



## Recherches sur l'art du xvii<sup>e</sup> siècle

Destinée aux doctorants et étudiants en master 2 travaillant sur l'image, l'université d'été « Recherches sur l'art du dix-septième siècle » offre un lieu et un temps privilégiés de rencontres entre professionnels et jeunes chercheurs, accueillant les travaux les plus stimulants consacrés à l'histoire de l'art européen et extra-européen du xvii<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs sessions, encadrées par des enseignants-chercheurs ou conservateurs relevant de différentes disciplines (histoire de l'art, histoire, littérature, etc.) permettront de présenter les recherches menées par les nouvelles générations de chercheurs et d'en discuter collectivement.

L'édition 2025 de l'université d'été est consacrée à une question largement ouverte vers divers horizons disciplinaires : « Faire image au xvii<sup>e</sup> siècle ». Que sont, excédant les catégories usuelles de l'histoire de l'art (peinture, sculpture, gravure), les images au xvii<sup>e</sup> siècle ? Comment susciter, fabriquer, émettre une « image », ainsi entendue dans toute la diversité de ses définitions ? Quels discours (technique, matériel, historique, scientifique, théologique, etc.) sont susceptibles d'être élaborés sur ces images ? Dans quels champs disciplinaires, avec quels outillages méthodologiques, en vue de quelles interprétations ? Quelles représentations collectives du xvii<sup>e</sup> siècle forment l'art, l'histoire de l'art et les divers discours qui prennent en charge son étude ?

Les deux journées, précédées de deux conférences inaugurales, sont distribuées en cinq sessions suivies d'un temps de discussion : *Diffraction l'image* ; *L'image s'incorpore* ; *Imager, Figurer* ; *Le genre fait image* ; *Faire image par les mots*.

**Jeudi**  
**10/07/2025**  
**INHA, salle**  
**Giorgio Vasari**

• 2 rue Vivienne,  
75002 Paris

9H30 **ACCUEIL**: Marion BOUDON-MACHUEL (INHA)

**INTRODUCTION**: Romain THOMAS (INHA), avec Olivier BONFAIT (université de Bourgogne, Dijon), Giovanni CARERI (EHESS), Frédéric COUSINIÉ (université de Rouen Normandie), Vanessa SELBACH (BnF)

10H **CONFÉRENCE INAUGURALE: Mourir en scène: peindre l'instant de la mort entre Rubens et Poussin**

Itay SAPIR (université du Québec à Montréal)

## Session 1: Diffracter l'image

Présidence/répondants: Hélène LEBLANC (université de Genève), Sandra BAZIN-HENRY (université Marie et Louis Pasteur, Besançon)

10H45 **«(Dé)faire image» selon Elisabetta Sirani**

François HERREMAN (université Grenoble Alpes / université du Québec à Montréal)

Elisabetta Sirani est sans doute l'une des artistes du *Seicento* à avoir le plus intéressé la critique féministe ces dernières années, notamment pour l'originalité avec laquelle ses sujets féminins ont été traités. À cet égard, le tableau représentant *Timoclée se vengeant du général thrace qui l'a violée* (1659, Naples) en est un exemple éclairant. Alors que les représentations de ce récit issu de Plutarque s'attardent habituellement sur le viol perpétré par le soldat ou la grâce accordée par Alexandre – deux scènes où la femme est «à la merci» des hommes – Sirani choisit le moment intermédiaire où la Thébaine inverse le rapport de force et devient bourreau du violeur ; la répartition des attitudes liées au genre en est déstabilisée, l'homme devenu victime, la femme «héroïne virile» (Babette Bohn). Prolongeant cette lecture où l'autoréflexivité sert le statut de l'artiste féminin, je proposerai une interprétation théorique où l'œuvre devient un commentaire critique du paradigme pictural dans lequel Sirani s'inscrit, à travers le renversement de ses deux mythes fondateurs (androcentrés) – du reflet et de l'ombre. Dans un jeu complexe de détournements iconographiques et formels qu'il conviendra de préciser, il semble que Sirani parodie aussi bien Narcisse dans la figure du général (face au puits-miroir, mais *poussé* dans sa chute) que la fille de Dibutade dans celle de Timoclée (contre le mur-support, mais *sans* amant). Ainsi, la peintre «fait image»: elle institue un ordre fictif inédit qui en passe inévitablement par un «dé-faire image» des mythes légitimant l'ordre ambiant, dans une mise en scène où la violence rappelle ce processus de fondation, des forces vers les signes (Louis Marin). Dans un contexte socio-artistique où les récits normatifs de et sur la culture visuelle sont omnipotents, où l'image est «décrétée» (Pierre-Antoine Fabre), le tableau «instauré» (Victor Stoïchita), il s'agira de voir en quoi Elisabetta Sirani se démarque par une maîtrise des termes et leur dépassement, les mythes de l'image se confrontant pour déconstruire ce qui la fonde, par un retour aux origines qui se retrouvent – l'une «au pied du mur», l'autre au fond du puits.

