. Cruche. Grès ; couvercle et anse en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2188.</p>	
<p>N°4024 Grès brun de Raeren. Cruche à anse, avec monture en étain ; elle porte les armes des familles de Poster (trois faces onnées, abaissées) ; de Blome (un chien) et de Quitzow (deux étoiles). Ces deux dernières armoiries sont accompagnées des monogrammes : I V Q et H E V.</p>	<p>Cat. 86 Waldenburg, 1597 (?). Chope. Grès brun ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1066.</p>	
<p>N°4025 Grcs brun de Raeren. Grande cruche à panse cylindrique, en forme d'aiguière, décorée d'écussons d'armoiries, parmi lesquelles celles des Rechberg, surmontées de la crosse épiscopale à la marque N Z. Attribuée à G. Emens.</p>	<p>Cat. 23 Raeren, 1575-1600. Cruche. Grès ; couvercle en étain. Acquisition, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2187.</p>	




<p>N°4026 Grès brun de Raeren. Cruche à panse surbaissée, de Jean Kannenbecker, à la date du 10 juillet 1623. Monture en étain. Les médaillons représentent l'Adoration des mages, avec l'inscription : Anno Domini 16 XXIII den XVIII. July habenich das geschreiben. — Laudate Domimvm quoniam bonus, quoniam in secuium misericordia ejus. Reges de Saba veniunt. Aurum, thus, myrrham offerunt.— Johannes Kannenbecker me fecit.</p>	<p>Cat. 30 Raeren, Johann Kannenbecker, 1623. Bouteille. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2191.</p>	
<p>N°4027 Grès brun de Raeren, de la fabrique de Jan Allers, fin du XVIe siècle. Cruche à panse renflée, avec ornements et écussons. La panse porte une ornementation divisée en six motifs de vases et de lambrequins disposés sous des portiques d'architecture; au col, des médaillons en relief séparés par des motifs d'ornementation.</p>	<p>Cat. 22 Raeren, vers 1600. Cruche. Grès. Fonds Du Sommerard. Dépôt au musée de la Cour d'Or, Metz, 1975. E. Cl. 1086.</p>	
<p>N°4028 Grès brun de Raeren. Cruche décorée de médaillons en saillie et de fleurons gravés en creux, aux armes des comtes de Henenberg. La panse, treillissée en relief, présente deux écussons au monogramme du fabricant, M. Mennicken, et un médaillon portant un pélican, avec l'inscription : Aus. diesen. pot. sal. man. dreincken. und. dar. bei. Gottes. gedeincten. (En buvant dans ce pot, pensez à Dieu.)</p>	<p>Cat. 24 Raeren, Fasz (ou Vas) Menneken, vers 1600. Cruche. Grès. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2193.</p>	




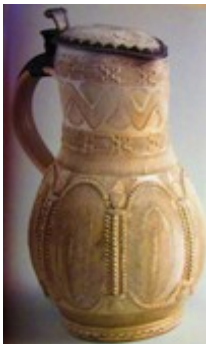
<p>N°4029 Grès brun de Raeren. Cruche ornée sur sa panse de bas-reliefs qui représentent des jeux et des danses grotesques d'après les Aldegrave.</p>	<p>Cat. 17 Raeren, Gilles Emonts, 1590. Cruche. Grès. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1085.</p>	
<p>N°4030 Grès brun de Raeren. Très grande canette avec couvercle en étain.</p>	<p>Cat. 27 Raeren, vers 1600. Canette. Grès ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1071.</p>	
<p>N°4031 Grès brun de Raeren. Cruche à panse renflée, couverte de beaux ornements en relief sur le col ; médaillons et motifs gravés sur la panse ; monture en étain.</p>	<p>Cat. 28 Raeren, fin du XVIe siècle. Cruche. Grès ; couvercle en étain. Achat 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2192.</p>	
<p>N°4032 Grès brun de Raeren. Cruche décorée d'écussons et de mascarons en relief, avec monture en étain.</p>	<p>Cat. 25 Raeren, fin du XVIe siècle. Cruche. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2190.</p>	
<p>N°4033 Grès brun de Raeren. Grande gourde à oreillettes, décorée de mascarons en relief et supportée par huit bélières.</p>	<p>?</p>	


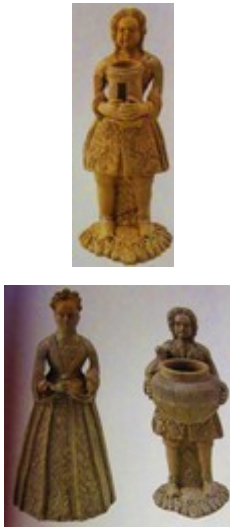






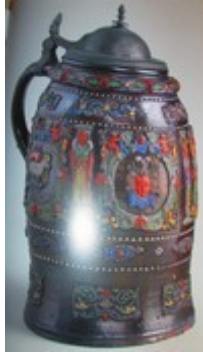
<p>N°4034 Petit vase à anse, en grès de Raeren, de la fabrique de Jean Allers, à la date de 1623, décoré d'ornements gris enlevés en creux sur fond bleu, Ouvrage dit Blauwerk. Sur la panse antérieure, une femme offre un verre à un cavalier armé d'une anse et jouant à la bague. A côté se trouve le monogramme de Jan Allers et, au-dessus, la date de 1623. Autour est la devise : in deisen renck sol ick stecken, al sude te mein lanse de brecken. (J'atteindrai cet anneau, dussé-je y briser ma tance.). Provient de la collection d'Huyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 20 Raeren, 1623. Cruche. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2020.</p>	
<p>N°4035 Grès gris et bleu de Raeren. Petite cruche à couvercle, décorée d'ornements en relief et d'impressions en creux, du genre dit Blauwerk. Provient de la collection d'Huyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 29 Raeren, début du XVIIe siècle. Cruche. Grès émaillé de bleu ; couvercle en étain. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2019.</p>	
<p>N°4036 Grès de Raeren, du genre dit Blauwerk. Grand pot de forme élancée, gris et bleu, décoré de sept sujets de danses westphaliennes disposés sous des portiques d'architecture au-dessus de grands motifs dessinés en creux sur fond bleu.</p>	<p>Cat. 41 Westerwald, Leonhard Mennicken, vers 1620-1640. Chope. Grès émaillé de bleu. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001.</p>	
<p>N°4037 Cruche en grès de Raeren, gris et bleu, dit Blauwerk, à panse renflée, rehaussée d'ornements en creux ; sur la panse, trois médaillons en relief, aux armes du prince d'Orange et à la date de 1596 ; monture en étain. Provient de la collection d'Henneville.</p>	<p>Cat. 19 Raeren, 1596. Pichet. Achat, 1857 (ancienne collection d'Henneville). E. Cl. 2639.</p>	


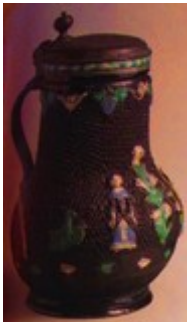

<p>N°4038 Grès brun de Frechen, près de Cologne. Cruche à panse renflée et à couvercle, décorée de médaillons de Folies à double face, d'écussons, de feuilles d'acanthé et d'arabesques, à la date de 1523 et aux armes de la ville d'Amsterdam. Donnée au Musée par M. le professeur Jules Cloquet, membre de l'Institut, 1866.</p>	<p>Cat. 1 Cologne, vers 1530-1540. Bouteille. Grès ; couvercle en étain. Don Cloquet, 1860. E. Cl. 3025.</p>	
<p>N°4039 Grès brun de Frechen, près de Cologne. Cruche à mascaron, de couleur brune et montée en étain. La partie antérieure est ornée d'un mascaron à longue barbe, décoration qui a fait donner à ce genre de pots le nom de Bartman; la panse est séparée en deux par une bande d'arabesques ; elle porte, en outre, des médaillons à figures et des feuilles d'acanthé.</p>	<p>Cat. 3 Cologne, 1550-1560. Cruche. Grès ; couvercle en étain. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1065.</p>	
<p>N°4040 Grès brun à teintes bleues, de Frechen, près de Cologne. Cruche à panse surbaissée, décorée de l'aigle impériale, avec les écussons des provinces, à la date de 1604 ; un mascaron à longue barbe couvre le col.</p>	<p>Cat. 5 Frechen, 1604. Bouteille (Pulle). Grès émaillé de bleu. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2189.</p>	
<p>N°4041 Grès de Frechen, près de Cologne. Petite aiguière décorée de branches de chêne en relief, grès brun, avec rellets métalliques. Provient de la collection d'Huyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 2 Cologne (?), vers 1540. Cruche. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2023.</p>	

<p>N°4042 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Grand vase de forme cylindrique dite canette, avec monture en étain, à la date de 1583. Trois médaillons présentent la figure d'Hercklus dans une riche bordure, avec les armes de Guillaume le Riche, duc de Juliers. de Clèves et de Berg, comte de Lamarck et de Ravensberg, mort le 25 juillet 1592. et celles de sa femme Marie, fille de l'empereur Ferdinand Ier, née en 1530, mariée en 1546, morte en 1584.</p>	<p>Cat. 13 Siegburg, Atelier d'Anno Knütgen, 1583. Canette. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2199.</p>	
<p>N°4043 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Cruche de forme allongée dite canette, à la date de 1591, décorée de trois figures en pied entourées d'arabesques et surmontant des écussons, avec légendes supportées par des figurines et des animaux. Les trois figures sont celles de l'Orgueil, de la Luxure et de la Gourmandise [...]. Ce vase a été donné au Musée par M. le professeur Jules Cloquet, membre de l'Institut, 1860.</p>	<p>Cat. 10 Siegburg, Hans Hilgers, 1591. Canette. Grès. Don Cloquet, 1860.</p>	
<p>N°4044 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Vase en forme de canette; à la date de 1576. Les figures de Judith, de la Justice et de Lucrèce se présentent en relief au-dessus de trois écussons aux armes des ducs de Cleves et Juliers. Provient de la collection d'Iluyvetter, de Gand.</p>	<p>Cat. 8 Siegburg, L.W. (Lomer Wilhelm ?), 1576. Canette. Grès. Achat, 1851 (ancienne collection Huyvetter, Gand). E. Cl. 2005.</p>	

<p>N°4045 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Vase à anse, de forme cylindrique, portant les médaillons de Josué, Alexandre et David ; a la date de 1589, avec les armoiries de la Saxe Électorale, de Wurtemberg et de Bavière. Monture en étain.</p>	<p>Cat. 11 Siegburg, Monogrammiste L. Ou Hans Hilgers (atelier), 1589. Canette. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2198.</p>	
<p>N°4046 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Canette décorée des figures de la Foi, de la Charité et de la Justice, avec monture en étain et la date de 1570. Provient de la collection d'Henneville.</p>	<p>Cat. 9 Siegburg, Hans Hilgers, 1573. Canette. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1848 (ancienne collection d'Henneville). E. Cl. 1708.</p>	
<p>N°4047 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Vase déformé cylindrique, dite canette, monté en étain, à la date de 1568; histoire de Samson.</p>	<p>Cat. 7 Siegburg, Frans Trac, 1568. Canette. Grès ; couvercle en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2200.</p>	
<p>N°4048 Grès blanc de Siegburg, près de Cologne. Aiguière décorée dentelles et de gravures ; couvercle en grès monté en argent. XVIIe siècle.</p>	<p>Cat. 73 Westerwald, 1775-1800. Cruche. Grès ; couvercle en grès pourvu d'une monture en étain. Achat, 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 2201.</p>	
<p>N°4049 Tonnelet en grès gris de Siegburg, portant sur sa panse</p>	<p>p. 125 : les grès allemands de la collection d'Alexandre Du Sommerard non conservés au Musée national de la</p>	

<p>des enfants en relief qui dansent au son de la flûte de Pan, et à ses deux extrémités les armes des comtes de Loewenstein.</p>	<p>Renaissance. Siegburg ? Tonnelet. DS. 4049. Dépôt au musée d'art et d'histoire Romain Rolland, Clamecy, 1911.</p>	
<p>N°4050 Grès blanc de Siegburg. Canette aux armes de l'Empire, portant en relief la figure de Sémiramis; avec les dates 1559 et 1560. Cette pièce a subi une importante restauration.</p>	<p>Cat. 15 Siegburg? XIXe siècle? Canette. Grès. Fonds Du Sommerard. E. Cl. 1084.</p>	
<p>N°4051 à 4053 Flambeaux et encrier supportés par trois figurines en costumes du temps de Louis XIII. Grès gris de Siegburg, près de Cologne. Proviennent de la collection d'Henneville.</p>	<p>Cat. 64 à 66 Westerwald, 1725-1750. Flambeau, Flambeau (?), encrier. Grès. Achat, 1848 (ancienne collection d'Henneville). E. Cl. 1709a, E. Cl. 1709b, E. Cl. 1709c.</p>	
<p>N°4054 Grès de Creussen, près de Wurtzbourg. Pot à figures émaillées en couleurs et en or, et garni en élain, dit Apostel Krüge (cruche des apôtres). Les figures du Christ, des apôtres et saints personnages sont représentées en relief sur la panse, dans l'ordre suivant [...]. Le vase porte la date 1653.</p>	<p>Cat. 75 Creussen, 1653. Bouteille. Grès émaillé ; bouchon à vis en étain ; pied cerclé d'étain. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1087.</p>	

<p>N°4055 Grès de Creussen. Pot à bière, à couverte brune, avec rehauts de couleur et d'or, dit Apostel Krüge (cruche des apôtres). Sur la panse sont les figures du Christ et des apôtres, avec la date de 1655, et la légende traduite de l'allemand : Celui qui me boira d'un trait sera béni par la sainte Trinité.</p>	<p>Cat. 77 Creussen, 1655. Chope. Grès émaillé. Fonds Du Sommerard. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1088.</p>	
<p>N°4056 Grès de Creussen (Bavière). Pot à bière, avec anse, décoré d'ornements en couleurs et des figures en relief de Saturne, Jupiter, Mars, le Soleil, Vénus, Mercure et la Lune, en relief sur fond bleu.</p>	<p>Cat. 79 Creussen, XVIIe siècle. Cruche ovoïde. Grès émaillé ; pied cerclé d'étain. Fonds Du Sommerard, Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1090.</p>	
<p>N°4057 Fabrique de Creussen (Bavière). Grande bouteille montée en étain avec figures, rehauts d'émail et ornements en relief; Apostel Krüge.—XVIIe siècle. Sur la panse, les douze apôtres et un écusson d'armoiries, avec l'inscription : Gottfried Samuel Bohme.</p>	<p>Cat. 74 Creussen, 1706. Bouteille. Grès émaillé ; bouchon à vis en étain, pied cerclé d'étain. Achat 1852 (ancienne collection Becker, Bruxelles). E. Cl. 2186.</p>	
<p>N°4058 Fabrique de Creussen (Bavière). Pot à anse, rehaussé de couleurs sur fond brun et couvert de médaillons, d'Agnus Dei, de cariatides et de mascarons en couleurs et en relief; monture en émail.</p>	<p>Cat. 81 Creussen, environ 1620. Chope. Grès émaillé ; couvercle d'étain. Achat, 1853 (ancienne collection Jakob). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 2221.</p>	

<p>N°4059 Grès de Creussen, près de Wurtzbourg, rehaussé de couleurs. Pot décoré d'armoiries et de sujets de chasse exécutés en relief : la Chasse à l'ours et la Chasse au cerf, avec l'inscription: A M P G S 1648; monture en étain. Provenant de la collection d'Henneville.</p>	<p>Cat. 80 Creussen, 1648. Chope. Grès émaillé ; couvercle d'étain. Achat 1848 (ancienne collection d'Henneville). Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 1710.</p>	
<p>N°4060 Grès de Nuremberg. Cruche à fond vert, avec goulot, à tête découpée à jour, décorée d'écussons qui portent des sphères célestes en relief.</p>	<p>?</p>	
<p>N°4061 Grès de Nuremberg. Bouteille à fond vert, monture et chaîne en étain.</p>	<p>?</p>	
<p>N°4062 Grès de Nuremberg, de la famille des Hirschvogel. Pot émaillé en couleurs et s'ouvrant par la base, représentant la figure d'un buveur qui tient en mains le verre et la cruche. XVIIe siècle.</p>	<p>?</p>	
<p>N°4063 Canette en terre cuite de Saxe, lustrée en noir, avec rehauts d'email, dite cruche de deuil, montée en étain, avec figures en relief, costumes du temps de Louis XIII.</p>	<p>Cat. 83 Annaberg (?), 1650-1700. Grès émaillé ; couvercle et anse en étain. Don Pierrot, 1852. Dépôt au Musée national Adrien Dubouché, Limoges, 2001. E. Cl. 2096.</p>	
<p>N°4064 Grès de Beauvais. Bidon, avec bélières, émail gris bleu aux armes de France. XVIe siècle.</p>	<p>Cat. 49 Westerwald, 1650-1675. Gourde. Grès émaillé de bleu et de violet. Achat, 1848 (ancienne collection d'Henneville). E. Cl. 1723.</p>	

Au temps de l'hôtel puis du musée de Cluny, la présentation des grès n'est pas sans rappeler l'aménagement de l'appartement d'Alexandre-Charles Sauvageot. Dans la *Notice du Musée et des Thermes de l'Hôtel de Cluny* publiée en 1844, on peut trouver une allusion aux grès, présentés alors dans la quatrième salle de l'hôtel : « Cette salle est entièrement garnie de meubles et bahuts flamands de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ; ces meubles sont couverts des diverses espèces de faïences, verreries et poteries flamandes, françaises et italiennes en usage à la même époque : ce sont, pour la plupart, des plats garnis d'animaux, poissons et reptiles de Bernard Palissy, des assiettes des fabriques de Faenza, des carafes, bouteilles et gobelets en verrerie de Venise, des pots en grès de Flandres, etc ».<sup>163</sup>. On peut alors penser à la peinture représentant l'intérieur de Sauvageot dont les murs sont couverts de faïence de Palissy. Une lithographie parue dans *Les Arts au Moyen Âge* d'Alexandre Du Sommerard (achevé par Edmond Du Sommerard) permet d'avoir un aperçu de l'aménagement de la Renaissance française dans la Chambre de François I<sup>er</sup> [Fig. 52]. Une aquarelle d'Albert Lenoir présente le projet du musée de Cluny, en montrant une salle meublée de mobilier en bois et d'objets précieux dans le style du XVI<sup>e</sup> siècle : armures, miroir, vases...qui donnent une idée de ce à quoi devait ressembler le musée à ses débuts [Fig. 53].

