

---

## Histoire de Paris

Guy-Michel Leproux

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/4575>

DOI : [10.4000/ashp.4575](https://doi.org/10.4000/ashp.4575)

ISSN : 1969-6310

### Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

### Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2021

Pagination : 326-329

ISSN : 0766-0677

### Référence électronique

Guy-Michel Leproux, « Histoire de Paris », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 152 | 2021, mis en ligne le 14 juin 2021, consulté le 06 juillet 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/4575> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.4575>

---

## HISTOIRE DE PARIS

Directeur d'études : M. Guy-Michel LEPROUX

Programme de l'année 2019-2020 : *Recherches sur les artistes parisiens, XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles.*

Après avoir préparé avec les étudiants et les auditeurs l'édition des *Cinq Livres* de Marin Le Bourgeois<sup>1</sup> on a examiné cette année avec eux les différents aspects de la production de l'artiste, en confrontant les informations qu'il donne dans son traité avec les œuvres conservées qui peuvent lui être attribuées, qu'il s'agisse d'armes, de cadrans ou de peintures. On a constaté que le traité n'apportait aucun élément déterminant pour connaître le rôle exact de Marin Le Bourgeois dans la mise au point de la platine à silex à la française, question qu'il a pu réserver pour un sixième livre qu'il projetait d'écrire et qui aurait été consacré aux « inventions ». Il en va de même pour le fusil à air comprimé dont Rivault de Flurance lui donne la paternité<sup>2</sup>. On peut en revanche retrouver dans les *Cinq Livres* tous les procédés employés pour le décor du fusil du musée de l'Armée qui porte sa signature, notamment la recette du vernis à base de résine de lentisque, d'huile de lin et de pigments rouges avec lequel il dessinait sur l'acier poli des motifs destinés à apparaître ensuite en relief lorsque les pièces (ici la plaque de couche et la platine) étaient arrosées d'eau-forte. Pour la dorure du canon, la méthode est décrite au paragraphe intitulé « Pour dorer des moresques ou fueillages d'or moullu sur le fer ou acier, mis en couleur d'eau avec la sanguine, ou sur le fer ou acier blouy ». Quant au décor de la crosse, constitué de rinceaux dorés peuplés d'oiseaux découverts sur un fond rouge, il est décrit dans le troisième livre, tout comme celui du mousquet à deux canons du musée de l'Armée, qui est similaire, si ce n'est que les rinceaux se détachent sur un fond noir.

Deux tableaux sur bois signés de Marin Le Bourgeois nous sont parvenus. L'un est le fragment d'une composition allégorique peinte sur bois, découvert en 1925 chez un marchand rouennais par le collectionneur Louis de Glatigny, qui le fit acheter par le musée de Lisieux. Le panneau est signé et daté « M. Bourgeois à Lisieux, 1611 ». On y voit une femme en cuirasse coiffée d'un morion et tenant dans sa main gauche un rameau de laurier, tandis que sa main droite repose sur une aiguière. La scène est éclairée par une lampe à huile tenue par un second personnage dont on n'aperçoit plus que les mains. Le second tableau, acquis en 2010 par le musée de l'Armée, est un portrait équestre de Henri IV signé « M. Le Bourgeois », mais non daté. Le roi est en armure et tête nue, tenant les rênes dans la main gauche et le bâton de commandement dans la droite, comme sur une gravure de Philippe Thomassin datée de 1596, dont l'artiste a pu s'inspirer. Marin Le Bourgeois fut aussi un peintre de batailles. L'inventaire du mobilier de la Couronne recense dans les collections de Louis XIV

1. Guy-Michel Leproux, Audrey Nassieu Maupas et Élisabeth Pillet, *Les Cinq Livres de Marin Le Bourgeois*, Paris, Institut d'histoire de Paris, 2020 (Sources de Paris, 2).
2. David Rivault de Flurance, *Les éléments de l'artillerie, concernans tant la théorie que la pratique du canon...*, Paris, Adrian Beys, 1608, livre IV, p. 12.

« dix tableaux représentant plusieurs faits et actions militaires de Henri IV, avec leurs bordures dorées, ayant 18 pouces de hault et 22 pouces de large environ, par Bourgeois ». Enfin, un document nous apprend que l'artiste devait exécuter en 1605 pour Henri IV « ung tableau au naturel de toutes sortes d'oyseaux », raison pour laquelle il avait sollicité un permis spécial de chasse pour se procurer les modèles nécessaires.

