Théophile-Louis Deyrolle (1844-1923), peintre breton des ensembles décoratifs de Kerazan, à Loctudy (Finistère)

Gwenn Gayet

▶ **To cite this version:**

Gwenn Gayet. Théophile-Louis Deyrolle (1844-1923), peintre breton des ensembles décoratifs de Kerazan, à Loctudy (Finistère). exPosition, 2017. hal-03534718

HAL Id: hal-03534718
https://hal.science/hal-03534718

Submitted on 19 Jan 2022

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.

Théophile-Louis Deyrolle (1844-1923), peintre breton des ensembles décoratifs de Kerazan, à Loctudy (Finistère)

Gwenn Gayet

Fleuron de l'art de vivre au XIX^e^ siècle en Sud Finistère, le domaine de Kerazan abrite une riche collection d'objets mobiliers – réalisations peintes et dessinées, faïences quimpéroises, ou encore un mobilier éclectique, révélant différentes phases dans la constitution de la collection – dans l'écrin architectural qu'est le manoir. Aujourd'hui fondation Astor et propriété de l'Institut de France, le domaine est devenu musée depuis son legs en 1929 par Joseph-Georges Astor[1]. Situé en plein cœur du pays bigouden, sur la route de Pont-l'Abbé à Loctudy, celui-ci présente au public sa collection qui fut établie entre 1870 et 1928 par deux collectionneurs, un père, Joseph Astor II, puis son fils, Joseph-Georges Astor.

Au cœur de ce manoir deux ensembles peints ornent deux pièces destinées à la réception : d'une part le grand salon, et d'autre part la salle à manger de la demeure. Ces deux espaces ont été décorés en 1896-1897 par un même peintre, Théophile-Louis Deyrolle. Si la salle à manger conserve encore ses toiles peintes, marouflées et enchâssées dans les lambris de la pièce, le salon est aujourd'hui dépossédé de ses peintures. En effet, seuls les lambris demeurent *in situ*, tandis que les toiles furent déposées dans les années 1990, pour rejoindre les réserves du musée. Ainsi, quelles évolutions peuvent être perçues dans les rapports entretenus entre décors et espaces pour ces deux ensembles décoratifs, depuis la commande des œuvres en 1896 jusqu'à la dépose partielle des années 1990 ? Quel(s) impact(s) cette dépose a-t-elle pour la perception actuelle des deux espaces concernés ?

Pour répondre à ces interrogations, il est nécessaire d'appréhender l'œuvre de Théophile-Louis Deyrolle, et plus particulièrement les relations qu'il avait avec la famille Astor. Par la suite, l'étude de chacune des pièces (le salon d'une part et la salle à manger d'autre part)

[1] Archives de l'Institut de France (AIF), 2 J 3 – dispositions testamentaires de Joseph-Georges Astor, 1923 : « Je veux […], par l'emploi de ma fortune et par une institution utile, rappeler le souvenir des miens dans le pays, au bien-être et à la postérité desquels ils ont consacré une grande partie de leur vie et le meilleur de leurs efforts. Et en l'état de notre législation fiscale et de nos mœurs publiques, un grand corps universellement respecté me paraît particulièrement qualifié pour assurer de façon conforme à l'intérêt public la réalisation de mes intentions. Dans cette pensée, j'institue l'Institut de France légataire universel de tous mes biens » ; de son testament ressortent plusieurs conditions dont une ayant pour objet la création d'un musée : « Le public devra être conduit à visiter Kerazan un certain nombre de jours par an ».

permettra d'appréhender les impacts d'un décrochage d'œuvres sur la compréhension des espaces et ce, à plusieurs échelles. Ces analyses mettront en évidence la mise en péril d'une unité qui était si chère, tant aux commanditaires qu'à l'artiste.

Avant de s'intéresser spécifiquement aux décors peints de Théophile-Louis Deyrolle précédemment évoqués, il importe de comprendre qu'ils sont une partie d'un tout, d'une collection, constituée en plusieurs étapes. Celle-ci est composée progressivement à compter de 1870 par Joseph Astor II, sénateur maire républicain de Quimper (Finistère)[2] et revêt très vite une ambition politique. En effet, Joseph Astor II entreprend un rassemblement d'objets d'art au sein de sa demeure, le manoir de Kerazan, moins par goût personnel qu'en raison d'enjeux professionnels. Les usages et fonctions de cette collection servent les ambitions de son propriétaire : elle permet de témoigner d'un attachement à la région, d'un engagement et d'un investissement local, au sein des campagnes finistériennes. En effet, aucune représentation romantique de la Bretagne n'est à relever dans le premier état de la collection Astor[3]. Les sujets pouvant servir la cause républicaine étant principalement des représentations du labeur breton, de la vie quotidienne des paysans cornouaillais, il s'agit avant tout de rechercher la vérité et le réalisme. Illustrant la compréhension des conditions de vie locales, les achats d'œuvres effectués par Joseph Astor II sont également une marque de soutien envers les artistes locaux. Aussi, les représentations de paysans aux champs, de labeur et de paysages campagnards représentent plus de 60% de la collection « bretonne » de Kerazan.