163 DU SOMMERARD, 1844, p. 21.





*Chambre de François I<sup>er</sup> dans les dispositions actuelles d'après les collections de l'hôtel de Clugny. C'est celle qui a été achetée par le duc de Bourgogne, comte de Flandre, sous le règne de Louis VIII, femme de Louis le pieux, duc de Normandie. Elle fut achetée par le duc de Bourgogne, comte de Flandre, sous le règne de Louis VIII, femme de Louis le pieux, duc de Normandie. Elle fut achetée par le duc de Bourgogne, comte de Flandre, sous le règne de Louis VIII, femme de Louis le pieux, duc de Normandie.*

Figure 52 : Chambre de François Ier à l'hôtel de Clugny, estampe, dans DU SOMMERARD, *Les Arts au Moyen Âge*, planche III, Paris, Musée de Clugny, Photo RMN-Grand Palais.



Figure 53 : Albert Lenoir, *Projet d'aménagement de la chambre des abbés de Cluny*, 1843-1879, aquarelle et crayon, bibliothèque de l'INHA, OA 716 (2, 75), Cliché INHA.



### **III. Antoine Vivenel, collectionneur de grès allemands.**

#### **A. Brève biographie d'Antoine Vivenel (1799-1862), architecte, collectionneur et fondateur du Musée de Compiègne.**

##### ***1. Splendeurs et misères d'Antoine Vivenel sous la Monarchie de Juillet.***

###### **a. Jeunesse et formation d'Antoine Vivenel**

Antoine François Vivenel naît le 17 mars 1799 à Compiègne<sup>164</sup>. Il est le fils d'Antoine-Nicolas Vivenel, maître-plâtrier et entrepreneur, et de Marie-Françoise Bennezon, fille d'artisans du bâtiment. Le jeune Vivenel acquiert aux côtés de son père une connaissance du métier d'entrepreneur et des sciences de l'architecture. En effet, son père possédait une bibliothèque assez spécialisée et rédigeait des traités d'architecture et de stéréotomie, ce qui renseigne sur son niveau d'érudition et sur les préoccupations du milieu familial<sup>165</sup>. Le jeune Antoine Vivenel a la chance de suivre les cours du Collège de Compiègne autour des années 1814-1815, mais ne parvient pas à atteindre un bon niveau en latin et en grec. Puis, occupée par les troupes prussiennes (1815-1818), la ville de Compiègne est conduite à fermer le collège, ce qui empêche Vivenel d'achever son cursus.

À 18 ans, Antoine Vivenel suit à son tour une formation pratique dans le bâtiment, à Paris, et se lance dans le métier de commis-entrepreneur dès 1817-1818 jusque 1826<sup>166</sup>. Le jeune étudiant habite au 95, rue de la Harpe et participe aux cours de l'École royale gratuite de mathématiques et de dessin en faveur des arts mécaniques, rue de l'École de Médecine, tout en exerçant son premier emploi de commis. Il admire particulièrement son professeur de construction et d'architecture Jean-Paul Douliot, qui s'avère être une rencontre déterminante dans la vie du jeune homme et qui lui offre trois livres précieusement conservés par Vivenel dans sa bibliothèque<sup>167</sup>. Vivenel étudie les mathématiques, la géométrie, le dessin d'ornement, l'architecture, la construction ou encore la taille de pierre. Il s'avère être un excellent dessinateur. Scientifique, artiste mais aussi littéraire, le jeune homme travaille avec acharnement. Vivenel, jeune provincial, « monte » ainsi à Paris où il réussit en moins de vingt ans à devenir architecte-entrepreneur et à faire évoluer sa carrière. Toute sa vie

164 Cette synthèse biographique s'appuie sur les références mentionnées dans l'état de la question, pp. 8-9.

165 ALKAN, Cat. 1844, p. 141 : Vivenel possédait dans sa bibliothèque des ouvrages de son père et une vaste partie consacrée à l'architecture. À partir de la p.139.

166 FORESTIER, 1979, pp. 124-127 et WEISBERG, 1992, p. 11.

167 RAISONNIER, 2013, p. 120 et VIVENEL, 1844, pp. 148-149.

témoigne d'une passion pour le savoir et le progrès.

#### b. Son activité professionnelle d'architecte-entrepreneur sous la Monarchie de Juillet

Antoine Vivenel participe à de nombreux chantiers parisiens dont certains existent encore et dont il est intéressant d'énumérer les principales réalisations<sup>168</sup>. Le parcours de l'entrepreneur est d'abord marqué dès 1818 par les travaux du Louvre et du collège Saint-Louis. Durant les décennies 1820-1830, Vivenel s'engage dans la construction de logements à caractère social (logements ouvriers) et d'habitations dans les nouveaux quartiers de la capitale (jardins de Tivoli). Il adhère, quoique de façon informelle, aux idées fouriéristes<sup>169</sup>, très en vogue sous la Monarchie de Juillet. Celles-ci ont donc une certaine répercussion sur son métier d'architecte. Sa générosité et sa philanthropie peuvent également être lues en ce sens. Il est ensuite chargé de l'exécution de grands chantiers parisiens qui font sa fortune et dont le mérite lui revient.

L'apogée de la carrière et de la réputation de Vivenel se situe au moment du projet d'agrandissement de l'Hôtel de Ville de Paris, à partir de 1835. Sous la direction des architectes Godde et Lesueur, il travaille avec une prodigieuse rapidité à l'extension de l'édifice, achevé en 1847. Ce chantier est visité par Louis-Philippe et Marie-Amélie en 1842. Ces derniers ont par ailleurs connaissance du musée de Compiègne créé par Antoine Vivenel dès 1839. Vivenel est donc lié aux autorités de la Monarchie de Juillet et il est étonnant de constater que sa fortune et son déclin coïncident avec ceux du régime. À la fin des années 1830, Vivenel se tourne vers le monument d'architecture en collaboration avec l'architecte italien Louis Visconti, spécialisé dans la construction de monuments funéraires, avec qui il tisse des liens d'amitié. Durant la décennie 1840, ils prennent en charge les travaux des fontaines Louvois (1839), Molière (1839-1840) ou encore Saint-Sulpice (1841-1848). Ils s'occupent également des chantiers des hôtels particuliers de la baronne de Pontalba, 41 rue du Faubourg Saint-Honoré (1840) et de Jean-Pierre Collot, directeur de la Monnaie, sur le Quai d'Orsay (1841). Enfin, les sépultures ne sont pas en reste. Vivenel construit lui-même à cette époque un tombeau familial à Compiègne (1839) [Fig. 54]. Un autre projet célèbre est celui du tombeau de Napoléon Ier aux Invalides (1842-1853) pour déposer les cendres de l'Empereur et pour lequel Louis Visconti est sélectionné.

168 Voir RAISONNIER, 2013.

169 KUHN, 2015, pp. 22-23.



*Figure 54 : Antoine Vivenel, Tombeau de la famille Vivenel, 1839, pierre, cimetière Nord, Compiègne, Photographie, Archives du Musée Antoine Vivenel.*

Il convient à présent de brosser le portrait d'un Vivenel fréquentant les sociétés savantes parisiennes et picardes sous la Monarchie de Juillet<sup>170</sup>. Membre de la Société académique de l'Oise, de l'Athénée du Beauvaisis, de la Société des antiquaires de Picardie, Vivenel fait également partie du Cercle des arts, dont certains membres sont passés à la postérité<sup>171</sup>, avec plusieurs de ses amis et relations. On pense à Louis Visconti, Jean-Marie-Victor Viel ou encore Dantan le Jeune, à qui l'on doit plusieurs caricatures et bustes de Vivenel [Fig. 55]. De plus, ce dernier fréquente avec assiduité le marché de l'art et les ventes parisiennes. Christian Mazet a pu rendre compte des achats d'antiques du collectionneur à des ventes aussi prestigieuses que la vente Canino ou la vente Beugnot<sup>172</sup>. Il possédait dans sa bibliothèque des catalogues de ventes auxquelles il a probablement acheté, telles la vente d'estampes et d'ouvrages du baron Vivant-Denon<sup>173</sup>. Tous ces éléments, s'ajoutant aux grands chantiers qu'il dirige et à la création d'un musée pour sa ville natale, témoignent bien de la sociabilité de Vivenel, de ses ambitions sociales, de ses goûts, et de sa volonté de poursuivre de grands projets, en lien avec les enjeux et les modes de son temps.

170 KUHN, 2015, p. 36.

171 On peut citer Chopin, Delacroix, Charles Sauvageot (comme vu précédemment) ou encore le baron de Rothschild. Voir KUHN, 2015, Annexes, p. 40.

172 MAZET, 2012, pp. 22-25.

173 ALKAN, Cat. 1844, p. 4.



*Figure 55 : Dantan Jeune, Buste d'Antoine Vivenel, fondateur du musée, 1842, marbre, Don Sophie Vivenel, L.273, Compiègne, Musée Vivenel, cliché personnel.*

Les dernières décennies de la vie de Vivenel se caractérisent par une fin brutale. La fin des années 1840 est marquée par le déclin de la fortune de Vivenel, en même temps que la chute de la Monarchie de Juillet. En effet, lors de l'affaire Cécile et Margantin, dès l'année 1846, Vivenel est accusé du vol de matériaux sur le chantier de l'Hôtel de Ville. Ceci lui vaut d'être conduit en prison, à Sainte-Pélagie, mais il est rapidement libéré du fait de sa célébrité et de personnes qui attestent son intégrité. Quoiqu'il en soit, sa réputation est entachée par cet épisode et il ne peut plus exercer son métier. Vivenel est alors endetté de 1848 jusqu'à sa mort. Mauvais gestionnaire et acheteur immodéré, il est contraint de vendre ses maisons puis de demander l'hospitalité à son ami Jean-Marie-Victor Viel avant d'emménager chez sa cousine et maîtresse Octavie Cailleaux. Vivenel est atteint dans ses dernières années de la maladie de la pierre, dont il se fait opérer. S'en suit malheureusement la gangrène, cause de vives souffrances, conduisant à sa mort à Paris le 19 février

1862<sup>174</sup>, quelques jours avant Octavie, qui meurt quant à elle le 24 février 1862.

Par toute sa vie, de son ascension à sa chute fulgurante, Vivenel, provincial et parisien, relève du personnage balzacien (Eugène de Rastignac, Lucien de Rubempré). Jumeau de Balzac (1799-1850), il évoque une époque, celle de la Monarchie de Juillet. Il est caractérisé par une personnalité immodérée, généreuse presque à l'excès, toutefois bien insérée dans un milieu bourgeois d'intellectuels et d'artistes. Il peut être encore comparé au cousin Pons du fait de sa collectomanie, élément que nous allons aborder dans une dernière partie dédiée au musée.

## ***2. La création d'un musée encyclopédique par un collectionneur autodidacte.***

Antoine Vivenel explique lui-même ses débuts de collectionneur en évoquant l'acquisition d'un petit vase grec vers 1818-1820, placé religieusement dans sa chambre d'étudiant parisien et qu'il s'offre à contempler. Cet objet est certes dépourvu de valeur mais particulièrement cher à ses yeux par son rôle pionnier dans l'immense collection qui advient plus tard. Il témoigne également de la lente maturation du projet de Vivenel : le jeune homme s'ouvre progressivement à l'art auquel il voue une véritable passion, et, par son travail et sa fréquentation de plus en plus assidue du milieu du marché de l'art, acquiert une expertise qui lui permet d'accroître considérablement sa collection dont l'essentiel est acquis entre 1825 et 1844. Travailleur infatigable et avide de connaissances, Antoine Vivenel est fortement persuadé qu'il aurait dû consacrer ses jeunes années à apprendre avec assiduité le latin, le grec et toutes les sciences humaines. Il concrétise ainsi son élan en créant un musée des Études, dédié aux enfants de Compiègne.

Un des pans majeurs de la collection de Vivenel est l'ensemble d'estampes, s'élevant à plus de treize mille pièces de son vivant<sup>175</sup>. Passionné par l'estampe, Vivenel se fournit dans les plus belles collections. Il s'intéresse, du fait de ses activités, au dessin d'architecture et d'ornement et possède alors un ensemble extrêmement fourni des réalisations de Jacques Androuet du Cerceau. Son but est alors d'acquérir et de publier l'œuvre entier du prestigieux architecte. De plus, Vivenel possède de très nombreux œuvres gravés des plus grands artistes (Dürer, Callot...). Toutes ces pièces soigneusement assemblées doivent jouer un rôle auprès des élèves de l'école communale gratuite de dessin. Malheureusement, un grand nombre d'estampes non données au musée sont vendues à sa mort par son ami Viel, pour rembourser partiellement ses dettes<sup>176</sup>.

174 La triste fin de Vivenel est comparable à celle de Sauvageot qui meurt en en 1860 de la maladie de la pierre également.

175 ALKAN, Cat. 1844. et KUHN, 2015, p. 27.

176 Vivenel écrit lui-même dans son testament : « J'aurais voulu laisser au Musée de Compiègne mes livres et surtout mes gravures, l'acquit de mes dettes et mon désir de laisser quelques souvenirs de moi aux personnes qui m'ont aimé m'empêchant de donner au Musée que j'ai fondé des collections qui ont quelques intérêts ; ces collections,



Ce sont ensuite les arts décoratifs qui prédominent. Céramiques de l'Antiquité et de la Renaissance, vitraux et verreries, bronzes et marbres, tous les supports sont représentés. Les tableaux et les moulages en plâtre s'y ajoutent, ainsi que du mobilier et des bibelots divers. Quelques pièces de grande qualité sont présentes dans la collection et gagneraient à être connues. Outre les techniques, c'est également l'ensemble des civilisations européennes qui est abrité dans la collection, de l'Antiquité jusqu'à l'art contemporain au collectionneur (Dominique Papety par exemple), de la Grèce aux Flandres en passant par l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne. En plus des monuments de l'art européen, un ensemble conséquent d'objets d'Extrême-Orient enrichit la collection. Ces pièces diverses possèdent des caractéristiques ethnologiques ; elles renvoient aux mœurs et coutumes des civilisations étrangères, dans un contexte de fascination pour l'Orient nourri par les expéditions napoléoniennes. Enfin, la section dédiée aux sciences naturelles complète la collection artistique, archéologique et ethnologique. Elle comporte alors des spécimens liés à la minéralogie, à la botanique, aux squelettes. Cette partie de la collection s'inscrit dans la lignée des cabinets de curiosité et dans l'actualité des recherches scientifiques. Toutes les pièces réunies par Vivenel doivent illustrer la totalité des créations humaines.

L'idée est donc claire : la jeunesse doit pouvoir trouver dans ce musée un conservatoire des grands chefs-d'œuvre de l'humanité et des civilisations afin de les étudier, de les copier et de nourrir une réflexion sur les productions artistiques du passé. Scientifique, pédagogique et accessible : voilà le souhait de Vivenel pour son musée. Il pense particulièrement aux élèves de l'École des Beaux-Arts mais également à tous les collégiens et étudiants. Son projet de musée est déjà présent en juin 1839, date à laquelle il envisage de placer sa collection à l'Hôtel de Ville. Il projette de créer pour sa ville natale un ensemble qui comprenne bibliothèque, musée, école des Beaux-Arts. Vivenel veut un musée des Études mais également un conservatoire des Arts et Métiers. Son projet est nettement lié à sa personnalité de bâtisseur et à sa formation dont il déplore les lacunes en humanités.

L'année 1841 voit la consécration du projet de Vivenel, reconnu comme fondateur et conservateur du musée par délibération municipale puis l'ouverture du musée en octobre. Dès la fin des années 1830 jusqu'en 1848, Vivenel envoie de très nombreux objets par colis à l'Hôtel de Ville, bientôt dépassé par le stock des pièces. C'est en date du 20 mars 1843 qu'il rédige un acte de donation de sa collection : « dans la pensée de fonder un musée dans la ville de Compiègne, il a travaillé, depuis de longues années, à réunir une collection d'objets d'art, d'antiquités et de curiosités de tous les genres et de presque tous les temps ; qu'il a voulu en faisant hommage de cette collection

livres et gravures devront être vendues car elles composent pour ainsi dire mon seul actif actuellement réalisable. Je désire que cette vente soit faite avec soin à l'amiable et en bloc s'il est possible, aux enchères s'il est nécessaire. ».  
Paris, Archives nationales, MC/ET/CXVII/1189.

à sa ville natale, lui laisser à la fois un témoignage éclatant et un souvenir durable de son attachement au pays de toute sa famille. »<sup>177</sup>. Cet acte fondateur est transcrit dans une célèbre peinture de Dominique Papety, conservée au musée Antoine Vivenel, représentant Vivenel dans son cabinet, entouré de quelques objets et en train d'écrire l'acte de donation [Fig. 56 et 57]. Il est homologué un an plus tard, le 19 mars 1844, par ordonnance royale de Louis-Philippe, et le Conseil municipal prend la décision d'associer le nom de Vivenel au musée, qui devient officiellement le musée Antoine Vivenel. Le collectionneur tente donc déjà de préserver les pièces qu'il a patiemment acquises pour la ville et anticipe une éventuelle dispersion de la collection. Il pense également à l'agencement de la collection par son souhait de disposer les nombreux objets de différentes civilisations en les organisant selon leur contexte, leur provenance afin d'orienter le visiteur selon une progression spatio-temporelle. En 1861, Antoine Vivenel rédige un catalogue de sa collection<sup>178</sup>, malheureusement inachevé ainsi que de nombreuses fiches descriptives des objets<sup>179</sup>. En juillet 1862, après sa mort, son ami Viel organise une vente de nombre de pièces n'appartenant pas au musée, dont beaucoup d'estampes. Cette synthèse biographique et cet aperçu des collections du musée nous permettent d'aborder plus spécifiquement dans un deuxième temps la collection de grès d'Antoine Vivenel.

177 Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400.

178 VIVENEL, Cat. 1861.

179 Une partie d'entre elles se trouvent encore au Musée Vivenel.



Figure 56 : Dominique Papety, *Portrait d'Antoine Vivenel (À son ami Vivenel, architecte)*, s. d., huile sur toile, 169x235 cm, Musée Antoine Vivenel, Compiègne.