Aucun autre peintre du nom de Le Bourgeois n'est connu à Lisieux pour le *xvi<sup>e</sup>* siècle. Ce n'est donc probablement pas dans un atelier familial que Marin s'est formé en ce domaine. Le mathématicien Rivault de Flurance, qui l'avait rencontré, le présente d'ailleurs comme un autodidacte dans toutes les disciplines qu'il a pratiquées. En dehors des *Secrets* d'Alexis Piémontois, les seuls ouvrages expressément cités dans les *Cinq Livres* traitent des proportions et de la perspective. Marin Le Bourgeois dit n'avoir pu les comprendre que parce qu'il avait lui-même pratiqué le dessin de façon empirique avant de les lire. Il se réfère à plusieurs reprises à Albert Dürer, tant au *Livre des proportions du corps humain*, dont une édition française avait été publiée à Paris en 1557, qu'à l'*Instruction sur la manière de mesurer* (*Underweysung der messung*), dont il n'existait pas à cette date de traduction en français. Il nomme l'ouvrage « livre de géométrie », ce qui laisse penser qu'il possédait une des éditions en latin publiées par Johannes Janssonius à Arnhem, qui portaient le titre *Institutionum geometricarum libri quatuor*. Il ne se réfère cependant jamais au texte lui-même, mais seulement aux gravures représentant un dispositif pour reproduire des figures ou des objets en les observant à travers un système de visée et en traçant les contours sur un châssis vitré. Il avait certainement testé le procédé, puisque dans son traité il préconise de nettoyer le verre avec de l'eau contenant de l'alun, mais ne l'avait pas retenu, n'ayant pu trouver de vitre suffisamment grande sans défaut. Il l'a donc amélioré en remplaçant le verre par une toile au tissage lâche comme celle utilisée pour tamiser la farine, sur laquelle il dessinait à la craie. Il transposait ensuite le dessin sur le support en repassant les traits avec un charbon de bois qui marquait à travers la toile.

Marin Le Bourgeois possédait deux autres ouvrages sur la perspective. Dans un passage consacré à la « réduction du plan géométrial en plan perspectif », il dit s'être inspiré, pour l'une des figures qu'il avait prévues pour illustrer son propos, à la fois de Jean Cousin et de Sebastiano Serlio. Cette illustration ne se trouve malheureusement pas dans le manuscrit, mais on peut constater que celle qui accompagne le paragraphe suivant, la seule finalement reportée dans le volume, reprend partiellement la gravure du folio 70 du *Livre de perspective* de Cousin. Ailleurs, il décrit un procédé qu'il employait pour tracer ses compositions qui rappelle beaucoup la « grande machine » de Poussin. Il s'agissait d'une caisse de bois d'environ 1,30 m sur 1 m, dont l'intérieur était aménagé comme une pièce en miniature avec un pavement, un plafond, des colonnes, des étagères, une cheminée et des fenêtres. De petites figures peintes sur carton et fixées sur des lames de plomb ou modelées en terre, ou encore de petits mannequins en bois pouvaient y être disposés, ainsi que des meubles. Le devant du dispositif restait ouvert, et le peintre observait la scène à travers une lame de bois percée d'un trou. Des ficelles attachées à des anneaux coulissants permettaient de tracer les lignes de fuite, et l'ouverture plus ou moins grande des fenêtres créait les effets d'ombre et de lumière que le peintre pouvait observer et reproduire. Pour le *xvii<sup>e</sup>* siècle, on ne connaît pas d'autres exemples français de l'emploi de ce

type de dispositif en dehors de celui de Poussin. Or, les ouvrages qui décrivent ce dernier et qui insistent sur sa singularité parurent après la mort de Marin Le Bourgeois en 1634. D'ailleurs, si le principe est comparable, les deux boîtes présentent des variantes notables.

De façon plus classique, Marin Le Bourgeois employait aussi un châssis carroyé auquel était associé un système de visée. Pour des figures placées en hauteur, il lui arrivait d'utiliser un miroir comme intermédiaire entre le châssis et le sujet de son tableau, voire de placer une chandelle sous celui-ci, et de suivre les contours des ombres sur une toile placée au-dessus afin d'avoir une première ébauche vue en raccourci. Le peintre utilisait une méthode similaire pour dessiner des personnages. Il les plaçait sur un marchepied, devant une toile blanchie à la craie, et les éclairait avec une chandelle, disposée assez loin pour que l'ombre ne soit pas trop déformée. Après avoir tracé les contours en suivant ceux de l'ombre projetée, il achevait le dessin en observant son modèle à la lumière naturelle, puis le transposait sur le support du tableau au moyen d'un voile fin tendu sur un cadre de bois.

Au même titre que les châssis, les mannequins étaient, pour Marin Le Bourgeois, des accessoires indispensables, dont il détaille dans son traité l'usage et même les procédés de fabrication. Il en commandait le squelette à un menuisier, en prenant les proportions sur un modèle vivant ou en utilisant celles données par Dürer dans son *Livre des proportions du corps humain*. Les pièces étaient fixées au niveau des articulations par un système de boulons et d'écrous que l'on pouvait serrer pour maintenir les membres dans une position particulière. Le peintre étoffait ensuite le corps et les membres avec des pièces de tissu garnies de crin ou d'étoffe, puis faisait confectionner par un tailleur des vêtements dont les plis étaient fixés grâce à de la colle de cuir qu'il laissait sécher une fois la bonne position trouvée. La tête était faite en carton, les mains et les pieds en plâtre, par moulage sur des modèles vivants, ou parfois en bois de façon à pouvoir faire jouer les phalanges avec des charnières. Pour représenter des personnages nus, d'autres parties du corps étaient aussi moulées en carton, notamment les jambes, les bras et la poitrine. Une fois les vêtements secs, les plis étaient fixés par un mélange de cire et de résine et, pour parfaire la ressemblance avec les modèles qu'ils remplaçaient, les cheveux étaient imités avec de la filasse collée. Ces procédés de fabrication, que Marin Le Bourgeois compare lui-même à ceux des poupées, permettaient d'obtenir des personnages parfaitement imités mais ils rendaient les réutilisations difficiles et supposaient, avant de peindre un tableau, des préparatifs assez longs et coûteux. L'encollage des vêtements n'était toutefois pas toujours nécessaire et, dans ce cas, les remplois étaient plus aisés.