Ainsi Joseph Astor II intègre l'importance de la propagande et de la communication pour ses campagnes électorales[4], ce qu'il adapte à plus long terme, en se servant des arts comme d'une arme politique[5].

[2] Maire de Quimper (1870-1896), sénateur du Finistère (1890-1901) et conseiller général (1877-1895).

[3] Comme échantillon représentatif de ce premier état de collection, prenons la *Scène des champs, ferme bretonne*, lavis d'encre brune et fusain, dessin réalisé vers 1860 par Auguste-Denis Goy (14 x 21,5 cm) et *Intérieur de maison paysanne bretonne*, huile sur toile réalisée vers 1861 par le même artiste (35 x 50 cm) ; œuvres conservées au sein du manoir de Kerazan.

[4] Les zones rurales bretonnes étant alors principalement analphabètes, les campagnes électorales prenaient toute leur envergure lors de manifestations orales (à la rencontre des populations ou lors de comices agricoles) ou de propagandes visuelles (par les arts graphiques en tous genres). Le beau-frère du sénateur Astor, Georges Arnoult, lui-même député républicain, s'est tout particulièrement illustré dans ce jeu d'acteur lors de ses campagnes électorales.

[5] Gayet G., « Georges Arnoult (1876-1885) : député et collectionneur », Bouchet J., Simien C. (dir.) *Les passeurs d'idées politiques nouvelles "au village", de la Révolution aux années 1930*, actes du colloque (Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, juin 2013), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2015, p. 283-299.

L'idée même que la politique puisse se prolonger dans une collection mobilière ne s'est pas arrêtée avec le décès de Joseph Astor II en 1901. Son fils, Joseph-Georges Astor a consacré la fin de sa vie à compléter la collection paternelle. Dans cette seconde phase constitutive d'un ensemble mobilier, les œuvres sélectionnées (peintures, mobilier, faïences) ne relèvent plus seulement de productions locales. La collection devient novatrice et avant-gardiste : il ne s'agit plus seulement d'artistes bretons, mais de peintres représentant la Bretagne. Aussi, des noms plus connus viennent compléter la collection : Maurice Denis, Louis-Marie Désiré-Lucas ou encore George Desvallières confèrent à cet ensemble une envergure nationale.
Les décors peints de Théophile-Louis Deyrolle ont été réalisés pendant ces deux premiers temps de la collection : ses compositions décoratives sont commandées en 1896 par le sénateur Astor, en vue de soutenir un artiste concarnois alors en plein essor, attaché à la représentation de la Bretagne ; ensuite son fils, Joseph-Georges Astor, complète la commande en 1913, avec quatre dessus-de-porte complémentaires, puis en 1922, date à laquelle il demande la signature des ensembles déjà existants. Ce dernier choix relève d'une volonté de développer une collection aux accents nationaux, inscrivant Deyrolle aux côtés d'artistes déjà renommés.

Aucune étude n'a jusqu'à présent été réalisée sur le peintre Théophile-Louis Deyrolle, dont l'atelier était pourtant connu en Bretagne. Né le 16 décembre 1844 à Paris, cet artiste peintre et céramiste se passionne pour le Finistère sud, avant de s'établir à Concarneau[6]. Élève de Cabanel et de Bouguereau, Deyrolle est considéré comme l'un des fondateurs de l'école de Concarneau[7], ville où il décède en son manoir de Keriolet, le 14 décembre 1923.
Durant une trentaine d'années, il trouve ses inspirations dans la représentation de sujets bretons, et tout particulièrement dans la Cornouaille rurale et paysanne. Peintre de la province bretonne, il honore cette région au travers des sujets qu'il présente au Salon des artistes français : *Retour de foire, chemin de Saint-Jean à Concarneau* en 1882, *Noce Bretonne* en 1892, ou l'*Aumône en Bretagne* dix ans plus tard. À Paris, à travers de telles œuvres, il donne