*Figure 57 : Compiègne, Musée Vivenel, Cabinet Vivenel, 1re Vue, avant 1914, Imprimerie Decelle, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, collection de cartes postales, boîtier Compiègne, vues générales Hôtel de Ville, 1995-14-254.*

## **B. La collection de grès allemands du musée Antoine Vivenel ou la Renaissance des pays du Nord au musée.**

### ***1. Histoire de la collection de grès, de l'époque d'Antoine Vivenel à nos jours.***

Il nous faut à présent retracer l'évolution des pièces qui sont au centre de notre étude. Plusieurs documents permettent de rendre compte de leur historique. La première source que nous possédons concernant l'histoire de la collection de grès de Vivenel est l'acte de donation de la collection à la Ville de Compiègne datant du 20 mars 1843 [Fig. 58 et 59]. Il s'agit d'un document officiel, signé en présence des notaires Jamin et Mouchet, à Paris, conservé aujourd'hui aux

Archives nationales<sup>180</sup>, mais qui suit en réalité la donation effective des objets<sup>181</sup>. Cet acte consiste en une confirmation du projet de Vivenel puis en un « état descriptif et estimatif des objets d'arts et de curiosité » de Vivenel, c'est-à-dire qu'on peut lire le nombre et le prix de chaque type d'objets. Cette source nous apprend que les objets en question proviennent de l'ancien cabinet de Vivenel, précision qui donne une idée de l'aménagement de ce cabinet de travail<sup>182</sup>. Le donataire, Antoine Vivenel, atteste avoir payé la somme totale de huit mille deux cent trente-quatre francs pour rassembler cette collection. Les pièces semblent présentées de manière chronologique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, puis par technique, des céramiques aux dessins, pour finir par un mélange d'objets non identifiés de manière précise. En ce qui concerne les arts décoratifs de la Renaissance, on relève l'achat de verroterie vénitienne et de vitraux, de grès et enfin de faïences. Sept grès sont répertoriés pour la (modique) somme de quarante-deux francs<sup>183</sup>. En comparaison des autres achats qui s'élèvent parfois à des centaines d'objets, les grès constituent un très petit groupe de pièces, au prix le plus bas, moins chers que les émaux de Limoges dont le coût s'élève à quatre-vingt-dix francs. Vivenel n'hésitant pas à dépenser des centaines de francs par groupe d'objets, les grès ont donc été achetés à moindre coût par rapport aux autres pièces. L'acte de donation n'apporte cependant ni la provenance ni la date de l'achat et aucune description précise sur les pièces en question, ce qui ne rend pas possible une identification des sept pièces au musée Antoine Vivenel. Cette source répertorie donc sept grès sur les vingt-six conservés aujourd'hui au musée, mais on ne sait ni desquels il s'agit ni s'ils subsistent encore dans la collection.

180 Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400.

181 Ibidem, « que déjà il a remis avant ce jour, à Monsieur le Maire de Compiègne tous ces objets ».

182 Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400, « divers objets d'art et de curiosité qui composaient son cabinet ».

183 Ibidem « Sept objets en grès anciens, émaillés, de Flandres et autres, estimés quarante deux francs ... 42 ».

État descriptif et estimatif des Objets  
 d'art et de curiosité donnés par M. Vivenel  
 à la ville de Compiègne

Quarante un bronzes antiques du moyen âge estimés à deux cent cinq francs	205 "
Vingt neuf vases grecs en terre peinte estimés quatre cent trente cinq francs	1135 "
Soixante meubles anciens de la renaissance estimés cent dix francs	600 "
Quarante huit marbres antiques estimés cent dix francs	960 "
Cent six objets en terre cuite, antique estimés cinq cent trente francs	530 "
Soixante quatre objets de porcelaine vénitienne et allemande estimés six cents francs	600 "
Encaux de limajis et autres en albâtre sculptés estimés quatre vingt dix francs	90 "
Dix objets en grès anciens, encaux, et flandres et autres, estimés quarante deux francs	42 "
Vingt deux objets en faïence de Bernard Salis et de faïence estimés cent dix francs	110 "
Quatre anneaux anciens estimés cent trente francs	130 "
Quatre cent deux médailles en bronze et argent estimés cinq cents francs	500 "
Cinq cents piéce de monnaie estimés deux cent cinq francs	250 "
Quatre vingt un plates d'opie l'antique estimés deux cent quarante trois francs	243 "
Sept tableaux et miniatures estimés cent dix sept francs	175 "
Dix huit dessins originaux estimés trois cent dix francs	360 "
	<hr/>
	5,230 "

Figure 58 : État descriptif et estimatif des objets d'art et de curiosité donnés par M. Vivenel à la ville de Compiègne, Extrait de l'Acte de donation du 20 mars 1843, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400, cliché personnel.

24 sept-cent-cinquante et autres  
 objets divers estimés trois mille  
 francs . . . . .

Total: huit mille deux cent trente  
 francs . . . . .

P. P. 5230.  
 3004.  
 8234.

Certifié véritable signé et paraphé le présent  
 état devant le sous-préfet de Compiegne  
 des deux parts pour servir à l'acte de donation  
 à la ville de Paris sousigné et paraphé par  
 moi huit-cent-quarante-trois  
 Vivenel

L'archive à Paris le 20 mars 1843  
 Vol. 544 f. 136 r. 27. de la collection pour  
 de la ville de Paris  
 L. Bourgeois

Figure 59 : État descriptif et estimatif des objets d'art et de curiosité donnés par M. Vivenel à la ville de Compiègne, Extrait de l'Acte de donation du 20 mars 1843, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400, cliché personnel.

Une deuxième source datant de 1850 mentionne la collection de grès de Vivenel. Il s'agit d'une analyse rétrospective de 1825 à 1850 de l'activité de collectionneur d'Antoine Vivenel et de sa donation à la ville de Compiègne. Cet hommage est rédigé par Eugène Pelletan, journaliste et homme politique, sous forme de lettre à Lucien Mallefille, pour le journal *L'Écho de l'Oise* du 22 juillet 1850, lettre publiée en préface au catalogue de 1861. Celui-ci propose une description élogieuse de Vivenel, homme de talent, mû par une grande générosité envers sa ville natale. Cette source contemporaine au collectionneur est intéressante dans la mesure où elle reflète certes l'originalité de la démarche de Vivenel, mais également le goût des hommes du XIXe siècle pour les arts décoratifs de la Renaissance. C'est dans un style ampoulé empreint d'émerveillement que l'auteur énumère les différents objets d'art, faisant notamment référence aux grès : « La céramique y compte encore les fayences italiennes, les grès cérames de Flandre et d'Allemagne, les fayences françaises où Bernard de Palissy a versé à pleines mains toutes les formes et toutes les couleurs de la nature, les fleurs, les reptiles, les coquillages, comme s'il eut voulu raconter toute l'histoire de la création dans une assiette. »<sup>184</sup>. Cette unique et brève allusion aux grès ne précise ni leur nombre ni leur aspect, mais les désigne seulement sous un terme générique. En effet, l'expression de « grès cérames de Flandre et d'Allemagne » témoigne d'une terminologie courante au milieu du XIXe siècle, comme nous l'avons vu. Quoi qu'il en soit, cette description permet d'appréhender la place réelle mais peu centrale des grès au sein de la collection, qui semblent en fait avoir une valeur d'exemple des productions de la Renaissance.

La troisième source par ordre chronologique est le catalogue des collections rédigé par Antoine Vivenel en 1861, un an avant sa mort, et malheureusement inachevé. Outre la préface de Vivenel lui-même, l'extrait de la lettre d'Eugène Pelletan et la table des divisions, la *Description des Antiquités et objets d'art du Musée de Compiègne* se compose en effet d'une unique partie sur les monuments européens en général et la sculpture en particulier. C'est donc le sommaire qui permet d'appréhender la place des grès au sein de la collection Vivenel. Selon ce dernier, le catalogue est divisé en trois parties : l'une dédiée aux monuments européens, la deuxième consacrée aux monuments orientaux et la dernière portant sur la collection scientifique. Les grès figurent dans la première partie, à la fin d'une division traitant de l'art céramique, entre la bijouterie et la verrerie<sup>185</sup>. Ce paragraphe présente les céramiques dans un ordre chronologique et technique, des productions gréco-romaines en terre aux faïences allemandes, italiennes et françaises du XVIe siècle pour terminer par les grès. Ceux-ci sont encore désignés sous le vocable de « grès-cérames de Flandre et d'Allemagne », sans datation. Leur description devait s'étendre sur une trentaine de pages comme le

184 VIVENEL, Cat. 1861, p. 13.

185 VIVENEL, Cat. 1861, Table des divisions, p. XXIX.



montre le sommaire.

Onze ans plus tard, en 1870, le conservateur du musée Vivenel, Alphonse Leveaux, rédige un second catalogue, enrichissant et achevant celui d'Antoine Vivenel. Cette source est particulièrement centrale pour notre étude puisqu'on peut trouver une description des pièces inventoriées, des éléments de datation et la hauteur de chaque objet. De plus, le texte introductif au catalogue permet d'avoir un aperçu de la présentation des collections au sein de l'Hôtel de Ville, qui les abrite jusque dans les années 1970<sup>186</sup>. On observe par ailleurs un nombre croissant de grès par rapport à l'acte de donation. En effet, on dénombre vingt-six grès contre sept en 1843. La collection s'est donc largement étoffée en vingt-sept ans. On peut néanmoins se demander si Antoine Vivenel n'avait pas rédigé des feuillets descriptifs destinés au contenu de son catalogue. Les archives du musée Vivenel contiennent bien les ébauches du catalogue, sous la forme de feuillets. Si aucune trace de ceux consacrés aux grès n'a été retrouvée, il est toutefois envisageable que le conservateur ait repris les textes de Vivenel, et que plusieurs grès aient été achetés après la donation de 1843.

Dans ce catalogue, le numéro est suivi d'une description formelle, d'éléments de datation et de la hauteur en centimètres. La plupart des numéros d'inventaire et des grès associés coïncident toujours actuellement, dans la continuité du projet de Vivenel. Mais deux pièces indiquées dans le catalogue demeurent aujourd'hui introuvables. Sous le numéro L.3123bis, c'est alors une cruche décorée d'une frise de sept planètes qui est désignée<sup>187</sup>. Or, ce numéro désigne actuellement la pinte ornée de la frise de lansquenets [Cat. 19], qui n'est pas répertoriée en 1870. De même, l'objet identifié en 1870 au numéro 3129, soit une canette grise où sont figurées les héroïnes Judith, Esther et Lucrèce, n'a pas été retrouvé. Ainsi, on peut interroger ces deux disparitions et l'apparition d'une pinte, associée à un « Don Vivenel ». Les grès sont regroupés par type, c'est-à-dire que Vivenel a su reconnaître les origines des objets de manière implicite, par leur aspect visuel. Néanmoins les datations ont été remises en question et les foyers précisés. Ainsi en est-il de l'imitation en grès du XIXe siècle de Peter Lövenich, non référencée en tant que cruche contemporaine, et de l'actuelle distinction opérée entre grès de la Renaissance issus de Cologne, Raeren et Siegburg, et grès baroques du Westerwald, datés non pas du XVIe siècle mais du XVIIe siècle. On pourra se référer au tableau ci-dessous pour comparer les descriptions anciennes et actuelles et vérifier leur concordance.

En 1900-1901, un nouveau catalogue est réédité par le conservateur J. Blu. Il s'agit du *Catalogue illustré des peintures, dessins, sculptures* du musée, qui ne traite donc pas de la

186 LEVEAUX, 1870, p. XIII-XIV : « Du Cabinet de Vivenel, on passe dans la galerie qui contient tous les objets du Moyen-Age et de la Renaissance, ainsi que la collection ethnographique. [...] Sur des dressoirs sont exposés les vases de grès et de faïence. ».

187 LEVEAUX, Cat. 1870, p. 161.

céramique et des arts décoratifs. En effet, une lettre du conservateur montre qu'à cette date, et en raison du grand nombre d'objets de la collection, il n'a pas été possible de présenter toute la collection. Une simple mention des grès est faite dans la préface, qui permet à nouveau d'appréhender la présentation des objets à l'époque. Ce texte portant sur « Le Musée Vivenel » est rédigé par Arthur de Marsy. Il précède la notice biographique de la première édition d'Alphonse Leveaux et nous fait comprendre le caractère éclectique du cabinet Vivenel : « Le cabinet de Vivenel, transporté à Compiègne et rétabli tel qu'il figure dans le fond du portrait de Papety, est une pièce carrée décorée de boiseries dans le style de la Renaissance, garnie de dressoirs chargés de grès de Flandre et de vases de Sèvres, ornée de plaques de faïence italienne d'après Raphaël et le Rosso. »<sup>188</sup>. Cette source un peu plus tardive que les autres, contemporaines pour la plupart à Vivenel, est cependant intéressante pour observer de manière générale les donations postérieures au collectionneur.

Le *Cahier d'entrées Leturcq*, du nom du conservateur, datant de la période 1932-1939, est une source essentielle pour étudier les ajouts à la collection. En effet, si la plupart des grès sont répertoriés comme des dons de Vivenel lui-même, l'un des grès a été donné au musée Vivenel entre 1932 et 1939 par un certain Monsieur Landier fils [Cat. 18]. C'est la dernière mise à jour de la collection de grès, qui a pu ensuite être détruite ou dispersée, du fait des deux guerres mondiales et du déménagement du musée de l'Hôtel de Ville vers l'Hôtel de Songeons-Bicquille en 1952.

Plus récemment, en 2002-2003, les échanges d'Éric Blanchegorge, ancien conservateur du musée Vivenel, avec Ralph Mennicken, directeur du Töpfermuseum de Raeren, constituent une source documentaire importante. Concernant exclusivement les grès, ce dossier a permis de rectifier les erreurs de datation et de foyer géographique des pièces figurant sur les cartels et les dossiers d'œuvres. Les fiches d'inventaire ont donc été corrigées par un spécialiste des grès rhénans, qui a publié plusieurs études sur le sujet, notamment en 2013. Ces informations constituent une base nécessaire sur laquelle s'appuient nos recherches et ont permis l'établissement du catalogue.

Aujourd'hui, la collection se compose de vingt-six grès dont vingt-et-un sont exposés dans les vitrines de la salle Renaissance [Fig. 60, 61 et 62], et quatre dans les réserves du musée. Certaines pièces ont fait l'objet d'une restauration, ainsi que l'attestent les fiches d'inventaire et des traces de collage sur les grès mais les dossiers n'ont pas été retrouvés à ce jour.

Le tableau ci-dessous permet de comparer les descriptions ancienne et actuelle des pièces et de mesurer les évolutions de la collection de grès de l'époque de Vivenel à aujourd'hui. Les photographies qui suivent permettent d'identifier la collection de grès dans les salles du musée selon

188 La description donnée ne se vérifie pas tout à fait dans la photographie du cabinet montrée plus haut [Fig. ], et on ne peut les apercevoir dans le portrait de Papety.

les déménagements successifs [Fig. 63 à 66]



*Figure 62 :  
Vitrine de grès  
dans la salle  
Renaissance du  
Musée Vivenel à  
Compiègne,  
cliché personnel.*



*Figure 60 : Vitrine de grès dans la salle Renaissance du Musée Antoine Vivenel à Compiègne, cliché personnel.*



*Figure 61 : Vitrine de grès dans la salle Renaissance du Musée Antoine Vivenel à Compiègne, cliché personnel.*

Catalogue 1870	Inventaire actuel (voir catalogue).
3110. - Cruche à anse, émaillée sur fond gris, avec masque barbu sur le devant et divers médaillons, portraits, sujets religieux et profanes, Cérès, Judith et la Vierge. Datée de 1559. H. 52 cent.	L. 3110 Siegburg, Peter Lövenich, 1e moitié du 19e siècle. Cruche Grès Hauteur 52 cm ; Longueur 26 cm ; Largeur 18 cm Don Vivenel
3111. — Cruche à anse émaillée en bleu sur fond gris, avec mascarons et rosaces (XVIe siècle). — H. 39 cent.	L. 3111 Westerwald, 17e siècle. Cruche Grès ; couvercle en étain H. 32,5 cm Don Vivenel
3112. — Cruche du même genre. — H. 32 cent.	Westerwald, 17e siècle Cruche Grès H. 34,5 cm Don Vivenel
3113. — Cruche du même genre. — H. 28 cent.	L. 3113 Westerwald ou Raeren, 17e siècle Cruche Grès H. 28,8 cm Don Vivenel
3114. — Cruche de même forme. — H. 30 cent.	L. 3114 Westerwald, 2e moitié du 17e siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 30,8 cm Don Vivenel
3115. — Cruche de même forme, avec un médaillon représentant le Christ sur la croix, avec la Vierge et saint Jean. Monogramme IM. — H. 25 cent.	L. 3115 Westerwald, Ian Mennicken, 17e siècle Cruche Grès H. 19 cm ; D. 16 cm Don Vivenel
3116. — Cruche de même forme, chargée de rosaces, de mascarons et de fleurs de lys. — H. 32 cent.	L. 3116 Westerwald, 17e siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 34,8 cm Don Vivenel
3117. — Cruche de même forme, couverte de mascarons et de rosaces. — H. 22 c.	L. 3117 Westerwald, 2e moitié du 17e siècle Cruche

	Grès H. 31,5 cm ; D. 17,5 cm Don Vivenel
3118. — Bouteille à long col, munie de bélières, ornée de rosaces et d'écussons de fantaisie, avec la date de 1668.— H. 21 cent.	L. 3118 Westerwald, 1668 Bouteille Grès H. 22 cm Don Vivenel
3119. — Cruche à panse, émaillée en bleu sur fond gris, avec écussons estampés: 1° Armes d'Espagne: Kunnick wapen van heisspaenien, anno 1590; 2° Armes d'Orange: Den prenszen van orranien waser van dutzen blu, otvan, n° 1590 ; 3° Armes d'Autriche: Des Kunnick wapen van frackrich anno 1590. — H. 70 cent.	L. 3119 Raeren, atelier de Jan Baldems Mennicken, 1590 Cruche Grès H. 33,5 cm Don Vivenel
3120. - Cruche à anse en émail bleu sur fond gris. Les sept Muses sous des pilastres, avec des ornements en relief, les légendes suivantes : Melpomene, Thalia, Eut. Terpsichore, Clyto Poli, Caliope, la date 84 (1584), et le monogramme B M. — H. 22 c.	L. 3120 Raeren, matrice d'origine de la frise : Baldem Mennicken, 1584 Cruche Grès ; couvercle en étain H. 24,8 cm Don Vivenel
3121. — Cruche de même genre que la précédente, avec sept blasons d'électeurs de l'empire. — H. 20 cent.	L. 3121 Raeren, fin du XVIe siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 21,5 cm Don Vivenel
3122. — Cruche à anse en terre fine grise émaillée de bleu, ornée de macarons, d'arabesques et d'ornements en relief (XVIe siècle). — H. 22 cent.	L. 3122 Raeren, fin du XVIe siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 25,8 cm Don Vivenel (Cabinet Vivenel).
3123. — Aiguière à anse et à long goulot, en terre fine grise rechampie en bleu chargé d'arabesques, avec un monogramme couronné 1 M et la date 1592. — H. 24 cent.	L. 3123 Westerwald ou Raeren, Ian Mennicken, 1592 Aiguière Grès ; couvercle en étain H. 26,5 cm Don Vivenel
<b>3123 bis. — Canette cylindrique à anse en terre grise émaillée de bleu, chargée de sept figures en relief représentant les planètes placées sous des pilastres (XVIe siècle). — H. 18 cent.</b>	<b>L. 3123bis</b> <b>Westerwald, 17e siècle</b> <b>Pinte (frise des lansquenets)</b> <b>Grès</b> <b>H. 18 cm</b> <b>Don Vivenel</b> <b>Pas de concordance.</b>
3124. - Canette cylindrique à anse, en pâte grise	L. 3124