11H **Commanditer des estampes en exil: Charles Patin et les artistes entre Paris, Strasbourg et Amsterdam (1667-1671)**

Teoman AKGÖNÜL (INHA)

Le 15 mars 1668, le médecin et numismate Charles Patin est pendu en effigie en place de Grève pour trafic de livres défendus. À cette date, il est déjà entré dans un processus d'exil aux allures de Grand Tour des cours princières germaniques, où il persévère dans son activité érudite et éditoriale (F. Waquet, 1979). Pour faire reproduire ses monnaies antiques et illustrer ses ouvrages, il mobilise peintres, dessinateurs et graveurs partout où il passe. En 1671, tout en pratiquant la vente d'estampes parisiennes importées, il achève à Strasbourg

la publication de son *Imperatorum romanorum numismata*, fournissant à son éditeur local des cuivres gravés cinq ans plus tôt à Paris. Il emploie également les services des peintres Johann Jakob Walter et Theodor Roos, dont il fait graver les dessins par le buriniste français Jean Boulanger et le graveur suisse Jeremias Amman, faisant transiter modèles, cuivres et épreuves sur de longues distances. Déjà relevées par Marianne Grivel dans son ouvrage séminal sur *Le commerce de l'estampe* (1986), les relations de Patin avec les imprimeurs et graveurs au cours de son exil produisent un enchevêtrement des échanges artistiques décourageant toute tentative de classification nationale (T. DaCosta Kaufmann, 2004, 2016), appelant à porter un regard micro-historique. La ville de Strasbourg, où Patin se stabilise plus d'un an, représente à cet égard un terrain de recherche critique, récemment exploré en ce qui concerne l'estampe par Christine Moisan-Jablonski et Flora Herbert.

**11H15 *Bijoux et autres objets de dévotion des mondes hispaniques: une nouvelle méthode pour l'étude d'images multiples entre 1570 et 1650***

Guillermo Alfonso DE LA TORRE Y LUCQUIN (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / université nationale autonome de Mexico)

C'est par l'image que l'évangélisation des populations autochtones des territoires conquis par les puissances ibériques commence. Face à la barrière de la langue, les missionnaires enseignent l'histoire du Christ à travers des xylographies, aussi bien dans les Indes orientales qu'occidentales. Dans les Amériques, elles sont reproduites rapidement par les artistes autochtones avec des techniques locales. Ainsi, des compositions de Raphaël apparaissent dans des microreliefs en bois insérés dans des bijoux pour l'exportation. Le phénomène devient vertigineux quand on constate que des bijoux semblables sont réalisés à Ceylan au début du XVII<sup>e</sup> siècle, si ce n'est que le modèle raphaélien est reproduit en ivoire. L'histoire se complique encore quand des triptyques montrant un saint Jérôme entouré des apôtres apparaissent aux Philippines, à Macao et en Nouvelle-Espagne, presque en même temps, toujours à partir des mêmes modèles gravés. L'étude de tous ces objets voyageurs s'est renouvelée ces dernières décennies à partir des concepts issus du postmodernisme, comme « métissage ». En sus de présenter les œuvres en question, cette communication vise une étude épistémologique de ce postulat utilisé à outrance, qu'il faut déconstruire afin de pouvoir proposer de nouvelles clés de lecture et de compréhension. Nous proposerons de le remplacer par deux nouveaux concepts, « objet transculturel » et « objet distant ».

**11H30 DISCUSSION**

**12H15 PAUSE**

## Session 2: L'image s'incorpore

Présidence/répondants: Philippe MALGOUYRES (musée du Louvre), Cécile VINCENT-CASSY (CY Cergy Paris Université)

**13H30 *Un portrait miroir absent et trois images mentales sur obsidienne préhispanique peintes par Murillo pour Justino de Neve***

Francisco José MARTINEZ MARTINEZ (université Complutense de Madrid)

Les trois huiles sur obsidienne peintes par Murillo pour le chanoine Justino de Neve, *La Nativité*, *La Prière dans le Jardin* et *Saint Pierre devant le Christ à la Colonne* (1665-1670) ont fait l'objet d'un débat interprétatif intense depuis l'étude de leur matérialité et de leur origine mexicaine en 2000. Les usages et les significations culturelles de ces matériaux réfléchissants à l'époque préhispanique ont conduit à l'hypothèse d'une christianisation

d'objets païens et à leur réutilisation en tant que miroirs et supports de peintures dévotionnelles. Cette lecture s'oppose à des interprétations tendant à les comprendre comme des peintures de cabinet sur des matériaux neutres réutilisés pour leur valeur et leur exotisme. Cependant, les liens de la famille Neve avec le commerce de la Nouvelle Espagne, l'analyse d'une série d'exemplaires de littérature dévotionnelle ignatienne provenant de la bibliothèque du chanoine, ainsi qu'une sélection d'études anthropologiques sur les cultures préhispaniques datant des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ouvrent la voie à une nouvelle interprétation (et datation) des obsidiennes peintes. Elles seraient de rares exemples de peinture dévotionnelle mettant en œuvre la métaphore paulinienne et augustinienne du miroir où l'âme se confronte à ses péchés, conformément à un modèle méditatif d'inspiration ignatienne.