Comme peintre, Marin Le Bourgeois se présente toujours dans son traité avec beaucoup de modestie. Il affirme ne pas savoir dessiner de mémoire et défend l'idée que l'on ne peut peindre que d'après modèle, à moins d'être un grand artiste ou de se spécialiser dans un genre particulier permettant la répétition comme les marines ou les natures mortes. Les peintures silhouettées en trompe l'œil semble avoir été l'une de ses spécialités. Il indique notamment avoir peint et détourné ainsi un luth posé sur un petit cabinet, des meubles recouverts de fruits et de confitures, de poissons, de gibiers, de verres et de bouteilles, des plats garnis de nourritures diverses. Outre ces natures mortes, le traité mentionne des personnages et des scènes de genre : une

paysanne portant des confitures, pour laquelle il avait confectionné des chaussures munies d'une semelle de plomb pour lui donner de la stabilité, Jésus chez Marthe et Marie, une nourrice endormie près d'un berceau, un Capucin lisant un livre, une jeune femme assise sur un lit, une courtisane appuyée à une table de jeu, deux bohémiennes détraquant un jeune homme, une femme à sa toilette, des animaux et même un portrait du roi. Pour toutes ces œuvres, il cherchait avant tout à « décevoir la vue », c'est-à-dire à réaliser des trompe-l'œil parfaits. Il ne peignait les fruits qu'à la bonne saison, pour les avoir sous les yeux en pleine maturité et, on l'a vu, il lui fallut en 1605 un permis de chasse pour tuer des oiseaux que le roi lui avait demandé de représenter. Pour la viande rôtie, il poussait encore plus loin le scrupule, la remettant à la broche tant que le panneau n'était pas achevé, car, en refroidissant elle devenait moins brillante, aspect particulier qu'il rendait au moyen d'un vernis. Dans tous les cas, après avoir découpé ses panneaux à la forme, il chanfreinait les tranches et les peignait en noir. Certaines de ces figures donnaient lieu à des constructions plus complexes, et pouvaient alors être vues sur leur deux faces, comme celle d'« une fille qui paroistra par devant jeune, et par derrière ancienne ».

Le cinquième livre de Marin Le Bourgeois est le texte le plus ancien que l'on possède décrivant le procédé d'exécution de telles peintures silhouettées. Les œuvres de ce type conservées en France et en Italie pour cette période sont essentiellement religieuses. Ce sont, par exemple, les grandes figures en grisaille exécutées en 1619 par Paolo Piazza pour remplacer les sculptures que Palladio avait prévues dans les niches de l'église du Santissimo Redentore de Venise, les saints Jean et Jouin de l'église de Saint-Jouin-de-Marnes (Deux-Sèvres) ou, dans le Sud de la France, des éléments provenant de décors de la Semaine Sainte comme la Mise au tombeau de l'église Saint-Pierre de Bessan. Dans les pays du Nord, on trouve des figures découpées, que les Anglais appellent *dummy boards*, représentant des personnages ou des animaux, mais aussi quelques natures mortes qui se rapprochent davantage des sujets décrits par Marin Le Bourgeois. L'origine de cette production est généralement située en Hollande au milieu du xvii<sup>e</sup> siècle. Pourtant, certains panneaux silhouettés semblent plus anciens. Ainsi, au Victoria and Albert Museum, deux femmes, l'une balayant et l'autre tenant un miroir, sont considérées comme une production anglaise des années 1640, et un jeune garçon pourrait, d'après son habit, avoir été peint une ou deux décennies plus tôt, soit à une époque assez proche de celle à laquelle Marin Le Bourgeois a rédigé les *Cinq Livres*. Cependant, si ces personnages isolés constituent la majorité des *dummy boards* du xvii<sup>e</sup> siècle conservés en Angleterre, les trompe-l'œil de Marin Le Bourgeois étaient souvent des natures mortes. On possède un témoignage sur l'un d'eux dans une lettre que Nicolas Fabri de Peiresc écrivit au peintre pour le remercier de lui avoir envoyé le relevé d'un tombeau de la cathédrale de Lisieux. Le savant dit avoir été surpris de recevoir, au lieu d'un dessin, un « petit tableau de perspective », avec un livre ouvert posé sur un pupitre sur lequel était peint le tombeau. Il s'agissait certainement d'un trompe-l'œil réalisé sur un panneau découpé à la forme du livre, ce terme de « tableau de perspective » étant employé à plusieurs reprises dans les *Cinq Livres* pour désigner ce type de peintures.