émaillée de bleu, représentant l'histoire de Judith en bas-reliefs estampés, avec la légende: DEN KO : HOLO : H : S : HO : DE : LV : AVS : S : AIV : D: BVM : GBV : IVDIT : STR : D : PR : DI : STAT : BELLO: 0 : SCILAF : DRVN : DERI : KOP : AF : DER: KOP:HIR : AV (XVIe siècle). - H : 38 cm.	Westerwald ou Raeren, fin du XVIe siècle Canette Grès ; couvercle en étain H. 38 cm Don Vivenel
3124 bis. - Canette en grès rougeâtre, à anse, chargée de trois figures de femmes avec leurs noms ainsi écrits: Jvdit 1568.-Ether. hat. fictoria. — Lucrecia. ein. romirin. 1568. — H. 37 cent.	L. 3124bis Raeren, matrice d'origine de la frise : 1568 Canette Grès H. 39,2 cm Don Vivenel
3125. — Cruche à anse, en grès rougeâtre. L'histoire de Suzanne avec cette inscription : Sisanna. wart. vainsch. bei. agin. van. zvei. alde, woerden. an ere stat. gedoet., la date 1585 et le monogramme P. E. — H. 23 cent.	L. 3125 Raeren, matrice d'origine de la frise : Peter Emonts, 1585 Cruche Grès H. 25,3 cm Don Vivenel
3125 bis. — Cruche à anse en pâte rougeâtre, chargée de médaillons estampés, avec cette inscription plusieurs fois répétée: Drick. vnd. es. gotnit. verge (XVIe siècle). — H. 1.5 cent.	L. 3125bis Cologne-Frechen, 2e moitié du XVIe siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 17,8 cm Don Vivenel
3126. — Cruche à anse en grès rougeâtre, chargée de six écussons de fantaisie séparés par des cariatides (xvi* siècle). H. 24 cent.	L. 3126 Raeren, fin XVIe siècle Cruche Grès ; couvercle en étain H. 28 cm Don Vivenel
3126 bis. — Vase à trois anses en grès rougeâtre, chargé de plaques estampées (XVIe siècle). — H. 23 cent.	L. 3126bis Raeren, XVIe siècle Cruche Grès H. 22,8 cm Don Vivenel
3127. — Cruche à anse en grès rougeâtre, avec un masque barbu et des branches de feuillage (XVIe siècle). — H. 15 c.	L. 3127 Cologne-Frechen, début du XVIe siècle Cruche Grès H. 15,6 cm Don Vivenel
3127 bis. — Cruche à anse en grès rougeâtre chargé d'un médaillon trois fois répété représentant Cérés, avec la date 1582. — H. 21	L. 3127bis Raeren, matrice d'origine du médaillon : 1582 Cruche

cent.	Grès ; couvercle en étain H. 21,8 cm Don Vivenel
3128. - Aiguière à anse et à goulot en pâte grise fine, décorée de figures de macarons et d'arabesques, avec la date de 1593.	L. 3128 Siegburg, 1593 Cruche Grès ; couvercle en étain H. 24,3 cm Don Vivenel
3128 bis. - Canette cylindrique à anse, en pâte grise fine, chargée de neufcartouches estampées offrant trois sujets répétés, avec les inscriptions : Dat. (t'aigen. an. dm. pricht. IUA. — S. Ilelena 1570. — Johannis, et le monogramme H. H. — H. 35 c.	L. 3128bis Siegburg, Hans Hilgers, 1570 Canette Grès blanc ; couvercle en étain H. 35,8 cm Don Vivenel
<b>3129. - Canette cylindrique à anse en pâte grise, chargée des figures de Judith, Esther et Lucrèce, avec les inscriptions : IVDIT 1566. — ESTHER HAT FICTORIA.-LVCRECIA 1566. — H. 17 cent.</b>	<b>Objet non recensé.</b>



Figure 64 : Salle consacrée à la céramique et à la verrerie, après 1952, Hôtel de Songeons-Bicquilly, Photo Hutin Ref 11.238-10, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.



*Figure 63 : Aperçu de trois grès au fond à droite : Cat. 21 (cruche complète), 5 et 16, après 1952, Hôtel de Songeons-Bicquille, Photo Hutin Ref 11.238-6, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.*



*Figure 65 : Détail de la vitrine des grès : on reconnaît Cat. 4, 14 et 19.*





*Figure 66 : Vitrine des grès au fond à gauche dans les années 1960, Hôtel de Songeons-Bicquilly, 975-266, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.*

## ***2. Analyse des types de grès choisis par Antoine Vivenel et place au sein de la collection Renaissance – Temps modernes du musée.***

La plupart des grès conservés au musée semblent avoir été acquis à l'époque d'Antoine Vivenel, puisqu'ils sont recensés en 1870, sauf la pinte [Cat. 19], dont on ne peut renseigner la date d'entrée au musée, et la cruche donnée dans les années 1930 [Cat. 18]. On dénombre dix-neuf cruches, trois canettes, deux aiguières, une bouteille et une pinte. Ces cinq types de récipients ont des fonctions différentes, détaillées par l'historien de l'art Henry Havard dans son monumental *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* publié au début des années 1890. Spécialiste de l'art hollandais et des arts décoratifs, Havard replace chaque objet dans son contexte d'utilisation, ce qui permet de constater que la vaisselle de l'époque était particulièrement variée. L'autre intérêt de ce dictionnaire est tel qu'il permet d'appréhender ces objets selon les connaissances et le goût de la fin du XIXe siècle, quelques décennies après la mort d'Antoine Vivenel. Retenant l'étymologie des termes, Havard distingue ces pièces en les associant à différentes boissons, telles que l'eau pour l'aiguière, souvent munie d'un bassin, la bière pour la pinte, le vin pour la bouteille et la cruche, ce dernier récipient étant le plus courant sur les tables et au sein de la collection. Vivenel a certainement souhaité recréer un large aperçu des pratiques de la boisson à la Renaissance, lui qui

s'intéressait, à l'image de ses contemporains – tels Alexandre et Edmond Du Sommerard –, aux mœurs et coutumes des peuples.

Ensuite, ces spécimens peuvent être distingués entre eux par la couleur de la terre qui coïncide avec des foyers de production. Vivenel a choisi d'unifier sa collection autour d'objets issus des centres de production du Rhin moyen : Cologne, Siegburg, Raeren et le Westerwald. Était-il conscient de cette origine géographique ciblée ou a-t-il acheté les pièces les plus courantes sur le marché? N'avait-il pas connaissance des foyers de grès du Beauvaisis, de Bouffiuoux ou encore d'Annaberg comme l'étaient les collectionneurs Sauvageot et Du Sommerard ? Quoi qu'il en soit, ce sont les grès anciens émaillés allemands, typiques de la Renaissance, qui sont les plus en vogue sur le marché des objets d'art comme l'explique Aurélie Gerbier : « après une éclipse de près d'un siècle et demi, les grès allemands bénéficient de ce retour en grâce des arts décoratifs à la Haute Époque. »<sup>189</sup>. Si toutes les pièces ne sont pas datées dans le catalogue de 1870, la plupart sont attribuées au XVIe siècle, ce qui est désormais remis en question puisque plusieurs pièces datent du XVIIe siècle et une du XIXe siècle. En fait, il est probable que les datations aient été approximatives, à la fois par ignorance mais également parce que le courant historiciste en vogue au début du XIXe siècle proposait une vision fantasmée et large des périodes de l'histoire.

Du point de vue stylistique, les pièces sont nettement distinctes et plus ou moins élaborées. Le catalogue de 1870 – qui semble reproduire l'agencement de Vivenel – présente les grès par couleur et décor, en commençant par la pièce du XIXe siècle, puis les grès à pâte grise émaillés de bleu, ornés de mascarons et de rosaces. Viennent ensuite les cruches émaillées de bleu, couvertes de frises aux références variées, antiques (Muses, planètes, Lucrèce), politiques (princes électeurs, armes), bibliques (Judith) ou populaires (lansquenets). Les pièces à pâte rouge sont présentées à la suite. Deux d'entre elles, mêlées aux autres, sont de petites cruches typiques de la production colonaise, décorées de motifs végétaux, d'une tête d'homme barbu, de médaillons et d'un adage moral. Les sept autres proviennent de Raeren. Enfin, trois grès à pâte grise, dont un demeure introuvable, viennent étoffer la palette de couleurs et l'ensemble de pièces. Un de ces grès propose des scènes un peu différentes issues du Nouveau Testament et de l'hagiographie : on reconnaît la rencontre de Jésus et de la Samaritaine, la parabole du bon pasteur ainsi que l'épisode de Sainte Hélène et la Légende de la Vraie Croix.

Cette variété iconographique ou décorative peut être analysée pour comprendre les intérêts de Vivenel et les raisons de ses choix. Au regard de sa collection et de sa biographie, on peut affirmer qu'il a pu être sensible à des sujets tirés de l'histoire antique et de la mythologie. En effet, l'ensemble d'antiques grecs, étrusques et romains constitue la part la plus belle et la plus

189 GERBIER, 2014, p. 8.

conséquence du musée, les vases étant parfois issus des plus prestigieuses collections du début du XIXe siècle (Canino, Vivant-Denon...) <sup>190</sup>. D'autre part, la bibliothèque de Vivenel laissait une large place à la littérature greco-romaine, et la question des langues anciennes est particulièrement centrale durant toute sa vie puisque, privé selon lui d'une bonne éducation littéraire, il a inlassablement cherché à combler ses lacunes. Collectionneur d'estampes, pointilleux et passionné, Vivenel a certainement apprécié la diversité des scènes décorant les grès.

La frise des muses doit amener ici quelques développements personnels. Patronnes des arts et des sciences, les muses ont probablement trouvé un écho chez Vivenel, qui, lui aussi, en fondant un musée des Études, se plaçait en protecteur des chefs-d'œuvre de l'humanité. Lui-même n'était-il pas un disciple zélé des muses par sa formation initiale en dessin, géométrie et architecture, et par sa sensibilité esthétique et littéraire ? D'autre part, on ne peut pas ne pas mentionner le monumental *Rêve de bonheur* de Dominique Papety (1815-1849), exposé au Salon de 1843 et acheté par Vivenel à son ami en 1844 [Fig. 67 et 68] <sup>191</sup>. Cette peinture illustre l'harmonie et la connaissance, chères au collectionneur. Dans un paysage idyllique et champêtre, inspiré de l'Arcadie, les générations se côtoient et jouissent ensemble des plaisirs des sens et de l'intellect dans un état de divine quiétude. La vision lumineuse d'un temple grec en toile de fond indique que ce bonheur idéal est conduit par des valeurs telles que la piété, le savoir, la grandeur. Cette œuvre dépasse le seul parrainage des arts ; elle a bien ici une visée sociale, qu'on a pu relier au fouriérisme, dont Papety était proche, et qui est celle de la cohésion sociale par l'éducation, la libre association et le partage des biens dans un lieu choisi, le phalanstère.

Il est également intéressant de prendre en compte la pensée de Vivenel sur ce tableau, rédigée, de manière lyrique et exaltée, pour l'inventaire de ses collections : « Cette scène de bonheur raconte poétiquement l'amour, le travail, la prière, la science, toutes les grandes facultés et toutes les grandes œuvres de l'humanité. Elle glorifie tous les progrès de l'homme. La vapeur qui lie les continents, la parole qui voyage à travers les airs, le sol transformé en parterre. Tous les bonheurs sont compris et sanctifiés. Ceux du vieillard, ceux de la jeune fille, de la femme coquette, de la femme laborieuse, ceux de la mère, ceux de l'enfant, ceux de la poésie, ceux de la science, ceux de la prière, ceux de la chasse, ceux de la rêverie, ceux du sommeil sur le sein du bien-aimé, ceux de la danse au milieu des gerbes parfumées de la terre, cette grande couche nuptiale de tous les peuples. En regardant ce tableau, n'éprouvez-vous pas la sérénité du bonheur, voyez la muse inspirée des temps futurs, appuyée sur la lyre aux cordes d'or, la main retombe, la dernière note vibre encore, et la pythonisse qui l'écoute, remonte d'un regard, dans le ciel, et porte à travers les

190 Pour plus de détails sur ce sujet, voir GALOIN, 1993 et MAZET, 2012.

191 Voir KUHN, 2015, p. 23-24.

espaces infinis, d'étoiles en étoiles, l'hymne du bonheur de la terre. »<sup>192</sup>. Cette première partie du texte, aux références éclectiques mais particulièrement antiques, témoigne véritablement de l'importance accordée par Vivenel aux beaux-arts dans leur diversité : peinture, sculpture, architecture, musique, danse, poésie. La figure de la muse prophétesse de l'humanité n'est pas anodine sous la plume de Vivenel. Elle est révélatrice de ses aspirations et de ses intérêts variés ; c'est pourquoi il est intéressant de penser que cette frise de muses sur une cruche a rencontré un écho chez le collectionneur. Cette brève analyse des choix de Vivenel est toutefois difficile à poursuivre car elle revient à étudier a posteriori et sans un nombre suffisant de preuves écrites ses goûts et ses buts. L'étude de sa politique d'acquisition peut cependant nous renseigner sur sa façon de collectionner.

192 Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Dossier Peintures, sous-dossier Papety.



Figure 67 : Dominique Papety (1815-1849), *Rêve de bonheur*, 1843, huile sur toile, 366x632 cm, Dépôt du Musée Antoine Vivenel, Paris, Musée d'Orsay.



Figure 68 : Compiègne. Le Musée Vivenel, *Le Rêve de Bonheur* de Papety *L'Apparition de l'Ange au Berger* par Pierre Lagarde, Hôtel de Ville , Compiègne, Archives du Musée Vivenel, *Le Musée en images*.

### ***3. La politique d'acquisition de Vivenel et les hypothèses d'achats lors du voyage en Allemagne.***

Comment Vivenel achetait-il ? Pour comprendre l'acquisition des grès, il convient de revenir sur la manière dont le collectionneur acquérait ses objets en vente publique ou chez des marchands d'art, sur sa connaissance du milieu, sur ses choix et moyens financiers. Le travail de Christian Mazet concernant les antiquités étrusques et italiques est très éclairant à ce propos puisqu'il répertorie les nombreuses ventes d'antiques où Vivenel s'est rendu ou est passé par l'intermédiaire d'un marchand d'art<sup>193</sup>. Son étude se base sur le dépouillement des procès-verbaux des commissaires-priseurs parisiens. De même, j'ai été amenée à poursuivre ce travail en m'orientant vers les ventes de grès du XIXe siècle recensées par Frits Lugt dans son catalogue<sup>194</sup>. Ces ventes ne sont pas très nombreuses comme nous l'avons vu lors de l'étude du marché des grès en Europe et n'ont pas souvent eu lieu en France. D'autre part, il n'est pas toujours possible de trouver le catalogue et le procès-verbal correspondants à ces ventes.

Vivenel constitue sa collection entre 1825 et 1848<sup>195</sup>. Les recherches dans les procès-verbaux des commissaires-priseurs parisiens aux archives de la Ville de Paris, spécialement au sein du fond Bonnefons de Lavialle<sup>196</sup>, ont permis de déterminer un certain nombre de ventes auxquelles Vivenel a acheté des œuvres de sa collection. Entre 1839 et 1843, date de l'acte de donation, Antoine Vivenel acquiert de nombreuses pièces, et c'est à cette époque que semble se situer l'apogée de son activité. Souvent, lorsqu'il cible une vente, il en est un des principaux acheteurs, notamment lors des deux dernières ventes de la collection Debruge-Duménil en mars et décembre 1840<sup>197</sup>, sur laquelle il faut nous arrêter. Vivenel acquiert à cette occasion un grand nombre de pièces pour des sommes peu élevées, entre cinq et trois-cents francs, essentiellement des verres de Venise, que l'on peut encore aujourd'hui admirer au musée<sup>198</sup>. Antoine Vivenel achète également plusieurs fûts de colonnes et socles mais aussi d'autres éléments de mobilier, des accessoires et des objets précieux. En revanche, il n'est pas intéressé par la peinture, en l'occurrence les portraits, proposés à cette vente. Il semble vouloir enrichir sa collection et son musée des Études et achète en grande quantité plusieurs déclinaisons d'un même artisanat, spécialement des objets qui représentent une production à un moment donné. Concernant la verrerie de Venise, les verres sont regroupés à deux ou trois et achetés généralement pour une somme comprise entre vingt et trente francs. Le tableau ci-dessous est une transcription du procès-verbal de la vente Debruge-Duménil ; seuls les achats d'Antoine

193 MAZET, 2012, p. 24-25.

194 LUGT, *Répertoire*, 1826-1860, volume 2.

195 Il achète son premier vase grec alors qu'il est encore étudiant, voir VIVENEL, 1844, p. VII et MAZET, 2012, p. 23.

196 Voir Paris, Archives de la Ville de Paris.

197 Paris, Archives de la Ville de Paris, D48E3 34.

198 Il serait utile de comparer les exemplaires conservés au musée avec le procès-verbal et le catalogue des ventes Debruge-Duménil, afin de documenter cette verrerie vénitienne.

Vivenel sont répertoriés ici. Ceci permet d'avoir un aperçu des objets achetés et des sommes dépensées lors des deux ventes de la collection Debruge-Duménil.