### 13H45 **Représenter le territoire de Louis XIV en image: les étapes du processus cartographique**

Thibault DE WARREN (EPHE)

Entre œuvre d'art, instrument scientifique et outil de projection politique, la carte demeure pour les historiens de l'art une image complexe, un document sujet à de nombreuses interrogations. Pourtant, outre la compétence propre à la cartographie et la démarche rhétorique, la fabrication de ces images repose sur des choix iconographiques et matériels (format, couleurs, échelle, décors, ornements, etc.). À partir de 1661, les campagnes de cartographie du littoral français s'intègrent pleinement dans le projet royal visant à « restaurer la marine » en créant un nouvel arsenal. Dans ce contexte, le chevalier de Clerville dresse plusieurs cartes, dont l'élaboration permet de créer l'arsenal de Rochefort en 1666. Les récentes publications sur la cartographie d'Ancien Régime permettent d'établir, selon Jean-Marc Besse, trois grandes considérations : la carte est « inexacte par nature », elle est un « instrument de pouvoir » et une « opération rhétorique ». De plus, ces affirmations se nourrissent également de travaux reposant sur le langage des cartes, leur relation au pouvoir et à leurs producteurs. Toutefois, peu d'études se sont attachées à l'analyse du processus de création cartographique. En comparant les dessins préparatoires et des cartes achevées, cette communication propose d'explorer les étapes de fabrication d'une image cartographique. L'examen des différentes versions d'une carte permet d'identifier les ajustements successifs opérés par le cartographe, révélant ainsi comment les choix graphiques, techniques et symboliques ont été guidés par les attentes du commanditaire et les impératifs de lisibilité. Or, l'ensemble des étapes de conception de la « Carte topographique des côtes maritimes du pays d'Aunis [...] », témoigne des choix matériels et esthétiques opérés lors de sa réalisation pour présenter le territoire au roi.

### 14H **Faire corps pour faire image: la corporalité de la sainteté dans la peinture italienne du XVII<sup>e</sup> siècle**

Baptiste MOISAN (université de Bourgogne, Dijon)

Le XVII<sup>e</sup> siècle italien est aux premières lignes des nouvelles exigences de la fabrique des images religieuses. Dans la peinture sacrée la matérialisation du corps se trouve au croisement du visuel, du matériel et du théologique. Par un jeu visuel propre à la peinture, l'image d'un corps est aussi le corps de l'image, et la couche picturale, elle-même surface d'un support, imite le volume ou la couleur d'une carnation, à son tour surface du corps représenté. Mais quelle place pour la traduction visuelle de ces relations face aux prérequis de décence imposés par la Contre-Réforme ? À l'aide d'un corpus choisi, nous analyserons les stratégies visuelles faisant de la corporalité des figures saintes un enjeu narratif et pictural. Un groupe d'œuvres témoignera, en premier lieu, de formes originales d'exaltation du corps de chair, loin des « grandes machines » montrant la cruauté des martyres (tel que saint Érasme). Chez Spadarino ou Girolamo Forabosco, le caractère palpable du corps saint est rendu évident par l'exhibition des propriétés physiques de sa matière dans l'œuvre. Nous analyserons les implications théoriques liant mimétisme et incarnation, fournissant les bases d'une analyse des procédés d'emphases visuelles où la contrainte imposée sur le corps semble servir

l'exhibition de sa tangibilité, et donc la potentialité dévotionnelle de l'image. En second lieu, la rareté de ces monstrations corporelles initialement discutées nous montrera que les états du corps et les gestes imposés à sa matière se retrouvent parfois, bien qu'au fondement de l'image, aux marges de la visualité, grâce à l'évitement descriptif d'une catégorie d'atteintes corporelles que nous évoquerons. Nous soulignerons l'aspect déterminant de cet « euphémisme visuel » pour la fabrication de l'imagerie sainte féminine, en analysant des représentations de sainte Agathe dont les plaies et le sang sont réduits à l'artificialité du geste pictural, ou confondus avec les replis de leurs vêtements. La communication pourra ainsi ouvrir une discussion sur les différentes problématiques que le corps dans l'image apporte au « modelage » de l'image sainte.

**14H15 *Sur la création des images dans la Catalogne baroque: quelques exemples de l'éternelle dispute entre les sculpteurs et les charpentiers***

***Sulla creazione dell'immagine nella Catalogna del Barocco: alcuni esempi dell'eterna disputa tra scultori e carpentieri***

Illán HOLGADO (université de Gérone)

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le retable en Catalogne est devenu un genre profondément sculptural, ce qui a suscité un basculement en faveur des sculpteurs, au détriment des peintres et des menuisiers. Lorsque les sculpteurs se sont structurés en guilde dans la ville de Barcelone en 1680, des conflits sont apparus avec la corporation des menuisiers au sujet des compétences professionnelles de chaque groupe. Si c'est un thème bien connu, le rôle que tient dans cette dispute la création des images, traditionnellement attribuée aux sculpteurs, est plus rarement évoqué. L'*Arxiu de la Corona d'Aragó* conserve les archives de ce conflit qui a opposé les deux groupes professionnels pendant plus de cent ans, et bien qu'une grande partie de son contenu ait déjà été traité par l'historiographie, certaines questions restent à étudier. Nous avons retenus deux épisodes particulièrement pertinents pour cette université d'été. D'une part, la participation active du sculpteur Bernat Vilar, en tant que représentant de la corporation des sculpteurs, au procès de 1709 où il dénonça Felix Ribes, apprenti du menuisier Anton Gomar, pour l'exécution d'un tabernacle sculpté pour l'église paroissiale de Martorell. La même année, Vilar lui-même, en réponse aux plaintes de la corporation rivale, présenta deux dessins inédits. D'autre part, les sculpteurs et les menuisiers ont présenté un grand nombre de dessins de façon tardive (1769-1771) pour défendre leur cause dans cette longue dispute. Si la plupart d'entre eux représentent des meubles déjà examinés par la critique, les différents projets d'autels sont beaucoup moins connus. Il est intéressant de mettre l'accent sur ceux fournis par les menuisiers qui sont riches en images, et où l'on sent une volonté de montrer leurs talents de maîtres sculpteurs, renforçant ainsi la concurrence avec les sculpteurs.