VENTE	OBJETS ACHETES (numéro de vente, nombre de pièces et description)	PRIX
Vente Debruge- Duménil 23-26 novembre 1840 Bonnesons de Lavialle 23 novembre	- 18. Deux pastilles adjudgées quinze francs cinquante centimes	15,50 francs
	22. Deux plaques d'agate adjudgées vingt-trois francs cinquante centimes	23,50 francs
	25. Une tabatière composée de six pièces adjudgée vingt-et-un francs cinquante centimes	21,50 francs
	53. Une salière une coupe adjudgée quinze francs.	15 francs
	70. Une lampe en verre de Venise adjudgée soixante-cinq francs.	65 francs
	72. Trois coupes adjudgées trente francs cinquante centimes.	30,50 francs
	73. Un flambeau deux caraffes adjudgées quinze francs cinquante centimes.	15,50 francs
	74. Deux burettes et un verre adjudgés trente-cinq francs.	35 francs
	75. Trois verres à pieds adjudgés vingt-neuf francs cinquante centimes.	29,50 francs
	76. Deux flacons une burette adjudgés douze francs cinquante centimes.	12,50 francs
	79. Deux boules en verroterie de Venise adjudgées vingt francs.	20 francs
	89. Quatre autres verres adjudgés vingt-cinq francs.	25 francs
24 novembre	95. Treize pièces en verrerie adjudgées quinze francs.	15 francs
	96. Un lot d'objets variés adjudgés sept francs.	7 francs
	97. Cinq étuis d'éventails chinois adjudgés trois francs ving-cinq centimes.	3,25 francs
	98. Un pot à eau en fayence adjudgé sept francs cinq centimes.	7,05 francs
	108. Une baignoire en rouge antique adjudgée trente-cinq francs.	35 francs
	110. Deux fûts de colonnes en granit adjudgés soixante-dix francs.	70 francs
	112. Deux bustes adjudgés trente francs.	30 francs
	130. Un coffret en bois sculpté adjudgé cent-cinquante francs.	150 francs
	143. Une garniture d'autel adjudgée trois-cent francs.	300 francs
	147. Deux grands plats en fayence adjudgés cent francs.	100 francs
	152. Une grande table adjudgée quarante francs.	40 francs
	153. Deux plateaux en verre de Venise adjudgés vingt-cinq francs.	25 francs
	159. Douze pièces variées verreries adjudgées trente francs.	30 francs

	162. Trois verres à pieds élevés adjugés soixante francs.	60 francs
	164. Deux verres un gobelet adjugés trente francs.	30 francs
	166. Une grande coupe dorée adjugée soixante-cinq francs.	65 francs
	167. Une coupe à filet un gobelet adjugés trente francs.	30 francs
	169. Trois pièces de verrerie deux gobelets une bouteilles trente-et-un francs.	31 francs
	172. Trois socles adjugés vingt francs.	20 francs
	177. Deux autres socles adjugés six francs.	6 francs
	178. Cinq socles adjugés vingt-cinq francs.	25 francs
	179. Deux fûts de colonnes adjugés dix francs.	10 francs
25 novembre	266. Un nécessaire en marqueterie adjugé cent soixante-dix francs.	170 francs
	268. Un petit tapis de table adjugé soixante-dix francs.	70 francs
	273. Deux grandes cannes adjugées seize francs.	16 francs
26 novembre		
	277. 244. Une montre en glace or cuivre adjugée cent francs.	100 francs
	346. Un petit corps? De ? Adjugé soixante francs.	60 francs
	373. 348. Un médailler adjugé quarante-neuf francs.	49 francs
	357. 358. ? coupes adjugées trente francs.	30 francs

Vente Debruge- Duménil Maître Bonnetons de Lavialle 14-19 décembre 1840		Prix
16 décembre	260. Seize socles en bois noir adjugés cinq francs.	5 francs
	261. Vingt-quatre socles en marbre adjugés cinq francs.	5 francs.
	262. Vingt-six socles en marbre adjugés quinze francs.	15 francs.
	263. Onze fûts de colonnes adjugés trois francs.	3 francs
	264. Huit piédestaux en marbre adjugés onze francs.	11 francs
	266. Cinq pièces en marbre adjugées dix francs cinquante centimes.	10,50 francs
	267. Huit pièces en marbre adjugées quinze francs.	15 francs
	269. Huits pièces fûts de colonnes adjugés soixante-cinq francs.	65 francs
	270. Trois cadres dont un en écaille adjugés trente-six francs.	36 francs
	273. Deux cadres en bois d'ébène adjugés cinquante-et-un francs.	51 francs
	276. Deux cadres ébène bois sculpté adjugés quatre-vingt francs.	80 francs



	277. Sept pièces en bronze adjugés dix francs.	10 francs
	283. Trois objets en ivoire adjugés quinze francs.	15 francs
	292. Une boîte et une poivrière en ivoire adjugée cinq francs.	5 francs
	293. Un monument égyptien adjugé trente-six francs.	36 francs
	294. Huit ? Égyptienne adjugées dix francs.	10 francs
	304. Une ombrelle en soie verte adjugée trente francs.	30 francs
	306. Un plumeau un chasse mouche adjugés trente-six francs.	36 francs
	307. Un socle en marbre blanc adjugé seize francs cinquante centimes.	16,50 francs
	310. Deux bas-reliefs en fer repoussé adjugés quarante-deux francs.	42 francs
	314. Trois assiettes en étain adjugées trente francs.	30 francs
	326. Deux plats en fayence adjugés vingt-six francs.	26 francs
	328. Une coupe sur piédouche adjugée vingt-cinq francs.	25 francs
	332. Cinq pièces en bois sculpté adjugées vingt-cinq francs.	25 francs
19 décembre	597. Une boîte ? Une gourde adjugées vingt-cinq francs.	25 francs
	601. Un poignard en fer adjugé trente francs.	30 francs
	605. Deux tabatières rondes adjugées trente francs.	30 francs
	628. Une coupe en bois avec anse en or adjugée vingt-sept francs.	27 francs
	630. Un peigne en bois sculpté adjugé onze francs.	11 francs
	631. Une croix en bois sculpté adjugé deux-cent-cinquante francs.	250 francs
	633. Un portrait en pierre et une figurine adjugée quarante-huit francs.	48 francs
	636. Deux bas-reliefs adjugés cinquante-cinq francs.	55 francs
	653. Deux vases une burette adjugée trente-trois francs.	33 francs
	654. Un vase un verre adjugés dix-sept francs cinquante centimes.	17,50 francs
	656. Trois tasses deux coupes adjugées soixante-dix francs.	70 francs
	657. Trois coupes verre blanc adjugées trente francs.	30 francs
	659. Un pot à eau une bouteille adjugée vingt francs.	20 francs
	660. Trois coupes en verre blanc adjugées quarante-six francs.	46 francs
	661. Une coupe deux flacons adjugés dix francs soixante centimes.	10,60 francs
	663. Trois verres différents adjugés vingt-quatre francs.	24 francs
	665. Trois verres adjugés cinquante francs.	50 francs
19 décembre	667. Un lot de socles en bois noir adjugés trois francs.	3 francs
	678. Cinq pièces en verre de Venise adjugées vingt-cinq francs.	25 francs
	680. Quatre pièces de verrerie adjugées trente-cinq francs.	35 francs
	683. trois pièces de verrerie adjugées trente-trois francs.	33 francs
	684. Trois verres à pieds élevés adjugés trente-six francs.	36 francs
	685. Trois pièces de verrerie adjugées trente-six francs.	36 francs

	690. Deux coupes adjudgées trente francs.	30 francs
	692. Une grande coupe adjudgée soixante-six francs.	66 francs

À cette même époque, Vivenel achète également des vases étrusques lors d'une vente du 5 au 9 mai 1840<sup>199</sup>, un matelas, un bol et un vase en porcelaine, lors de la vente d'effets mobiliers Hopilliart de novembre 1840<sup>200</sup>, des objets en bois sculpté et en ivoire le 22 janvier 1841<sup>201</sup>. Lors de la vente Magnan de La Roquette à partir du 22 novembre 1841<sup>202</sup>, Vivenel achète de nombreux socles, objets et bustes sculptés en marbre, des fûts de colonnes mais également quinze pièces en terre émaillée et des bronzes antiques. Le procès-verbal témoigne de la présence du collectionneur Du Sommerard – qui achète par exemple, un bas-relief où est figurée Diane de Poitiers – et de Signol, déjà mentionné. Puis entre avril et juin 1843, à la vente Tallenay, au numéro 16 de la rue des Jeuneurs, Antoine Vivenel acquiert un nombre considérable de coupes, tasses et vases peints<sup>203</sup>. Il est également acheteur à des ventes spécifiques de vases antiques, issus de grandes collections, telles les ventes Magnoncour, Beugnot ou Canino, comme l'a déjà montré Christian Mazet<sup>204</sup>. Cette période est donc essentiellement riche en acquisitions d'objets d'usage et d'architecture, revêtant des qualités esthétiques et artisanales.

En ce qui concerne les grès, alors appelés grès de Flandre, dont sept spécimens sont répertoriés dans l'acte de donation à la Ville de Compiègne de juillet 1843, je n'ai pu trouver aucune vente dans le fond Bonnefons de Lavialle qui mentionne l'achat de telles pièces par Antoine Vivenel, entre 1839 et 1843. Par ailleurs, si le nom de Vivenel n'apparaît pas, plusieurs mentions ponctuelles de grès apparaissent et il est également possible, comme l'a montré Christian Mazet dans son étude, qu'il y ait eu un intermédiaire entre les ventes et Vivenel. Désormais, les noms de Signol, Roussel, Delamarche et Delaborde sont attestés<sup>205</sup>.

Un autre constat de nos recherches est celui de l'absence d'Antoine Vivenel lors des grandes ventes de grès de l'époque, notamment les ventes d'Henneville (30 janvier-7 février 1849) et Léon Becker (10-12 janvier 1853), recensées par Aurélie Gerbier dans son catalogue du musée national de la Renaissance<sup>206</sup>, et auxquelles se trouve le collectionneur du Sommerard, comme dit précédemment<sup>207</sup>. En effet, Vivenel aurait pu se fournir aux mêmes ventes que ce dernier, mais cela ne se vérifie pas dans les procès-verbaux de ces ventes spécialisées dans la céramique. J'ai tenté de

199 Son nom est orthographié en tant que Vivenenne puis rectifié en Vivenelle.

200 Archives de Paris, D48E3 34.

201 Archives de Paris, ibidem.

202 Archives de Paris, D48E3 35.

203 Archives de Paris, D48E3 36.

204 MAZET, 2012, p. 24-25.

205 MAZET, 2012, p. 25.

206 GERBIER, 2014, introduction, p. 8-9.

207 Les grès achetés par Du Sommerard initialement pour l'Hôtel de Cluny sont aujourd'hui à Ecoen.

trouver la présence de Vivenel aux grandes ventes de grès répertoriées par Frits Lugt mais celui-ci ne se montre pas. Son nom est effectivement absent des procès-verbaux des ventes du peintre Scot-Legrand en novembre 1839, d'Henneville en janvier 1849, de l'ancien joaillier de l'empereur en février 1854. Il n'apparaît pas non plus à la fin du catalogue de la vente de Joan d'Huyvetter, véritable référence en matière de grès, qui eut lieu à Gand en 1851 et dont beaucoup de pièces sont conservées à Bruxelles<sup>208</sup>.

Ainsi, Vivenel, qui a acheté ses grès à différents moments, a peut-être acquis ceux-ci avant 1839 (date à partir de laquelle j'ai commencé les recherches) et il faudrait s'en assurer en parcourant intégralement les procès-verbaux de 1825 à 1838, tâche particulièrement longue et minutieuse. Une autre hypothèse est celle de l'achat des grès lors du voyage en Allemagne effectué par Vivenel. Nous disposons de très peu d'informations sur ce voyage qui n'est connu que par des commentaires rédigés par le collectionneur qui suivent la notice des œuvres dans son catalogue de livres de 1844<sup>209</sup>. Il évoque son voyage sans donner davantage de détails, si ce n'est qu'il est allé à Nuremberg, ville où il a trouvé et acheté des dessins de Jacques Androuet du Cerceau : « Lors de mon voyage en Allemagne, j'ai trouvé à Nuremberg quatre eaux-fortes de ruines, mais non de même grandeur, gravées par Du Cerceau, avec annotations de sa main, que j'ai ajoutées à celles-ci, ce qui fait une seconde suite. »<sup>210</sup>. De même, à propos des gravures représentant des ornements d'orfèvrerie réalisés par Du Cerceau : « Je ne les ai jamais vues achevées, et j'en ai trouvé avec d'autres dessins originaux de du Cerceau, une suite en Allemagne, à Nuremberg. »<sup>211</sup>. D'après la date de parution du catalogue des livres et estampes, nous pouvons seulement déduire que ce voyage a été réalisé avant 1844. Néanmoins, est-ce en Allemagne que Vivenel a acheté les sept grès mentionnés dans l'acte de donation de 1843? Qu'en est-il pour les autres? La question reste ouverte.

208 Musées royaux des Beaux-arts de Bruxelles.

209 ALKAN, Cat. 1844, pp. 188 et 201.

210 VIVENEL, Cat. 1861, p. 188.

211 Ibidem, p. 201.

## C. Une collection allemande au musée Vivenel ?

Après avoir tenté de cerner la fréquence et la nature des acquisitions de Vivenel, et plus particulièrement celle des grès, il convient à présent de replacer les grès allemands au sein de la collection et de les mettre en regard des œuvres issues de ce domaine spatio-temporel. En effet, les grès ne sont pas les seuls exemples de production germanique au musée, entendu au sens qu'on donnait à ce terme au temps d'Antoine Vivenel, à savoir qu'il englobait les productions allemandes, flamandes et hollandaises. Les écoles du Nord sont à l'honneur, comme le précisent les catalogues de 1844, de 1861 et de 1870. L'estampe, mais aussi les objets d'art, le mobilier et la peinture révèlent la place importante accordée à l'art germanique ancien, témoignage des productions de l'époque médiévale et des Temps modernes.

### 1. La place des livres et des estampes.

Le catalogue de 1844 est un outil précieux pour comprendre la culture et les références d'Antoine Vivenel. Il nous livre le portrait d'un homme érudit, au fait des découvertes et des parutions de son temps. Passionné par les techniques de l'estampe et les belles gravures, Vivenel acquiert des pièces de qualité principalement des écoles italienne, germaniques et française. Dans sa bibliothèque personnelle, les recueils de gravures sur l'Allemagne et les pays du Nord ne manquent pas. C'est avec talent et en travaillant beaucoup à la connaissance des estampes qu'il a pu se constituer une si belle collection : sa bibliothèque est ponctuée des meilleurs ouvrages techniques en la matière tels que le *Peintre-graveur* de Bartsch ou l'*Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille-douce* de Jansen<sup>212</sup>. À propos de Bartsch, Vivenel a conscience de la fiabilité de cette référence : « Cet ouvrage est regardé avec raison, comme le plus exact que nous ayons en ce genre. »<sup>213</sup>.

D'une part, Antoine Vivenel possède des œuvres gravés conséquents d'artistes renommés des écoles allemande, hollandaise et flamande<sup>214</sup>. Il répertorie 1760 pièces de ces écoles<sup>215</sup>. Pour l'école allemande, Schongauer, Cranach, Dürer<sup>216</sup>, Israël van Meckenem, les plus grands noms des XVe, XVIe et XVIIe siècles sont représentés. Les petits maîtres allemands – Pencz, Beham, Aldegrever,

212 ALKAN, Cat. 1844, p. 10 et p. 15.

213 ALKAN, Cat. 1844, p. 10.

214 Ibidem, pp. 95-129.

215 VIVENEL, Cat. 1861, p. XXVII.

216 L'œuvre de Dürer était particulièrement remarquable comme on le constate dans le testament de Vivenel : « Je prie mon exécuteur testamentaire [Viel] d'accepter [...] mon œuvre d'Albert Durer composé de plus de trois cents pièces de choix dont plus de cent quatre sont gravées sur cuivre et plus de cent vingt sur bois avec le portrait de l'auteur et un beau dessin à la plume, signé 1524. », Paris, Archives nationales, MC/ET/CXVII/1189.

Altdorfer – prennent également une part importante dans la collection d'estampes<sup>217</sup>. Pour l'école des Pays-Bas, Vivenel possédait des gravures de Van Dyck et d'Edelinck et enfin, pour l'école hollandaise, un œuvre gravé particulièrement fourni et rare de Rembrandt, de ses élèves Lieuvens et Uliet, de Goltzius. Ces ensembles doivent encore être mis en relation avec les grès de Vivenel, essentiellement ceux du XVIe siècle, dont les frises sont dérivées des plaquettes et des gravures des petits maîtres. Vivenel connaissait-il les techniques de fabrication des grès et de leurs décors? Nous ne pouvons répondre à cette question, mais, en tout cas, il y a un lien évident entre les scènes représentées sur ces deux supports, témoignant de la large diffusion des images et de la prééminence de certaines thématiques. Il s'agit surtout d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, des saints, et, dans le domaine profane, de l'histoire antique, de la mythologie et de scènes populaires. Les gravures de Goltzius, qui achèvent la liste de l'école hollandaise, sont tout à fait révélatrices des sujets les plus courants : « L'œuvre se compose de sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, suites de Métamorphoses d'Ovide, des Muses, des Vertus, des Péchés capitaux, des Soldats, et de beaux portraits, dont plusieurs sont avec des différences et en plusieurs épreuves. »<sup>218</sup>. Il est aussi important de replacer les grès dans un ensemble plus large d'images, celui des estampes du XVIe siècle, où, en Allemagne, en Italie comme en France, l'ornement est au cœur des études des artistes. Vivenel cherche aussi à connaître, grâce à l'estampe, les styles picturaux des artistes de ces régions : c'est ce que nous montre son exemplaire de la *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands* (1762-1769) de Jean-Baptiste-Pierre Le Brun<sup>219</sup>.

D'autre part, l'histoire, la géographie et les caractéristiques des pays du Nord intéressent Vivenel. On relève dans sa bibliothèque une *Histoire d'Allemagne* écrite par Pfister et une *Histoire politique, civile de la Prusse* par Manso, écrites durant les décennies 1820-1830<sup>220</sup>. Les vues des pays germaniques et les récits de voyage illustrés sont bien représentés. Ainsi peut-on trouver deux ouvrages de Jean-Baptiste Descamps, une *Vie des peintres flamands, allemands et hollandais* et un *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, publiés dans les années 1760. Mais ce sont surtout les publications contemporaines de Vivenel, des années 1840, qui retiennent notre attention. Elles permettent de comprendre que cet attrait pour les voyages en Europe et pour la connaissance des pays est partagé par ses pairs, et qu'un tourisme pittoresque prend le relais du Grand Tour. Vivenel cherche lui aussi à classer, catégoriser les différents peuples en récoltant et compilant de nombreux documents, images et objets à leur sujet. Les *Promenades d'un artiste*<sup>221</sup>, et *The Rhine, Italy and*

217 ALKAN, Cat. 1844, p. 103. Vivenel insiste particulièrement sur Aldegrever, dont il souligne la place parmi les petits maîtres et la rareté des épreuves, ce qui ajoute de la valeur à sa collection d'estampes.

218 ALKAN, Cat. 1844, p. 129.

219 Ibidem, p. 49.

220 Ibidem, pp. 395-396.

221 Ibidem, p. 30.

*Greece illustrated* (1841)<sup>222</sup>, ou encore les *Sketches in Belgium and Germany* (1840)<sup>223</sup>, sont autant de livres illustrés de lithographies et de dessins qui ont pu renseigner Vivenel et forger sa vision de ces pays. De plus, plusieurs ouvrages traitent de l'architecture anglaise, allemande et française et proposent des planches d'illustrations. On comprend l'intérêt d'un Vivenel architecte pour les monuments étrangers et français, lui qui comptait publier de façon inédite l'œuvre gravée de Jacques Androuet du Cerceau. Pour ce qui est de l'architecture allemande<sup>224</sup>, la plupart des écrits sont en allemand, et Vivenel a traduit les titres en commentaire, signe qu'il pratiquait peut-être cette langue. Il s'agit de recueils illustrés de plans, de coupes, d'éléments d'architecture publiés du XVI<sup>e</sup> siècle jusqu'à son époque.

Enfin, la bibliothèque d'Antoine Vivenel est composée d'ouvrages moins anciens mais particulièrement centraux pour les débuts du romantisme allemands dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La présence du roman de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*<sup>225</sup>, et de poésie, avec *La Messiade* de Klopstock, traduite en français en 1841 par la baronne de Carlowitz<sup>226</sup>, reflètent l'intérêt de Vivenel mais aussi celui des Français pour la littérature allemande. Les versions traduites de *l'Histoire de l'art chez les anciens* de Winckelmann (1802) ainsi qu'un recueil de lettres sur les découvertes faites en Italie<sup>227</sup>, ont sans doute été importantes pour le collectionneur dans sa façon d'appréhender les civilisations. On peut donc émettre l'hypothèse que les ouvrages et les recueils d'estampes allemands de Vivenel révèlent sa germanophilie et ont une place non négligeable dans sa bibliothèque, envisagée comme un pendant du musée, les deux étant des lieux de savoir et d'émerveillement. Pour autant, si l'on a extrait les ouvrages et les estampes des pays du Nord, cela ne signifie pas qu'ils soient plus valorisés que les œuvres italiennes, anglaises ou françaises.

## **2. Peintures, objets d'art, mobilier**

Après avoir montré l'existence d'un intérêt pour les pays du Nord au sein de la bibliothèque de Vivenel, il convient d'analyser les collections du musée en ciblant les artistes et les provenances des objets. La table de division du catalogue de 1861 fait état des peintures à l'huile, aquarelles,

222 Ibidem, p. 30 : « Ouvrage illustré par trente-sept gravures, représentant les sites les plus pittoresques de l'Allemagne, de l'Italie et de la Grèce. ».

223 Ibidem, p. 35 : « Esquisses prises en Belgique et en Allemagne. Collection de vingt-six lithographies coloriées, retouchées au pinceau, représentant des palais, des scènes d'intérieur, des églises, des abbayes, et autres monuments de la Belgique et de l'Allemagne. ».

224 ALKAN, Cat. 1844, p. 230-238.

225 Ibidem, p. 335 : « Roman sublime de sentiments et de moeurs, et du caractère le plus dramatique, dans lequel on voit tout ce que le génie de Goethe pouvait produire quand il était passionné. Il y a peint avec un véritable talent les souffrances de l'amour, et le tableau des maladies de l'imagination dans notre siècle. ».

226 Ibidem, p. 315.

227 Ibidem, pp. 245 et 255.

gouaches, dessins et vitraux des écoles flamande, hollandaise et allemande<sup>228</sup>. Viennent ensuite les gravures des écoles allemande, flamande et hollandaise, déjà citées<sup>229</sup>. Il mentionne aussi les terres cuites germaines antiques, les faïences allemandes, les grès-cérames de Flandre et d'Allemagne<sup>230</sup>. Les autres objets sont présentés succinctement parfois sans indication de provenance. C'est donc le catalogue dressé en 1870 qui peut permettre d'entrer dans les détails de la collection de Vivenel. On remarque que les œuvres des écoles du Nord datent bien souvent du Moyen Âge et de la Renaissance. Les peintures des écoles flamande et allemande sont moins nombreuses que celles de l'école française mais d'envergure égale à celles de l'école italienne et plus nombreuses que celles de l'école espagnole. Beaucoup d'artistes sont inconnus hormis Philippe de Champaigne et le peintre Michel Wholgemut (1435-1519) de Nuremberg, maître de Dürer, à propos desquels nous savons désormais qu'il ne sont pas les auteurs des tableaux [Fig. 69]<sup>231</sup> ; ce sont alors le sujet et le style qui importent. Une petite scène de genre hollandaise issue de la collection Vivenel et exposée au musée retient notre attention. Il s'agit d'une toile de Martin Drolling (Oberhergeim 1752 – Paris 1817) réalisée à la fin du XVIIIe siècle dans le style pictural hollandais du XVIIe siècle [Fig. 70]. Nous avons pu observer quelques natures mortes et scènes de genre d'artistes du Nord dans notre première partie ; ici, une famille est mise en scène dans un *Intérieur paysan* meublé de façon rustique. Une cruche en grès est posée sur la table à côté d'un morceau de pain. Cette peinture à l'atmosphère paysanne particulièrement typique des pays du Nord est intéressante dans le cas de l'étude de la collection de grès de Vivenel. De même, les dessins des écoles hollandaise et allemande sont de belle qualité et peuvent être envisagés dans la continuité de la collection d'estampes. On recense trois dessins de l'école hollandaise, dont un de van der Meulen, et trois dessins à la plume de Dürer pour l'école allemande (deux dessins d'une *Tête de femme*, et *Deux têtes de vieillard*)<sup>232</sup>.

228 VIVENEL, Cat. 1861, p. XXVI.

229 Ibidem, pp. XXVI-XXVII.

230 Ibidem, pp. XXVIII-XXIX.

231 LEVEAUX, Cat. 1870, pp. 5-6.

232 Ibidem, pp. 14-15.



Figure 69 : Maître du Retable de Feuchtwangen (actif à la fin du XVe siècle), Panneaux détachés d'un retable : Flagellation Portement de croix, Descente aux limbes, Christ juge de l'Apocalypse, huile sur bois, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, L. 20, 21.01, 22, 23, cliché



Figure 70 : Martin Drolling, Intérieur paysan, huile sur bois, Don Antoine Vivenel, L.34-B.64, Compiègne, Musée Antoine Vivenel.



En ce qui concerne les œuvres allemandes sculptées, on relève une statue en pierre de *Saint Joseph d'Armathie portant la couronne d'épines*<sup>233</sup>, une table circulaire<sup>234</sup>, et un bas-relief en ivoire de *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant Jésus*<sup>235</sup>. La céramique est représentée par des terres cuites germaniques et celtiques et il est fait mention d'une tasse trouvée en 1837 en Bavière rhénane<sup>236</sup>, dans un contexte de développement des fouilles et de l'archéologie. La description des faïences allemandes du XVIe et du XVIIe siècles précède celle des grès<sup>237</sup>. Ces deux productions sont comparables puisque les récipients sont de même type (aiguière, vase, cruche) et qu'ils sont pourvus de décors et d'inscriptions.

La verrerie ne provient pas seulement de Venise mais également de Bohême, aux confins du territoire germanique. Les verres et les bouteilles sont ornés et légendés<sup>238</sup>, et leur présence dans la collection de Vivenel renforce l'idée d'un témoignage des usages et mœurs des peuples tout en prenant en compte la qualité esthétique des objets. Quelques vitraux allemands du XVe et du XVIe siècles côtoient les vitraux français de la Renaissance. Il s'agit d'un fragment et de médaillons en grisaille<sup>239</sup>, technique typique de la Renaissance.

Vivenel possède encore des armes et des métaux travaillés et ciselés ainsi qu'un ensemble d'étains (médaillons, vaisselle) sur lequel il faut nous arrêter **[Fig. 71]**<sup>240</sup>. Ce sont des médaillons et assiettes estampés, où figurent des scènes de l'Ancien Testament et des représentations d'empereurs du Saint Empire à cheval, avec des princes. Ces scènes sont directement liées à celles que l'on trouve sur les grès. Enfin, un buffet du XVIIe siècle et un dressoir, « genre flamand », ajoutent des éléments de mobilier à cette collection allemande<sup>241</sup>. L'ensemble de meubles date principalement de la Renaissance. En plus des gravures en lien avec les grès, d'autres œuvres d'art confortent cette idée d'un ensemble allemand, centré essentiellement sur la Renaissance et le XVIIe siècle, à l'intérieur de la collection d'Antoine Vivenel **[Fig. 72 et 73]**. Cet attrait pour les écoles allemande, flamande et hollandaise – les grès étant alors attribués à la Flandre et à l'Allemagne – n'est pas le seul fait de ce dernier, mais témoigne, plus largement, de la prééminence des écoles française, italienne et germaniques dans les collections de l'époque.

233 Ibidem, p. 37. Cette œuvre se trouve aujourd'hui au Musée du Cloître Saint-Corneille à Compiègne.

234 Ibidem, p. 41, n°327.

235 Ibidem, p. 42, n°331.

236 Ibidem, p. 110 et p. 115.

237 Ibidem, p. 156.

238 Ibidem, p. p. 170, n°3221 à 3230.

239 Ibidem, p. 171, n°3234 et p.172, n° 3239, n°3241 et n°3242.

240 Ibidem, p. 174 pour les armes, p. 178 pour les planches de cuivre, p. 186-187 pour les étains.

241 Ibidem, p. 207, n°3651 et n°3652.



*Figure 71 : d'après Paulus Ohman le jeune, Patène : Ferdinand III de Habsbourg (1637-1657) entouré de six princes-électeurs, vers 1637, étain de Nuremberg, Collection Antoine Vivenel, inv. L. 3424Bis, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, cliché personnel.*



*Figure 72 : Compiègne, Musée Vivenel, Vue générale de la Salle des Renaissances, Imprimerie Decelle, Compiègne, photographie, Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.*



*Figure 73 : Musée Vivanel, salle Renaissance, à l'Hôtel de Ville, Photothèque Boutique-Grard, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivanel, Le Musée en images.*

## CONCLUSION

En conclusion, la collection de grès allemands du musée Antoine Vivenel méritait des recherches approfondies afin d'avoir une compréhension plus complète de l'ensemble de la collection de Compiègne. Si les études sur les vases grecs, les collections étrusques et italiennes et les majoliques italiennes ont déjà renforcé la connaissance du collectionneur Vivenel et de son musée, les grès interrogent à la fois la place de l'art germanique au sein de la collection (parmi les objets, les peintures, les estampes et dans la bibliothèque) et l'intérêt pour les arts de la Renaissance, à l'instar des amateurs de l'époque. Il faudrait poursuivre les recherches dans les procès-verbaux des commissaires priseurs parisiens et les catalogues de ventes pour obtenir davantage d'informations sur la politique d'acquisition d'Antoine Vivenel en général et celle des grès en particulier, puisqu'on constate que celui-ci n'était pas présent aux grandes ventes de grès, contrairement à son contemporain Edmond Du Sommerard. Il est possible que Vivenel ait acheté ses grès avant 1840, même si c'est à ce moment que se situe l'apogée de ses achats et qu'on sait qu'il a acquis d'autres objets à des ventes de collections réputées. En tout cas, l'ensemble de grès comporte quelques belles pièces et témoigne de la volonté de présenter les variantes d'un foyer à l'autre de la région rhénane. Cette collection de grès s'inscrit bel et bien dans le projet du musée des Études, dont le but est de rendre accessible les principales productions d'un grand nombre de civilisations pour permettre la formation pratique et intellectuelle de la jeunesse.

Si peu d'amateurs de son temps collectionnent une telle variété d'œuvres d'art, Vivenel n'est pas le seul à s'intéresser aux grès, et nous avons pu étudier quelques grands noms contemporains amateurs de grès. Ainsi en est-il des collectionneurs parisiens Alexandre-Charles Sauvageot et Alexandre et Edmond Du Sommerard, fréquentant les mêmes types de cercles et sociétés que Vivenel, passés tous les trois à la postérité avec la création des musées d'État alors que le musée de Compiègne ne jouit malheureusement pas d'une telle notoriété. Ces similitudes témoignent de centres d'intérêt communs, d'une culture et d'ambitions partagées par quelques collectionneurs parisiens sous la Monarchie de Juillet. Mais ces collectionneurs français ne sont pas aussi nombreux que les collectionneurs belges, hollandais et allemands, qui revendiquent une production nationale. C'est le cas de Joan d'Huyvetter, à Gand, qui fournit un pan de la collection Du Sommerard lors de la vente de 1851. Il est éclairant de revenir sur les figures de ces quatre collectionneurs de la première moitié et du milieu du XIXe siècle avant d'appréhender leur collection. Sans forcément bénéficier d'une grande fortune, ils évoluent dans des cercles d'amateurs, d'érudits et d'antiquaires, ce qui leur permet de développer certaines appétences pour des productions et des époques, et de

prendre leur place au sein du milieu du marché de l'art, ce qu'on constate également pour Antoine Viveneil. Ces quatre amateurs rassemblent des collections de grès de grande ampleur, et achètent des pièces très diverses (vases et objets aux formes variées) remarquables pour leurs décors et leurs coloris. La collection de Joan d'Huyvetter fait sans conteste figure de modèle en la matière, tant par la quantité que la qualité des grès, et elle jouit d'une renommée internationale. Les collections Sauvageot et Du Sommerard sont moins prolifiques mais particulièrement remarquables en France. Il faudrait continuer à étudier les collections de grès en France, qu'on peut admirer entre autres au Petit Palais (collection Dutuit) et au musée des arts décoratifs. Cet attrait des collectionneurs pour les grès en Europe au XIXe siècle n'est cependant pas de même ampleur que celui pour la porcelaine et les faïences, bien plus prisées sur le marché de l'art. On peut néanmoins l'intégrer dans un contexte de germanophilie et d'historicisme, témoins d'un goût pour les objets anciens et typiques, d'un intérêt voire d'une idéalisation du passé national et d'une quête identitaire.

En effet, les grès allemands, et plus spécifiquement rhénans, constituent des productions caractéristiques du Saint Empire romain germanique aux XVIe et XVIIe siècles. Les foyers de Cologne, Siegburg, Raeren et de la région du Westerwald sont révélateurs de l'évolution des formes et des décors du XVIe au XVIIIe siècles, des grès narratifs issus des gravures contemporaines jusqu'aux grès purement décoratifs et polychromes. Outre leur destination à usage quotidien dans les régions d'origine, les grès rhénans, favorisés par les transports fluviaux, sont massivement exportés en Angleterre, aux Pays-Bas et dans les Flandres, puis redistribués en Europe et bien au-delà, par voie maritime, dans les comptoirs d'Asie, d'Afrique et d'Amérique. Ils font l'objet d'un succès certain et permettent la diffusion d'images qui véhiculent des idées religieuses, morales et politiques ou encore des scènes plus populaires. Les décors et les iconographies, les fonctions et les pratiques à l'œuvre leur donnent un intérêt tout particulier pour l'histoire de l'art mais aussi l'histoire des idées et des pratiques en Europe du Nord à l'époque moderne.

### I. SOURCES MANUSCRITES

#### 1. PARIS

##### a. Archives nationales

Paris, Archives nationales, Minutier central, Étude 24, 1400.

Paris, Archives nationales, Minutier central, Étude 24, 1401.

Paris, Archives nationales, Minutier central, Étude 117, 1189.

##### b. Archives de Paris

Paris, Archives de Paris, Archives des commissaires-priseurs parisiens, Fond Bonnefons de Lavalie, D.48E<sup>333-36</sup> ; 41 ; 46.

Paris, Archives de Paris, Archives des commissaires-priseurs parisiens, Fond Bonnefons de Lavalie, D.145E<sup>39</sup>.

Paris, Archives de Paris, Archives des commissaires-priseurs parisiens, Fonds Ridet, D42E3 28.

#### 2. COMPIEGNE

##### a. Archives municipales

Compiègne, Archives municipales, Registre des délibérations du Conseil municipal de la commune de Compiègne, 1 D 26-28.

##### b. Archives du musée Antoine Vivenel

Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Fond Musée Vivenel.

Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Fonds Antoine Vivenel 1 et 2.

Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Cahier d'entrées Leturcq, 1932-1939.

Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, dossiers d'œuvres.

## II. SOURCES IMPRIMÉES

Alphonse ALKAN, *Catalogue des livres, en petit nombre, composant la Bibliothèque de M. Vivenel, Architecte, Entrepreneur général de l'Hôtel de Ville de Paris*. Imprimerie de Maulde et Renou, Librairie de Techener, Paris, 1844.

Honoré de BALZAC, *Correspondance*, tome V, Paris, édition de R. Pierrot, 1969.

Honoré de BALZAC, *Le Cousin Pons*, Paris, édition Garnier frères, 1962.

Alexandre BRONGNIART, *Traité des arts céramiques ou des poteries considérées dans leur histoire, leur pratique et leur théorie*, tome premier, Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1844/11.

Alexandre DU SOMMERARD, *Notices sur l'Hôtel de Cluny et sur le palais des Thermes : avec des notes sur la culture des arts, principalement dans les XVe et XVIe siècles*, Paris, Ducollet, 1834.

Alexandre DU SOMMERARD, Edmond DU SOMMERARD, *Les Arts au Moyen Âge : en ce qui concerne principalement le palais romain de Paris, l'Hôtel de Cluny issu de ses ruines, et les objets d'art de la collection classée dans cet hôtel*. Hôtel de Cluny, Techener, 1838.

Edmond DU SOMMERARD, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au Musée*, réd. par E. Du Sommerard, Paris, Hôtel de Cluny, Imprimerie centrale des Chemins de fer, 1884.

Arthur de MARSY, *Catalogue du musée Vivenel – Compiègne*, avec une notice biographique par Louis-Alphonse Leveaux (1810-1893), conservateur du Musée, Imprimerie de Ferdinand Valliez, Compiègne, 1870.

Prosper MÉRIMÉE, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, Michel-Lévy, 1874.

Prosper MÉRIMÉE, *Catalogue et description des objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance exposés au Musée*, réd. par E. Du Sommerard, Imprimerie centrale des Chemins de fer, Paris, Hôtel de Cluny, 1881.

Eugène PELLETAN, A. JARRY DE NANCY, *Compiègne et Ant. Vivenel son bienfaiteur. Souvenirs. Musée Vivenel.*, Compiègne, 1850.

Alfred SAUZAY, *Musée impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris, Imprimeurs des musées impériaux, 1861.

Henri SCHUERMANS, *Catalogue des collections de grès-cérames, Musée royal d'antiquités et d'armures*, Bruxelles, 1880.

Louis SOULLIÉ, *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle, 1800-1895 : essai de bibliographie*, Paris, L. Soullié, 1896.

Germaine de STAËL, *De l'Allemagne*, GF Flammarion, 1813.

Antoine VIVENEL, *Description des antiquités et objets d'art du Musée de Compiègne*, Hôtel de ville, Compiègne, 1861.

*Catalogue d'une collection d'objets d'art céramique...qui composent le cabinet de M. Léon Becker*, Paris, Maulde et Renou, 1852.