**Intervention en italien**

**14H30 DISCUSSION**

**15H15 PAUSE**

**Session 3: « Imager, Figurer »**

Présidence/répondants : Stéphane HAFFEMAYER (université de Rouen Normandie), Matthieu FANTONI (musée Fabre, Montpellier), Alexandre NAMAN (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

**15H45 *Représenter l'idole: la Vénus astrologique dans la peinture de Willem de Poorter***

Meggy CHAIDRON (université catholique de Louvain)

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, l'art antique est à la fois admiré pour sa beauté et condamné sur le plan religieux, car il se réfère à de « faux dieux », des idoles. Cette ambivalence apparaît notamment dans deux peintures ayant pour thème l'idolâtrie de Salomon, réalisées par Willem de Poorter (1608-1668), peintre de l'âge d'or néerlandais. Dans ces scènes, l'idole adorée par le souverain prend la forme d'une Vénus astrologique accompagnée de Cupidon, un choix qui témoigne de la connaissance qu'a l'artiste des théories concernant l'origine de l'idolâtrie qui prévalent à son époque et qui résultent, entre autres, du contexte politico-religieux des Provinces-Unies, majoritairement protestantes. En effet, la théorie évhémériste, qui attribue l'apparition de ce phénomène au culte des souverains et des héros antiques, s'appuie sur la *Sagesse de Salomon*, un ouvrage que les protestants considèrent comme apocryphe. En outre, la redécouverte de la pensée de Maïmonide au XVII<sup>e</sup> siècle, grâce à l'ouvrage de Gérard Vossius, *De Theologia gentili*, répand l'idée d'une origine astrologique de l'idolâtrie. L'objectif de cette communication sera d'examiner la genèse et l'évolution de la représentation de la Vénus astrologique, qui trouve ses racines dans les *Venuspenningen* (jetons de compte), ainsi que les raisons ayant conduit Willem de Poorter à faire ce choix iconographique. En effet, l'idole, qui peut être rapprochée du simulacre de V. Stoichita, n'est pas une image figée dans le temps : elle peut revêtir de multiples visages et s'inscrit dans un imaginaire collectif témoignant des relations qu'une société entretient avec l'altérité. Cette étude révélera comment l'image de la Vénus astrologique est mobilisée par les artistes du XVII<sup>e</sup> siècle en réponse aux préoccupations théologiques sur l'origine de l'idolâtrie qui marquent leur époque. Ce motif fera l'objet d'une analyse iconographique visant à retracer sa filiation, ses variations et ses constantes à travers une approche sérielle, afin de préciser les sources d'inspiration de l'artiste. Une analyse iconologique viendra compléter cette étude pour dévoiler le message véhiculé par ces représentations, en les mettant en perspective avec les discours que le XVII<sup>e</sup> siècle tient sur l'idolâtrie antique.

**16H Images de la vie des saints et biographies illustrées: le cas de saint François de Paule. De La Miracolosa vita (Vie miraculeuse) de Paolo Regio au couvent des Minimes de la Place Royale (1581-1651)**

Kévin DALIGAULT (Sorbonne Université / université de Rouen Normandie)

À défaut d'études générales sur les vies illustrées de saints, la découverte de deux panneaux d'une *Vie de saint François de Paule* (1648-1651) provenant d'une chapelle du couvent des Minimes de la place Royale offre un intéressant cas d'études sur la production de ces images. Les compositions des trois panneaux connus – sur les neuf documentés – sont directement empruntées à divers cycles gravés par Ambrogio Brambilla en 1584, Jean IV Le Clerc en 1615 et Alessandro Baratta en 1622 ; leur identification permet de formuler plusieurs hypothèses sur le rapport entre la fabrique de ces images et les procédés de médiation hagiographique de la première biographie illustrée de François de Paule publiée par le théologien napolitain Paolo Regio en 1581. Le discours de *La miracolosa vita di Santo Francesco di Paola (La vie miraculeuse de saint François de Paule)* s'articule autour des dons miraculeux, des qualités et des vertus du saint calabrais traités chacun en une succession chronologique d'épisodes de sa vie et divisés en chapitres illustrés d'un bois gravé. Comme la structuration du texte, la création de ces illustrations est liée à leurs fonctions de médiation dans la vénération du saint ; plus précisément, elles s'inscrivent dans une stratégie textuelle et figurative de la connaissance hagiographique. Les illustrations adossées à une sélection structurée d'épisodes édifiants (naissance miraculeuse, dons thaumaturgiques, mort sainte...) livrent au lecteur une connaissance littéraire et visuelle de la vie du saint. Mais c'est surtout auprès des artistes qu'elles agissent en cadrant à la fois l'économie générale de vies illustrées créées sur son modèle (choix des épisodes et des thèmes dans une sélection prédéfinie) et les variations iconographiques des épisodes ainsi gravés ou peints.

**16H15 Temporalité et éternité: l'image royale dans Les Triomphes de Louis le Juste de Jean Valdor (1649)**

Valérie MAGNES (université de Reims Champagne-Ardenne)

*Les Triomphes de Louis le Juste*, livre monumental réalisé par le graveur liégeois Jean Valdor, pour répondre à une commande d'Anne d'Autriche, sort des presses de l'Imprimerie Royale en 1649 après six ans d'un travail collectif auquel répondent graveurs, poètes, historiographes. Cette transversalité des savoirs donne force et vitalité aux représentations visuelles et textuelles, conférant une place de premier ordre à l'image à tous les sens du terme, à la fois image peinte et image poétique. Ce livre à figures permet au lecteur, devenu pour l'occasion spectateur, de déambuler dans trois galeries peintes successives. Dans le cadre de cette communication, c'est à la première galerie que nous nous intéresserons, où textes et images participent conjointement de la construction d'une image royale. La première galerie de l'*in-folio*, où l'atticisme parisien (selon l'expression d'Alain Mérot) est mis à l'honneur, revient sur les faits d'armes et les victoires militaires de Louis XIII. Nous montrerons comment ces images, qui relèvent de l'hommage posthume et puisent dans l'esthétique du tombeau poétique, empruntent au passé, présentent le roi défunt et s'inscrivent dans le futur en construisant la renommée royale. On conclura sur un effet paradoxal : tout en traversant l'ensemble du spectre temporel (passé, présent, futur) l'ouvrage confère *in fine* à l'image royale une forme d'intemporalité, Jean Valdor ambitionnant d'inscrire le roi défunt dans une forme d'immortalité.

**16H30 DISCUSSION**

**Vendredi  
11/07/2025**

**INHA, salle  
Giorgio Vasari**

• 2 rue Vivienne,  
75002 Paris

10H **CONFÉRENCE INAUGURALE: Qu'est-ce qu'une image dissidente?**  
Laurence GIAVARINI (université de Bourgogne, Dijon)

### Session 4: Le genre fait image

Présidence/répondants: Stanis PEREZ (Maison des Sciences Humaines et sociales Paris Nord), Laura PICHARD (musée du Grand Siècle), Saga ESEDÍN ROJO (université Complutense de Madrid / École du Louvre)

13H30 **Non faites de main de femme: la production d'images mystiques du Christ au prisme du genre dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle**  
Agathe BONNIN (université autonome de Madrid / CY Cergy Paris Université)

Les autobiographies spirituelles féminines, si populaires dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, fondent leur autorité religieuse sur la mise en récit d'une auctorialité partagée entre la révélation divine, la femme mystique qui la reçoit, et l'ecclésiastique qui commandite ou édite ses écrits. Si l'œuvre littéraire de ces femmes mystiques a été bien étudiée, leur participation à la production d'images réputées acheiropoïètes – non faites de main d'homme – n'a reçu qu'une attention réduite: les publications sur ce type d'images sont nombreuses mais ne thématisent pas le genre comme une catégorie pertinente pour comprendre cette façon de « faire image ». C'est ce que nous proposons de réaliser dans cette communication, à partir d'images du Christ considérées comme acheiropoïètes précisément au titre du rôle joué par des femmes mystiques dans leur production: comme commanditaires, sources, artistes, propriétaires, ou même spectatrices, puisque l'extase d'une *beata* devant un tableau en change la nature et contribue à produire son efficacité en tant qu'image. Nous analyserons trois cas, dans une perspective comparative: les reproductions d'une fresque miraculeuse du Christ à la colonne commandée par Thérèse d'Avila qui circulaient au début du XVII<sup>e</sup> siècle, une iconographie du Christ habillé en jésuite basée sur les visions de Marina de Escobar diffusée par l'ordre en Europe et aux Amériques dans les années 1640, et des croix distribuées par la moniale et peintre Estefanía de la Encarnación vers 1665.

13H45 **L'autoportrait d'Élisabeth-Sophie Chéron: faire (son) image pour l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture**  
Lilith LEBOT (Nantes Université / université de Rouen Normandie)

Par la pose, les gestes et les « ajustements », le portrait est une mise en scène du modèle. Ainsi, en 1672, Élisabeth-Sophie Chéron, quatrième femme à être reçue à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, première portraitiste, se « peint par elle-même ». Cette œuvre, acceptée comme morceau de réception, demeure le seul autoportrait féminin accroché dans les salles de l'Académie pendant un siècle. Âgée de seulement vingt-quatre ans, Élisabeth-Sophie Chéron se peint sur une toile de format ovale, se distinguant des portraits d'académiciens à plusieurs égards (format, taille, jeunesse, etc.) tout en reprenant certaines des conventions en usage. Si ce portrait a pu être mentionné pour son statut exceptionnel, l'image proposée par l'artiste a finalement peu été analysée. Pourtant, Élisabeth-Sophie Chéron articule deux identités souvent difficilement conciliables: être femme et artiste. Pour comprendre la mise en image de ces deux identités, nous proposons d'analyser leur traduction aussi bien dans la composition générale que dans les ajustements ou les variantes du dessin préparatoire. Cette œuvre sera également étudiée dans le cadre de la production plus générale du portrait d'artiste au XVII<sup>e</sup> siècle: d'une part au regard de ses homologues masculins, d'autre part, par rapport aux portraits féminins (l'académicienne Catherine Duchemin, la portraitiste Marie Beale, Judith Leyster). Il s'agira ainsi de déterminer comment Élisabeth-Sophie Chéron articule les caractéristiques attendues d'un portrait féminin du XVII<sup>e</sup> siècle avec un statut professionnel et social généralement masculin.