*Catalogue des livres manuscrits et imprimés composant la bibliothèque de M. Charles Sauvageot, chevalier de la Légion d'Honneur, conservateur honoraire des Musées du Louvre, avec une notice biographique par M. Le Roux de Lincy*, Paris, L. Potier, 1860.

*Description des Objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil précédée d'une introduction historique par Jules Labarte*, Paris, 1847.

*Description des Antiquités et Objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Joan d'Huyvetter à Gand*, Gand, Imprimerie D. J. Vanderhaegen-Hulin, 1851.

*Le Progrès de l'Oise, n°16, 22 février 1862*

*Promenades dans l'exposition universelle de 1855*, 1855.



*Vases en grès des XVI. Et XVII. Siècles composant la collection de M. W. De Weckherlin*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1860.

## BIBLIOGRAPHIE

Beatrix ADLER, *Early Stoneware Steins from the Les Paul Collection : a Survey of all German Stoneware Centers from 1500 to 1850*, Dillingen/Saar, Krüger Druck, 2005.

Danièle ALEXANDRE-BIDON, *Une Archéologie du goût : céramique et consommation (Moyen Âge et Temps modernes)*, Paris, Editions A et J Picard, 2005.

Sébastien ALLARD, Danièle COHN (dir.), *De l'Allemagne, 1800-1939 : de Friedrich à Beckmann*, cat. Exp., Musée du Louvre, Paris, Hazan, 2013.

Lothar ALTRINGER, Johannes ARNDT, *Renaissance am Rhein*, Bonn, Landesmuseum, 2010.

Robert ATTARD, Romina AZZOPARDI, *Early German Stoneware*, Atglen, Pennsylvanie, Schiffer Publishing Ltd, 2014.

Hélène BALFET, M.F. FAUVET BERTHELOT, Susana MONZON, *Lexique et Typologie des poteries, pour la normalisation de la description des poteries*, Presses du CNRS, 1989.

Adam BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978-1987.

Basile BAUDEZ, « Les guerres ottomanes dans les arts chrétiens, l'exemple de la gravure et de la médaille », *Dix-septième siècle*, 2005/4 (n°229), p. 679-691.

Emile BAYARD, *L'Art de reconnaître la céramique française et étrangère : terre cuite, faïence, porcelaine, grès, etc (avec les marques et monogrammes)*, Paris, Ernest Gründ, 1924.

Nicole BLONDEL, *Céramique, vocabulaire technique*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001.

Magali BRIAT-PHILIPPE, *L'invention du passé. Gothique mon amour (1802-1830)*, tome 1, cat. exp., Monastère royal de Brou, Bourg-en-Bresse, Paris, Hazan, 2014.

Emmanuelle BRUGEROLLES (dir.), *Albrecht Dürer et son temps : De la Réforme à la guerre de trente ans*, Paris, École nationale des beaux-arts de Paris, 2012.

Pierre CABANNE, *Les grands collectionneurs, tome I, Du Moyen Âge au XIXe siècle*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2004.

Luc CAMINO, Christine PAPIER-LECOSTEY, *Collections égyptiennes du Musée Antoine Vivenel de Compiègne*, Silvana Editoriale, 2016.

Manuel CHARPY, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007.

John Patrick CUSHION, *Manuel de la céramique européenne : faïences, faïences fines, grès, terres cuites*, Fribourg, Office du Livre, 1987.

Barbara DIENST, *Der Kosmos des Peter Flötner : eine Bildwelt der Renaissance in Deutschland*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2002.

Johann-Baptist DORNBUSCH, « Die Kunstgilde der Töpfer in der abteilichen Stadt Siegburg und ihre Fabrikate », *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein*, 25, 1873, pp. 1-130.

Louis DUNAND, *Les petits maitres allemands en face de la Beauté féminine*, Paris, Aesculape, 1951.

Pierre ENNÈS, *Histoire de la table : les arts de la table des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1994.

Sylvie FORESTIER, « À propos de la création à Compiègne du Musée Vivenel », *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 1979, p. 119-135.

Henry-Pierre FOUREST, *La Céramique européenne*, Paris, Celiv, 1988.

Uwe FLECKNER, Thomas W. GAEHTGENS, *De Grünewald à Menzel : l'image de l'art allemand en France au XIXe siècle*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2003.

Ian FREESTONE, David GAIMSTER, *Pottery in the Making, World Ceramic Traditions*, British Museum Press, Londres, 1997.

David R.M. GAIMSTER, R.J.C. HILDYARD, *German Stoneware, 1200-1900 : archaeology and cultural history : containing a guide to the collections of the British Museum, Victoria & Albert Museum and Museum of London*, Londres, published from the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1997.

Alain GALOIN, *Vases grecs : collections des musées de Compiègne et de Laon*, Paris, A. Biro, 2001.

Alain GALOIN, « Un collectionneur, mécène et pédagogue : Antoine Vivenel (1799-1862) », in *Annales historiques de Compiègne*, Compiègne, 1997.

Edouard GARNIER, *Dictionnaire de la céramique*, s.d.

Max GEISBERG, *The German Single-Leaf Woodcut 1500-1550*, vol. III et IV., 1974, Hacker Art Books.

Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, cat. exp., Musée d'Orsay, Paris, 1994, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1994.

Auréliе GERBIER (dir.), Bertrand BERGBAUER, Vincent ROUSSEAU, *Au gré du Rhin, les grès allemands du Musée national de la Renaissance*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, Ecouen, Musée national de la Renaissance, Les Cahiers du Musée national de la Renaissance, 2014.

Christa GRÖSSINGER, *Humour and Folly in Secular and Profane Prints of Northern Europe 1430-1540*, Londres, Harvey Miller, 2002.

Henry HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Ancienne maison Quantin, 1885, 4 vol.

Monika HEFFELS, *Bois gravés de l'École de Nuremberg*, Berghaus International, 1981.

Ian Allan HENNING, *L'Allemagne de Madame de Staël et la polémique romantique. Première fortune de l'ouvrage en France et en Allemagne (1814-1830).*, Genève, Slatkine reprints, 1975.

Robin HILDYARD, *European Ceramics*, Londres, V&A Publications, 1999.

Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, *German Etchings Engravings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol. III: H. S. Beham, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1954.

Friedrich Wilhelm Heinrich HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, volume IV, Amsterdam, 1951.

Josef HORSCHIK, *Steinzeug, 15. bis 19. Jahrhundert, von Bürgel bis Muskau*, Verlag der Kunst Dresden, 1978.

John HURST, *Pottery produced and traded in North-West Europe 1350-1650*, Rotterdam, 1986.

Timothy HUSBAND, Gloria GILMORE-HOUSE, *The Wild Man : Medieval Myth and Symbolism*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980.

Ekkart KLINGE, *Siegburger Steinzeug*, Düsseldorf, Hetjensmuseum, 1972.

Ekkart KLINGE, *Duits Steegoed, German Stoneware*, Amsterdam, Rijksmuseum, Zwolle, Waanders Uitgevers, 1996.

Michel KOHNEMANN, *Auflagen auf Raerener Steinzeug*, Gesellschaft zur Förderung des Töpfereimuseums, Raeren, 1982.

Michel KOHNEMANN, *Inschriften auf Raerener Steinzeug*, Raeren, RAMO Werbung, 1996.

Karl KÖTSCHAU, *Rheinisches Steinzeug*, Munich, Kurt Wolff, 1924.

Chloé KUHN, *Antoine Vivenel collectionneur*, Mémoire d'étude de l'École du Louvre, mai 2015.

Élisabeth LATRÉMOLIÈRE, Florent QUELLIER, *Festins de la Renaissance, cuisine et trésors de la table*, cat. exp., Blois, château royal, Paris, Somogy, 2012.

LAWRENCE, *The World in Miniature, Engravings by the German Little Masters 1500-1550*, Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

Louis LEGRAND, *Charles Sauvageot : Notice lue à l'Assemblée Générale annuelle de la Société des Amis du Louvre, le 11 janvier 1904*, Paris, Imprimerie générale Lahure, 1904.

Barbara LIPPERHEIDE, *Das rheinische Steinzeug und die Graphik der Renaissance*, Berlin, Mann, 1961.

William John LOFTIE, *Catalogue of the prints and etchings of Hans Sebald Beham, painter, of Nuremberg, citizen of Frankfort, 1500-1550*, London, Mrs. Nosedá, 1877.

Frits LUGT, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, 1826-1860*, volume 2, La Haye, Nijhoff, 1900.

Michel MÄRIEN, *Iconographie des grès de Raeren*, Cahiers de l'Institut archéologique liégeois, IV, Liège, 1985.

Christian MAZET, *La collection étrusque et italique du musée Antoine Vivenel de Compiègne*, Mémoire d'étude de l'École du Louvre, mai 2012.

Christian MAZET, *Le Museum étrusque d'Antoine Vivenel. Catalogue raisonné de la collection étrusque et italique du musée Antoine Vivenel de Compiègne*, Milan-Compiègne, SilvanaEditoriale-Association des Amis des Musées Antoine Vivenel et de la Figurine historique de Compiègne, 2015.

Ralph MENNICKEN, *Bauern, Götter und Heilige : Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Druckgraphik der Renaissance*, Raeren, Töpfereimuseum, 2006.

Ralph MENNICKEN, *Raerener Steinzeug : Europäisches Kulturerbe*, Eupen, Grenz-Echo, 2013.

Gaston MIGEON, *Catalogue des faïences françaises et des grès allemands*, Musée du Louvre, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1900.

Keith P. F. MOXEY, *Peasants, Warriors and Wives : Popular Imagery in the Reformation*, Chicago, 1989.

Béatrice NICOLLIER, *Le Saint Empire romain germanique au temps des confessions : 1495-1648*, Paris, Ellipses, 2012.

A.V.B. NORMAN, *Wallace Collection. Catalogue of Ceramics. I. Pottery, Maiolica, Faïence, Stoneware*, Londres, 1976.

François POUILLON (éd.), *Dictionnaire des orientalistes de langue française*, IISM-KARTHALA, 2008.

Monica PRETI-HAMARD, Philippe SÉNÉCHAL, (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Presses universitaires de Rennes / INHA, 2005.

Alain RAISONNIER, « Antoine Vivenel (1799-1862) maître d'œuvre, architecte et mécène », *Annales historiques compiégnoises*, n°131-132, 2013, p. 15-29.

Alain RAISONNIER, « Antoine Vivenel, entrepreneur général de l'Hôtel de Ville. », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, vol. 140, 2013, p. 85-122.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, tome II-I, Iconographie de la Bible. L'Ancien Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, tome II-II, Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, tome III-II, Iconographie des saints*, Paris, Presses universitaires de France, 1958.

Gisela REINEKING VON BOCK, *Steinzeug, Kataloge des Kunstgewerbemuseums*, Cologne, 1971.

Gisela REINEKING VON BOCK, *Steinzeug*, Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Cologne, 1986.

Marion ROEHMER, Sally SCHÖNE, *Formenkosmos Siegburger Steinzeug : die Sammlung im Hetjensmuseum*, Mainz-am-Rhein, Nünnerich-Asmus, 2014.

H. Diane RUSSELL, *Eva/Ave; Women in Renaissance and Baroque Prints*, National Gallery of Art, Washington, 1990.

George SAVAGE, *Pottery through the ages*, Londres, 1959.

George SAVAGE, Harold NEWMANN, *An illustrated dictionary of ceramics defining 3054 terms relating to wares, materials, processes...* Londres, Thames and Hudson, 1992.

Jean-Louis SCHEFER, Anny-Claire HAUS, *Les dieux comme les hommes : La renaissance dans la gravure germanique au début du XVIe siècle.*, cat.exp., Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 2003.

Jeffrey Chipps SMITH, « The Little Masters », *Print Quartely*, vol. VI, no 2, 1989.

Louis SOLON, *Ancien Art Stoneware in the Lowcountries and Germany*, 1892.

Philippe SOREL, *Dantan jeune : caricatures et portraits de la société romantique. Collections du Musée Carnavalet*, cat. exp., Maison de Balzac, Paris, 1989.



Margaret THOMAS, *German Stoneware : a Catalogue of the Frank Thomas Collection of German Stoneware*, Hampshire, M. Thomas, 2001.

Ingeborg UNGER, « Zur Wiederbelebung des Siegburger Renaissance Steinzeugs in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Siegburger Töpfer Peter Lövenich. », *Heimatblätter des Siegkrieses* 58, 1990, pp. 7-93.

Ingeborg UNGER, *Kölner und Frechener Steinzeug der Renaissance : die Bestände des Kölnischen Stadtmuseums*, Cologne, Kölnisches Stadtmuseum, 2007.

Désiré Alexandre VAN BASTELAER, *Les Grès wallons, grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands*, Mons, Manceaux, 1885.

Jan Daniel VAN DAM, « "Das Keramische Thema" in Belgischen und Niederländischen Sammlungen im XIX. Jahrhundert », *Kéramos*, 156, Avril 1997.

Otto VON FALKE, *Kölnisches Steinzeug. Kölnische Hafnergeschirre*, 1898-1899.

Otto VON FALKE, *Das Rheinische Steinzeug*, Berlin, 1908, Otto Zeller Verlag, réédition 1977.

Ingrid WEBER, *Deutsche niederländische und französische Renaissanceplaketten : 1500-1650*, Munich, Bruckman, 1975.

Gabriel P. WEISBERG, « Antoine Vivenel. Le musée privé et l'entrepreneur sous la Monarchie de Juillet », *Bulletin de la Société historique de Compiègne*, 1992.

*L'âme du vin chante dans les bouteilles : de l'amphore à la bouteille, de la coupe au calice*, cat. exp., Musée d'Aquitaine, Bordeaux, Paris, Somogy, 2009.

*Les Donateurs du Louvre*, cat. exp., Musée du Louvre, Réunion des Musées nationaux, 1989.

- **GRÈS DE LA RENAISSANCE**

<http://www.keramikfreunde-keramos.de/keramos.cfm>

[http://www.rheinische-keramik.de/index\\_noflash.html](http://www.rheinische-keramik.de/index_noflash.html)

- **Encyclopédies Larousse et universalis**

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Allemagne\\_histoire/185779](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Allemagne_histoire/185779) (Archives Larousse cartes)

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/robert-bellarmin/>

- **Catalogue faïences françaises et grès allemands du Musée du Louvre, Gaston Migeon**

Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9408568>

- **Grès Petit Palais**

[http://parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/type/ressource\\_documentaire/types-objet/ceramique-167903/denominations/canette-166203?text=](http://parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre/type/ressource_documentaire/types-objet/ceramique-167903/denominations/canette-166203?text=)

<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/aiguiere-avec-couvercle-en-etain#infos-principales> Aiguière du Petit Palais

- **Exposition au gré du Rhin, Musée national de la Renaissance, Ecoen**

site du MNR : <http://musee-rennaissance.fr/au-gre-du-rhin-les-gres-allemands-dans-leurope-de-la-rennaissance>

[http://musee-rennaissance.fr/sites/musee-rennaissance.fr/files/dp\\_au\\_gre\\_du\\_rhin.pdf](http://musee-rennaissance.fr/sites/musee-rennaissance.fr/files/dp_au_gre_du_rhin.pdf)

proantic : <http://www.proantic.com/magazine/au-gre-du-rhin-les-gres-allemands-leurope-rennaissance/>

- **Beatrix Adler, Early Stoneware Steins from the Les Paul Collection :**

[https://books.google.fr/books?id=6L2EHfPs\\_xgC&printsec=copyright&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=6L2EHfPs_xgC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

- **Rijksmuseum Amsterdam**

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search?q=stoneware&v=&s=&ii=10&p=15>

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831>

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1820>

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.88695>

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>

- **Kunsthistorisches Museum de Vienne**

[www.khm.at/de/object/fe73f687e5](http://www.khm.at/de/object/fe73f687e5).

- **Töpferei Museum Raeren**

<http://www.toepfereimuseum.org/Raerener-Steinzeug/Steinzeug-der-Renaissance.aspx?lang=fr-be>

<http://www.toepfereimuseum.org/Sammlung/Dekore-auf-Raerener-Steinzeug> (décors et frises)

- **COLLECTIONS DE GRÈS AU XIX<sup>e</sup> SIECLE**

- **Musée des Arts décoratifs**

[http://madparis.fr/IMG/pdf/la\\_renaissance\\_dans\\_les\\_arts\\_decoratifs\\_francais\\_au\\_xix\\_siecle.pdf](http://madparis.fr/IMG/pdf/la_renaissance_dans_les_arts_decoratifs_francais_au_xix_siecle.pdf).