**14H** ***La Sainte Famille de l'artiste: Réflexions filiales dans la peinture religieuse d'Espagne et du Portugal au XVII<sup>e</sup> siècle***  
Charlotte LANGE (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

De la Vierge comme idéal de l'épouse sacrée à l'hommage monumental rendu au modèle du père, le recours direct ou imaginaire aux membres de la famille de l'artiste comme sujets apparaît, au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, comme une pratique picturale répandue en Espagne et au Portugal, donnant lieu à l'essor de typologies (auto)référentielles plurielles. De leur usage comme sources visuelles à leur intégration au récit en tant qu'intercesseurs spirituels, cette poétique de la proximité dans l'œuvre interpelle pourtant par son hybridité. D'une part, à travers l'individualisation physionomique des visages présentés dans la scène, d'autre part par le réseau d'indices mis au service du dévoilement de ces présences anachroniques. Il s'agira alors d'étudier ces phénomènes picturaux au regard de plusieurs facteurs sociaux : de la quête sous-jacente d'immédiateté du sacré, issue des réflexions post-tridentines, jusqu'au processus corollaire de sacralisation de la figure du peintre chrétien. Ils se révéleront ainsi non seulement comme une traduction de structururations encore endogamiques, voire dynastiques, dans les milieux artistiques ibériques, mais aussi comme le reflet d'un nouveau rapport mémoriel à l'image religieuse, désormais conçue comme testament artistique.

**14H15** **DISCUSSION**

**15H** **PAUSE**

## Session 5: Faire image par les mots

Président/Répondants: Tony GHEERAERT (université de Rouen Normandie), Marianne COJANNOT-LE BLANC (université Paris Nanterre), Sébastien SCAVINO (université de Bordeaux Montaigne)

**15H30** ***Une mauvaise réputation: la réception de Federico Zuccari par José de Siguënza***

Maria-Victoria BOUVIER LACASA (ENS Lyon / CY Cergy Paris Université)

Qu'est-ce qu'une « bonne » image dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle? Une belle image? Une image qui, par ses caractéristiques plastiques séduit l'œil? Ou plutôt une image qui remplit une fonction d'ordre liturgique, ou plus généralement dévotionnel? Les images produites dans le cadre de l'entreprise artistique mise en œuvre à l'Escorial par le monarque Philippe II d'Espagne (1527-1598), font l'objet d'une longue *ekphrasis* que le père hiéronymite José de Siguënza (1544-1606) intègre dans la troisième partie de la chronique de son ordre, *la Historia de la Orden de San Gerónimo* parue à l'orée du XVII<sup>e</sup> siècle. Les peintres, dont les œuvres se trouvent soumises à des descriptions et à des jugements, ne reçoivent pas les mêmes honneurs discursifs : certains font l'objet de pompeux éloges, comme Juan Fernández de Navarrete (1526-1579) ; d'autres sont la cible de sévères critiques. Notre intérêt se portera tout particulièrement sur le cas de Federico Zuccari (1542-1609), principale cible des critiques du père Siguënza, à qui Philippe II commanda la réalisation de plusieurs images destinées à décorer les autels de la basilique de l'Escorial. Zuccari produisit une *Adoration des rois mages* et une *Adoration des bergers* qui furent rapidement remplacées par deux images du même thème de Pellegrino Tibaldi (1527-1596). Il réalisa également un *Miracle de la Pentecôte*, une *Assomption* et une *Résurrection*, qui furent postérieurement repeints par Juan Gómez (1555-1597). Les images peintes par Zuccari sont, en plus d'être retouchées et déplacées, durement condamnées par Siguënza qui, à travers son discours, façonne l'image d'un peintre raté. Or l'arrivée en Espagne de Zuccari, précédé par une solide réputation, avait été décidée par le roi et ses conseillers et longuement négociée avec le fameux peintre.

Les dessins préparatoires qu'il avait soumis au monarque furent validés et ses œuvres demeurèrent plusieurs années aux emplacements auxquels elles étaient originellement destinées. Zuccari n'est pas le seul artiste dont les œuvres ont suscité le rejet à l'Escorial : le *Martyre de Saint Maurice* du Greco (1577), originellement destiné à décorer la Basilique, a été acquis pour une somme substantielle par Philippe II mais n'a jamais été exposé sur l'autel pour lequel il était prévu. Une version de la même scène, de Romulo Cincinnato, occupe encore aujourd'hui l'emplacement destiné au tableau du Greco. Notre objectif est de nous interroger sur les arguments sur lesquels reposent cette mauvaise réputation du peintre italien et l'exclusion de ses images. Le discours ekphrastique, qui se veut exhaustif et promet d'inclure tous les éléments décoratifs de l'Escorial, semble procéder en réalité à l'exclusion des images de Zuccari du projet ibérique philippin et de sa postérité.

**15H45 « Ces sortes de monstres ». La question de la représentation de la laideur féminine dans les Contes des Fées de Mme d'Aulnoy**

Emmanuel GROSPAUD (Le Mans Université)

« Magotine rend à la princesse le plus signalé des services en la douant de la laideur “parfaite” » (T. Gheeraert, 2022). Dans les contes de Madame d'Aulnoy, nombreux sont les portraits féminins que nous pourrions qualifier de « moches » (P. L. Lensel, 2024). Ce n'est pas seulement le personnel féminin en fonction d'agresseur (marâtres et autres fées Carabosse) qui est disqualifié par des difformités repoussantes ; certaines héroïnes sont également pourvues d'un physique disgracieux, ce qui brouille le symbolisme conventionnel lié à la polarisation manichéenne typique du genre (A. Gaillard, 2021, p.134). Or ce trait surprenant est à l'image de la princesse Palatine, à qui sont dédiés les *Contes des fées* (1697). L'esprit caustique de Madame n'a d'égal que son autodérision quand elle se range elle-même parmi les laides monstrueuses et les vieilles ridées (J. Le Gac, 2023). La place qu'occupent dans ses lettres ses autoportraits peu flatteurs et leur caractère très visuel (« je suis carrée comme un dé, la peau est d'un rouge mélangé de jaune, je commence à grisonner... ») porterait la revendication d'une féminité fondée sur la supériorité de l'esprit plutôt que sur la séduction et l'apparence physique. Ce faisant, la princesse suggère que sa propre laideur ne saurait être confondue avec celle des favorites fanées (la Montespan, la Maintenon) ou de la fille bâtarde du roi (Mlle de Blois « toute bistournée ») – pas plus que, dans les *Contes des fées*, la laideur des héroïnes ne ressemble à celle des opposantes. À la lumière des *ekphrasis* de l'épistolière, nous réinterpréterons la figuration des vieilles dans les contes de Mme d'Aulnoy en la mettant également en rapport avec le frontispice remarquable de « la conteuse sorcière » mis au jour par la critique (D. Hoogenboezem, 2014).

**16H « Au naturel » : production, usage et réception de la sculpture dévotionnelle polychrome dans la Naples sous domination espagnole**

**“Al naturale” : produzione, uso e ricezione della scultura devozionale policroma nella Napoli spagnola**

Gioele SCORDELLA (Ecole normale supérieure de Pise)

À partir du dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle, Naples a connu une production de statues religieuses en bois, en papier mâché et en argent importante en terme de qualité et de quantité, devenue une référence en matière de goût et de dévotion au sein de la vaste monarchie espagnole. Les documents napolitains de l'époque repertorient fréquemment des demandes pour des statues peintes “al naturale” (litt. [au naturel]), indiquant une intention naturaliste visant à la vraisemblance qui, à première vue, peut paraître similaire à celle de la sculpture ibérique contemporaine. Cependant, le “naturel” dans les sculptures religieuses napolitaines n'avait pas pour but d'offrir une représentation terrestre de manière vraisemblable du saint, mais plutôt céleste de façon vraisemblable. Les parties exposées du corps, peintes dans des tons incarnat, contrastent avec les vêtements et les cheveux le plus souvent recouverts d'or ou d'argent peint, et parfois

même d'étoffes ou de bijoux véritables. Pour analyser le concept de naturel dans la dévotion napolitaine et ses sculptures, nous nous référons en particulier à un genre littéraire d'une grande popularité dans la Naples espagnole, encore peu étudié : l'*ecphrasis* des célébrations religieuses de la ville. Les descriptions des images dévotionnelles contenues dans ces textes, combinées de manière pertinente avec le contenu de la littérature spirituelle ou spécifiquement artistique publiée à Naples, nous permettent de comprendre comment ces représentations ont été perçues et interprétées par la société napolitaine. Elles autorisent également une compréhension plus profonde, plus complexe et moins univoque de certains aspects figuratifs et dévotionnels de la sculpture religieuse dans le contexte hispanique.

#### Intervention en italien.

#### 16H15 **Figurer l'image : la représentation du *conchetto ingegnoso* dans la deuxième version de *Rinaldo et Armida* de Poussin**

Reine OKULIAR (université d'Edimbourg)

En 1665, dans une lettre à Roland Fréart de Chambray, Nicolas Poussin (1594-1665) affirma que le but de la peinture était la délectation. Pour André Félibien, cette délectation découle de l'instruction du spectateur, une interprétation qui non seulement soumet la peinture au texte mais semble lui enlever tout lien aux plaisirs sensoriels. Elle devient ainsi étrangère aux buts de la poésie de Giambattista Marino (1569-1625) : « E del Poeta il fin la meraviglia. » Cette déclaration du père de la poésie concettiste italienne nous plonge au cœur de sa poétique. Grand patron des arts et premier commissionnaire de renom des œuvres de Poussin, il clama la sororité de la Peinture et de la Poésie mais son œuvre est en réalité une ode à la supériorité de son art qui seul pourrait émerveiller le lecteur par le dévoilement du *conchetto ingegnoso* (concept ingénieux). La figure de style la plus apte à exprimer ledit concept est la métaphore. Le concettisme italien fut théorisé par Emanuele Tesauro (1592-1675) dans *Il Cannonichiale aristotelico* (1654), un traité sur la métaphore présenté comme un manuel pratique du *parlare figurato*. En évoquant la délectation, Poussin aurait-il utilisé la poétique de Marino comme arme d'affirmation de la supériorité de la Peinture ? Dans plusieurs de ses lettres, Poussin évoque l'écriture et la lecture de son œuvre. L'image peut-elle donc figurer au même titre que le texte ? En considérant les deux versions de *Rinaldo et Armida* peintes en 1625 et 1628-30 respectivement, ma communication aura pour but de démontrer que Poussin figura les images dans le sens conçu par Marino théorisé par Tesauro. En rapprochant les œuvres de la définition et de la structure du *conchetto ingegnoso* proposées par Tesauro, la version de 1625 se révèle fidèle au texte de Torquato Tasso (*Gerusalemme Liberata*, XIV, 57) tandis que la seconde s'en détache grâce au concept ingénieux de l'artiste. Poussin libère la Peinture de son statut de poésie muette. En figurant l'image, Poussin fait de la peinture une image lue provoquant la délectation de son lecteur émerveillé.