- **Dictionnaire critique des historiens de l'art, INHA**

[http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/referenc...reference=INHA\\_\\_PERSONNES\\_\\_110953](http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/referenc...reference=INHA__PERSONNES__110953)  
(Edmond Du Sommerard)

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/migeon-gaston.html> Gaston Migeon

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/merimee-prosper.html> Prosper Mérimée

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/lenoir-alexandre.html> Alexandre Lenoir

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/labarte-jules.html> Jules Labarte

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/havard-henry.html> Henry Havard

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/goncourt-jules-et-edmond-de.html> Jules et Edmond de Goncourt

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/dumesnil-jules.html> Jules Dumesnil

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-edmond.html> Edmond du Sommerard

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-alexandre.html> Alexandre Du Sommerard

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/brongniart-alexandre.html> Alexandre Brongniart

#### - Google Books

[https://books.google.fr/books?id=g17NDAAAQBAJ&pg=PT132&lpg=PT132&dq=Henneville+description+des+objets+d'art&source=bl&ots=cvRlmt\\_UCU&sig=rzuPcuEwcjpfYZkW9YZ20GIMOW&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjNv\\_617trYAhUHUIAKHYUFAOkQ6AEIXDAL#v=onepage&q=Henneville%20description%20des%20objets%20d'art&f=false](https://books.google.fr/books?id=g17NDAAAQBAJ&pg=PT132&lpg=PT132&dq=Henneville+description+des+objets+d'art&source=bl&ots=cvRlmt_UCU&sig=rzuPcuEwcjpfYZkW9YZ20GIMOW&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjNv_617trYAhUHUIAKHYUFAOkQ6AEIXDAL#v=onepage&q=Henneville%20description%20des%20objets%20d'art&f=false) Mélanges historiques et littéraires Prosper Mérimée

[https://www.google.fr/search?ei=PLNcWvP7AcrOwQLQ55iIDg&q=description+Joan+d%27Huyvetter&oq=description+Joan+d%27Huyvetter&gs\\_l=psy-ab.3...1687.6363.0.6539.23.18.0.0.0.532.3123.0j4j3j1j2j1.11.0...0...1c.1.64.psy-ab..17.0.0...0.mdZwnZqzWIE](https://www.google.fr/search?ei=PLNcWvP7AcrOwQLQ55iIDg&q=description+Joan+d%27Huyvetter&oq=description+Joan+d%27Huyvetter&gs_l=psy-ab.3...1687.6363.0.6539.23.18.0.0.0.532.3123.0j4j3j1j2j1.11.0...0...1c.1.64.psy-ab..17.0.0...0.mdZwnZqzWIE) Description objets d'art d'Huyvetter

<https://play.google.com/books/reader?id=2wxHAAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PA3> Notice cabinet Huyvetter

#### - Revues.org

Manuel CHARPY, « L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 34 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://rh19.revues.org/1342> ; DOI : 10.4000/rh19.1342

#### - Base Atlas (Grès de Sauvageot)

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt\\_frm\\_rs&langue=fr&initCritere=true](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=crt_frm_rs&langue=fr&initCritere=true)

- MUSÉE VIVENEL

#### - Catalogue du Musée Vivenel, 1870

Google books : <https://play.google.com/books/reader?id=i1sEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=fr&pg=GBS.PR3>

#### - Catalogue 1901

Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6284320x.r=>

Compiègne et Antoine Vivenel, son bienfaiteur

Google books : [https://books.google.fr/books?id=lnRfAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbv\\_ViewAPI&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=lnRfAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbv_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

#### - Catalogue des livres composant la bibliothèque d'Antoine Vivenel

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6460427v/f65.image>

**- Bulletins de la Société historique de Compiègne sur gallica**

tome 26, 1979 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9607014g>

tome 32, 1992 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96492671>

**- Antoine Vivenel**

[http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA\\_\\_PERSONNES\\_\\_110953](http://agorha.inha.fr/inhaprod/jsp/reference.jsp?reference=INHA__PERSONNES__110953)  
(Vivenel)

Blog Vivenel bibliophile : <http://histoire-bibliophilie.blogspot.fr/2016/03/la-veneration-dantoine-vivenel-1799.html>

[www.getty.edu/vow/ULANServlet?english=Y&find=Vivenel&role=&page=1&nation=](http://www.getty.edu/vow/ULANServlet?english=Y&find=Vivenel&role=&page=1&nation=)

[http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?  
find=Vivenel&role=&nation=&prev\\_page=1&subjectid=500045920](http://www.getty.edu/vow/ULANFullDisplay?find=Vivenel&role=&nation=&prev_page=1&subjectid=500045920)

## TABLE DES FIGURES

Figure 1 : Carte des ateliers connus pour l'Europe du Nord, in GERBIER, 2014.....	14
Figure 2 : Cologne, Bartmannskrug, Anonyme, 1540-1560, H. 20,5cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-10595, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831</a> .....	16
Figure 3 : Cologne, Bartmannskrug, Anonyme, vers 1530-1570, H. 21cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-NM-343, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1831</a> .....	16
Figure 4 : Canettes de Siegburg, Rijksmuseum, in Klinge, 1996, p. 37.....	18
Figure 5 : Aperçu des productions de Siegburg à la Renaissance, in ROEHMER, SCHÖNE, 2014, p. 67.....	18
Figure 6 : Raeren, cruche de type balustre, anonyme, v. 1597-1620, H. 23cm, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-KOG-528, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1820">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.1820</a> .....	20
Figure 7: Westerwald, Cruche, Anonyme? (signature : CH), vers 1650-1670, H. 42cm, Amsterdam, Rijksmuseum, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.245904">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.245904</a> .....	22
Figure 8 : Pieter Brueghel l'Ancien, Noces paysannes, v.1568, 113x164cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 1027, <a href="http://www.khm.at/de/object/fe73f687e5">www.khm.at/de/object/fe73f687e5</a> .....	24
Figure 9 : Pieter Brueghel l'Ancien, La Danse des Paysans, v.1568, 114x164cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie 1059, <a href="http://www.khm.at/de/object/6da37dd313">www.khm.at/de/object/6da37dd313</a> .....	24
Figure 10 : Johannes Vermeer, La Laitière, vers 1660, huile sur toile, 45,5x41cm, Amsterdam, Rijksmuseum, SK-A-2344, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417</a> .....	25
Figure 11 : Joachim Beuckelaer, Intérieur de cuisine, 1566, Anvers, 109x139cm, Paris, Musée du Louvre, R.F.2659, base Atlas, Angèle Dequier.....	26
Figure 12 : Peter Binoit, Mets, fruits et verres sur une table, 56x77cm, Paris, Musée du Louvre, M.N.R.709, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.....	27
Figure 13 : Gottfried von Wedig, Nature morte à la chandelle, 50x37cm, Paris, Musée du Louvre, D.L.1970-9, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.....	27
Figure 14 : Jacob Fopsen van Es, Apprêts d'un repas, v.1635-1640, 55x74cm, Paris, Musée du Louvre, R.F.1959-28, base Atlas, A.Dequier, M.Bard.....	28
Figure 15 : à gauche, chopes, XIVE-XVe siècles, Nationalmuseet, Copenhague / à droite, bouteille plate, XVe siècle, H.20,7cm, Museum des Kunsthandwerks, Leipzig, in NADOLSKI, PIEKARAR, 1986, n°164-165.....	29
Figure 16 : Évolution des production des ateliers de grès rhénans du XIIIe au XVe siècles, in REINEKING VON BOCK, 1986, p. 92.....	31

Figure 17 : Évolution des production des ateliers de grès rhénans du XVIe au XVIIIe siècles, in REINEKING VON BOCK, 1986, p. 93.....	31
Figure 18 : Carte de l'exportation des grès rhénans du XIIIe au XIXe siècle, in MENNICKEN, 2013, p. 66.....	33
Figure 19 : Grès de Siegburg et médailles en bronze ayant servi de moules aux décors, Siegburg, milieu du XVIe siècle, Bonn, LVR-Landesmuseum, 77.1660 (canette), 74.4219 (cruche), 79.1048/49 (médailles), in ALTRINGER, ARNDT, 2010, p. 196.....	34
Figure 20 : Emonts Gillis, Matrice en argile d'un homme en costume espagnol et médaillon moulé, Raeren, 1585, Bonn, Landesmuseum, Inv. Nr. 0o.196, 0-1, in ALTRINGER, ARNDT, 2010, p. 264. ....	35
Figure 21 : Détails de la frise des lansquenets en parallèle d'une gravure du porte-étendard par Virgile Solis, in REINEKING VON BOCK, 1986, planche 37.....	36
Figure 22 : Planche de neuf fantassins par Hans Sebald Beham, in Hollstein, German, 1954, vol. III, G. 274-282, p. 263.....	37
Figure 23 : Abraham de Bruyn, Les anciens faisant des avances à Suzanne, Anvers, 1570, gravure, 6,9x8,7cm, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1902-A-22362, <a href="http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.88695">http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.88695</a> .....	38
Figure 24 : Détail de la frise de Suzanne et les vieillards sur la cruche du Musée Antoine Vivenel. Cat. 7.....	38
Figure 25 : Détail du relevé graphique de la frise de Suzanne et les vieillards par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982, <a href="http://www.toepfereimuseum.org">http://www.toepfereimuseum.org</a> .....	38
Figure 26 : Relevé graphique des armes de l'empereur Rodolphe II en 1604 sur une cruche de Raeren par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982.....	42
Figure 27 : Cruche avec les portraits des défenseurs du catholicisme, d'après Jan Emens Mennicken, Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, 3114.....	43
Figure 28 : Relevé graphique de la frise des défenseurs du catholicisme par Michel Kohnemann, in KOHNEMANN, 1982, Bauchfries 022.....	43
Figure 29 : Carte des principautés catholiques et protestantes au temps de la Réforme, Les princes et la Réforme, 1521-1555, Archives Larousse.....	45
Figure 30 : Cruche de Raeren avec frise d'une danse paysanne, Raeren, Töpfermuseum, Inv.Nr. 4089.....	46
Figure 31 : Hans Sebald Beham, La fête des paysans ou les douze mois, av.1550, gravure au burin, 1er état, 5,2x7,7cm, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la ville de Paris, GDUT 406.....	46

Figure 32 : Carte de l'Allemagne pendant la guerre de Trente Ans (1618-1648), Archives Larousse. .....	49
Figure 33 : Détail de Ces moeurs et fachons de faire des Turcz par Pierre Coeck, 1553, gravure sur bois, Londres, British Museum, E,6.1-7, The Trustees of the British Museum.....	50
Figure 34 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes chrétiennes, Ste Hélène, Ste Brigitte et Ste Elisabeth, 1519, gravure sur bois, 19,5x13,0 cm, in GEISBERG, 1974, III.....	52
Figure 35 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes juives : Esther, Judith, Jael, 1519, gravure sur bois, 19,3x12,9cm, in GEISBERG, 1974, III, p. 443.....	52
Figure 36 : Hans Burgkmair l'Ancien, Trois héroïnes païennes : Lucrèce, Véturie, Virgine, 1516, gravure sur bois, 19,3x13 cm, in GEISBERG, 1974, III., p. 145.....	52
Figure 37 : Erhard Schoen, Douze femmes exemplaires de l'Ancien Testament, 1530, gravure sur bois, in GEISBERG, 1974, IV, p. 1073.....	53
Figure 38 : Theodor Hildebrandt, Le Guerrier et son enfant, 1832, huile sur toile, 104x92 cm, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, prêt permanent de la Nationalgalerie de Berlin.....	57
Figure 39 : Liste des acheteurs dans le catalogue de vente Joan d'Huyvetter à Gand, 1851, p. 109.	66
Figure 40 : Portrait de Joan d'Huyvetter, d'après une peinture de P. Van Huffel, in Cat. Huyvetter, 1851.....	70
Figure 41 : Frédéric Millet, Portrait d'Alexandre Du Sommerard, 1827, 32,6x26,6 cm, Paris, Musée de Cluny, Cl. 23754, Photo Musée de Cluny.....	73
Figure 42 : Portrait d'Edmond Du Sommerard, s. d., photographie, Paris, Musée de Cluny, 04-502421, Photo RMN-Grand Palais.....	74
Figure 43 : Louis Auvray, Alexandre-Charles Sauvageot, 1863, marbre, 73x51 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 3872, Photo RMN-Grand Palais.....	76
Figure 46 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche X.....	78
Figure 44 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche V.....	78
Figure 45 : Charles Onghena, planche pour le catalogue d'Huyvetter, planche VI.....	78
Figure 47 : James Roberts, Charles Sauvageot dans son appartement du 56 rue du faubourg Poissonnière, 1856, gouache, vernis, papier, 32,3x47,8 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, RF 24032 recto.....	81
Figure 48 : Arthur Henri Roberts, Vue intérieure d'une des pièces de l'appartement de M. Sauvageot, av. 1861, huile sur toile, 485x590 cm, Paris, Musée du Louvre, MI861, Photo RMN-Grand Palais. .....	82
Figure 49 : Détail des grès sur la table et le dressoir.....	82
Figure 50 : Vitrine des grès du Musée du Louvre dans la salle Bernard Palissy.....	90



Figure 51 : Détail de quelques grès de la collection Sauvageot dans la vitrine du Musée du Louvre. .....	90
Figure 52 : Chambre de François Ier à l'hôtel de Cluny, estampe, dans DU SOMMERARD, Les Arts au Moyen Âge, planche III, Paris, Musée de Cluny, Photo RMN-Grand Palais.....	112
Figure 53 : Albert Lenoir, Projet d'aménagement de la chambre des abbés de Cluny, 1843-1879, aquarelle et crayon, bibliothèque de l'INHA, OA 716 (2, 75), Cliché INHA.....	113
Figure 54 : Antoine Vivenel, Tombeau de la famille Vivenel, 1839, pierre, cimetière Nord, Compiègne, Photographie, Archives du Musée Antoine Vivenel.....	117
Figure 55 : Dantan Jeune, Buste d'Antoine Vivenel, fondateur du musée, 1842, marbre, Don Sophie Vivenel, L.273, Compiègne, Musée Vivenel, cliché personnel.....	118
Figure 56 : Dominique Papety, Portrait d'Antoine Vivenel (À son ami Vivenel, architecte), s. d., huile sur toile, 169x235 cm, Musée Antoine Vivenel, Compiègne.....	122
Figure 57 : Compiègne, Musée Vivenel, Cabinet Vivenel, 1re Vue, avant 1914, Imprimerie Decelle, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, collection de cartes postales, boîtier Compiègne, vues générales Hôtel de Ville, 1995-14-254.....	123
Figure 58 : État descriptif et estimatif des objets d'art et de curiosité donnés par M. Vivenel à la ville de Compiègne, Extrait de l'Acte de donation du 20 mars 1843, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400, cliché personnel.....	125
Figure 59 : État descriptif et estimatif des objets d'art et de curiosité donnés par M. Vivenel à la ville de Compiègne, Extrait de l'Acte de donation du 20 mars 1843, Paris, Archives nationales, MC/ET/XXIV/1400, cliché personnel.....	126
Figure 61 : Vitrine de grès dans la salle Renaissance du Musée Antoine Vivenel à Compiègne, cliché personnel.....	130
Figure 60 : Vitrine de grès dans la salle Renaissance du Musée Antoine Vivenel à Compiègne, cliché personnel.....	130
Figure 62 : Vitrine de grès dans la salle Renaissance du Musée Vivenel à Compiègne, cliché personnel.....	130
Figure 64 : Salle consacrée à la céramique et à la verrerie, après 1952, Hôtel de Songeons-Bicquille, Photo Hutin Ref 11.238-10, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.....	134
Figure 63 : Aperçu de trois grès au fond à droite : Cat. 21 (cruce complète), 5 et 16, après 1952, Hôtel de Songeons-Bicquille, Photo Hutin Ref 11.238-6, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.....	135
Figure 65 : Détail de la vitrine des grès : on reconnaît Cat. 4, 14 et 19.....	135

Figure 66 : Vitrine des grès au fond à gauche dans les années 1960, Hôtel de Songeons-Bicquille, 975-266, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.....	136
Figure 67 : Dominique Papety (1815-1849), Rêve de bonheur, 1843, huile sur toile, 366x632 cm, Dépôt du Musée Antoine Vivenel, Paris, Musée d'Orsay.....	140
Figure 68 : Compiègne. Le Musée Vivenel, Le Rêve de Bonheur de Papety L'Apparition de l'Ange au Berger par Pierre Lagarde, Hôtel de Ville , Compiègne, Archives du Musée Vivenel, Le Musée en images.....	140
Figure 69 : Maître du Retable de Feuchtwangen (actif à la fin du XVe siècle), Panneaux détachés d'un retable : Flagellation Portement de croix, Descente aux limbes, Christ juge de l'Apocalypse, huile sur bois, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, L. 20, 21.01, 22, 23, cliché personnel.....	151
Figure 70 : Martin Drolling, Intérieur paysan, huile sur bois, Don Antoine Vivenel, L.34-B.64, Compiègne, Musée Antoine Vivenel.....	151
Figure 71 : d'après Paulus Ohman le jeune, Patène : Ferdinand III de Habsbourg (1637-1657) entouré de six princes-électeurs, vers 1637, étain de Nuremberg, Collection Antoine Vivenel, inv. L. 3424Bis, Compiègne, Musée Antoine Vivenel, cliché personnel.....	153
Figure 72 : Compiègne, Musée Vivenel, Vue générale de la Salle des Renaissances, Imprimerie Decelle, Compiègne, photographie, Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.....	153
Figure 73 : Musée Vivenel, salle Renaissance, à l'Hôtel de Ville, Photothèque Boutique-Grard, Compiègne, Archives du Musée Antoine Vivenel, Le Musée en images.....	154



## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	7
I. Les grès allemands de la Renaissance et de l'époque baroque.....	13
A. Présentation des différents foyers de grès du Rhin moyen.....	13
1. Cologne et son célèbre Bartmann.....	15
2. Siegburg, foyer ancien.....	17
3. Raeren, de l'âge d'or au déclin.....	19
4. Le Westerwald ou la pérennité des productions rhénanes.....	21
B. Une production en série exportée outre-Rhin.....	22
1. Typologie et usages de la vaisselle en grès : pratiques de la boisson dans l'Europe du Nord de la Renaissance.....	22
2. Le marché des grès rhénans aux XVIe et XVIIe siècles, au-delà des frontières germaniques. ....	31
C. Iconographie des grès.....	33
1. Application en relief de la gravure : les grès, vecteurs de diffusion d'images populaires.....	33
2. Enjeux moraux, religieux et politiques : une synthèse des questions de l'époque.....	40
3. Le cas des héroïnes féminines sur les grès d'Antoine Vivenel : analyse d'un thème récurrent. ....	50
II. La mode des collections de grès au XIXe siècle.....	55
A. Romantisme et idéalisation du passé des nations : brève histoire du goût et des idées au XIXe siècle.....	55
1. Le goût pour la Renaissance au XIXe siècle.....	55
2. Les grès rhénans et la germanophilie au temps d'Antoine Vivenel.....	58
B. Le marché des grès en Europe au XIXe siècle.....	60
1. Brève histoire terminologique : du « grès-cérame de Flandres » au « grès allemand ».....	60
2. Grès, faïence, porcelaine : hiérarchie des céramiques.....	62
3. Les ventes de grès dans la première moitié du XIXe siècle.....	64
C. Collectionneurs et collections de grès au temps d'Antoine Vivenel.....	68
1. Figures de collectionneurs de grès : Joan d'Huyvetter, Alexandre Sauvageot et Alexandre et Edmond du Sommerard.....	68
2. Focus sur les collections de grès de Joan d'Huyvetter, d'Alexandre-Charles Sauvageot et d'Alexandre et d'Edmond Du Sommerard.....	77

III. Antoine Vivenel, collectionneur de grès allemands.....	115
A. Brève biographie d'Antoine Vivenel (1799-1862), architecte, collectionneur et fondateur du Musée de Compiègne.....	115
1. Splendeurs et misères d'Antoine Vivenel sous la Monarchie de Juillet.....	115
a. Jeunesse et formation d'Antoine Vivenel.....	115
b. Son activité professionnelle d'architecte-entrepreneur sous la Monarchie de Juillet.....	116
2. La création d'un musée encyclopédique par un collectionneur autodidacte.....	119
B. La collection de grès allemands du Musée Antoine Vivenel ou la Renaissance des pays du Nord au musée.....	123
1. Histoire de la collection de grès, de l'époque d'Antoine Vivenel à nos jours.....	123
2. Analyse des types de grès choisis par Antoine Vivenel et place au sein de la collection Renaissance – Temps modernes du musée.....	136
3. La politique d'acquisition de Vivenel et les hypothèses d'achats lors du voyage en Allemagne.....	141
C. Une collection allemande au Musée Vivenel ?.....	147
1. La place des livres et des estampes.....	147
2. Peintures, objets d'art, mobilier.....	149
CONCLUSION.....	155
SOURCES.....	157
BIBLIOGRAPHIE.....	161
WEBOGRAPHIE.....	169
TABLE DES FIGURES.....	173