#### 16H30 DISCUSSION

#### 17H15 **OUVERTURE : La recherche au musée : transmission et médiation**

Alexandre GADY (musée du Grand Siècle / Sorbonne Université)

---

## COMITÉ D'ORGANISATION

**Olivier BONFAIT**  
université de Bourgogne, Dijon

**Giovanni CARERI**  
EHESS

**Frédéric COUSINIÉ**  
université de Rouen Normandie

**Romain THOMAS**  
INHA

**Vanessa SELBACH**  
BnF

---

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

*Le comité scientifique associe des chercheurs d'autres disciplines que l'histoire de l'art (littérature, histoire, philosophie, musicologie) mais travaillant sur l'image au XVII<sup>e</sup> siècle.*

**Florence DUMORA**  
université Paris Cité

**Tony GHEERAERT**  
université de Rouen Normandie

**Laurence GIAVARINI**  
université de Bourgogne, Dijon

**Stéphane HAFFEMAYER**  
université de Rouen Normandie

**Philippe HAMOU**  
Sorbonne Université

**Hélène LEBLANC**  
UNIGE

**Stanis PEREZ**  
Maison des Sciences Humaines  
et sociales Paris Nord

**Théodora PSYCHOYOU**  
Sorbonne Université

**Stéphane VAN DAMME**  
ENS-PSL

---

## CONSEIL SCIENTIFIQUE

*Le conseil scientifique (susceptible d'intégrer de nouveaux membres intéressés par le projet) regroupe des enseignants-chercheurs et conservateurs historiens de l'art, spécialistes du XVI<sup>e</sup> siècle.*

### Partenaires à l'étranger :

Susanna BERGER (université de Californie du Sud), Jan BLANC (université de Lausanne), Chiara FRANCESCHINI (Institut pour l'Histoire de l'Art, Munich), Hanneke GROOTENBOER (université d'Amsterdam), Aaron M. HYMAN (université de Bâle), Marika KNOWLES (université de Saint Andrews), Tod OLSON (université de Berkeley), Felipe PEREDA (université Harvard), Lorenzo PERICOLO (université de l'État de Floride), Javier PORTÚS (musée du Prado), Itay SAPIR (université du Québec à Montréal)

### Partenaires en France :

Lionel ARSAC (château de Versailles), Sandra BAZIN-HENRY (université Marie et Louis Pasteur, Besançon), Marion BOUDON-MACHUEL (INHA), Marianne COJANNOT-LE BLANC (université Paris Nanterre), Pascale CUGY (université Rennes 2), Rosa DE MARCO (université Rennes 2), Sabine DU CREST (université Bordeaux Montaigne), Corentin DURY (musée des beaux-arts d'Orléans), Matthieu FANTONI (musée Fabre, Montpellier), Alexandre GADY (Sorbonne Université / musée du Grand Siècle), Christine GOUZI (Sorbonne Université), Guillaume KAZEROUNI (musée des beaux-arts de Rennes), Estelle LEUTRAT (université de Poitiers), Anne PERRIN-KHELISSA (université Toulouse Jean Jaurès), Philippe LUEZ (musée national des Granges de Port-Royal), Julien LUGAND (université de Perpignan Via Domitia), Philippe MÀLGOUYRES (musée du Louvre), Vincenzo MANCUSO (université de Montpellier Paul-Valéry), Léonie MARQUAILLE (université Bordeaux Montaigne), Nicolas MILOVANOVIC (musée du Louvre), Anne RITZ-GUILBERT (École du Louvre), Hélène ROUSTEAU-CHAMBON (Nantes Université), Adriana SÉNARD-KIERNAN (université Toulouse Jean Jaurès), Maël TAUZIÈDE-ESPARIAT (université Paris Nanterre), Magali THÉRON (université d'Aix-Marseille), Cécile VINCENT-CASSY (CY Cergy Paris Université)

**Entrée libre dans la limite des places disponibles.**

*L'Université d'été 2025 «Recherches sur l'art du XVII<sup>e</sup> siècle» bénéficie du concours de l'INHA, de la BnF, de l'université Paris Nanterre (Unité de recherche HAR – Histoire des Arts et des Représentations), de l'université de Rouen Normandie (Groupe de Recherche d'Histoire), de l'université de Bourgogne (Institut Universitaire de France) et de la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle.*

**Pour plus d'informations vous pouvez contacter l'équipe organisatrice aux adresses suivantes:**

[f.cousinie@orange.fr](mailto:f.cousinie@orange.fr) ; [romain.thomas@inha.fr](mailto:romain.thomas@inha.fr)

Carnet hypothèse: [universite17.hypotheses.org](http://universite17.hypotheses.org)

---

**Institut national  
d'histoire de l'art**

6, rue des Petits-Champs  
ou 2, rue Vivienne  
75002 Paris

[www.inha.fr](http://www.inha.fr)



**{BnF}** | Bibliothèque  
nationale de France



institut  
national  
d'histoire  
de l'art



**Université  
Paris Nanterre**