[6] Probablement installé à Concarneau dès la fin des années 1870, la plus ancienne commande retrouvée et passée à cet atelier, date de 1882. Gayet G., *Le manoir de Kerazan et ses propriétaires : architecture, décor intérieur et collections*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Catherine Cardinal, Université Blaise-Pascal Clermont 2, 2014, vol. 1, p. 251.
[7] Entre 1870 et 1950, Concarneau accueille de très nombreux peintres curieux de l'architecture locale, du rythme de vie de sa population ouvrière, paysanne et surtout maritime. Son pittoresque et ses costumes traditionnels attirent les artistes français comme étrangers. Nous retrouvons entre autres parmi ces peintres, Eugène Lawrence Vail (1857-1934), Carl Moser (1873-1939), Alfred Guillou (1844-1926), Emma Herland (1855-1947), Émile Schuffenecker (1851-1934), Alexandre Cabanel (1823-1889), Fernand Cormon (1845-1924), William Bouguereau (1825-1905) ou encore Théophile-Louis Deyrolle (1844-1923).

l'image d'une Bretagne pieuse et toujours en fête. Quelques mois précédant son décès, il renseigne Joseph-Georges Astor sur ses capacités de production et inspirations : « Depuis un mois j'ai peint une douzaine de panneaux décoratifs, [de] sujets bretons sans distinction spéciale ; quelques confrères les trouvent bien[8] ». Sans surprise, Deyrolle s'engage en faveur d'un art empli de sincérité face à la nature qu'il exprime en ces termes : « Il m'arrive parfois d'être dans le cas de conseiller de jeunes peintres et je leur recommande surtout avec insistance, la naïveté et la sincérité devant la nature, ce qui n'exclut pas la recherche du bien et du beau, et je crois que ce qui marque le plus un adepte des genres d'art nouveau c'est de peindre honnêtement et avec un bon sens et de rechercher l'étrange et le laid[9] ».

Outre le Salon des artistes français où il expose régulièrement, Deyrolle réalise plusieurs décors pour les demeures de notables cornouaillais. L'année 1893, nous apprenons par une correspondance adressée à Joseph Astor II que M. Proud'hon, préfet du Finistère, vient de confier au peintre une partie de la décoration intérieure de sa demeure : « Vous trouverez le grand salon pas mal transformé avec les dix panneaux de peinture de Deyrolle […] Nous aurons le 11 une soirée savante, […] vous jugerez mieux de l'effet du salon[10] ». L'année 1913, Deyrolle réalise un autre ensemble décoratif pour la salle de billard de la Préfecture cette fois, toujours sur la commande de M. Proud'hon[11].

La découverte du salon du préfet enchanta probablement le sénateur Astor, qui commanda en 1896 la décoration de deux des pièces de réception pour sa résidence. C'est d'ailleurs certainement par la réalisation de ces ensembles décoratifs présents à Kerazan que peut être appréhendée au mieux la production de Deyrolle. Il s'agit effectivement du seul exemple connu où de nombreuses correspondances éclairent les choix de l'artiste quant aux coloris[12], poses de vernis, choix d'emplacement des œuvres et de leur encadrement, ou encore de leurs retouches. Car si c'est dans un contexte d'ambitions personnelles propres aux deux commanditaires qu'il faut comprendre cette commande, c'est également dans une logique d'échanges et de proximité entre l'artiste et les commanditaires qu'il s'agit de resituer la réalisation des deux ensembles. Au cours de sa correspondance, Théophile-Louis Deyrolle n'hésite pas à se remémorer ses promenades agréables en compagnie de Joseph-Georges

[8] AIF, 2 J 5 (JGA19) ; Lettre de Deyrolle à Joseph-Georges Astor, 22 mars 1922.
[9] AIF, 2 J 5 (JGA20) ; Lettre de Deyrolle à Joseph-Georges Astor, 31 mars 1922.
[10] AIF, 2 J 3, (JIIA695) ; Lettre de Proud'hon à Joseph Astor II, 1er février 1893.
[11] AIF, 2 J 5 (JGA17) ; Lettre de Deyrolle à Joseph-Georges Astor, 1913.
[12] AIF, 2 J 5 (JGA15, JGA16 et JGA17) ; Lettres de Deyrolle à Joseph Astor II, 10 et 17 août 1897 et l'année 1913.

Astor ou rappeler à son hôte la visite de son atelier de Concarneau[13]. Ces lettres précisent également que le 7 juin 1896, le peintre a adressé une caisse au sénateur Astor. Cette dernière contenait deux panneaux décoratifs prévus pour la salle à manger : *La vanne de moulin, les canards et les saumons*, ainsi que *Le lièvre, les lapins et perdrix*. Un échantillon accompagnait ces deux premières toiles achevées : des *Chrysanthèmes*, pour le projet de décoration du grand salon de Kerazan[14].

Pièce principale du musée, à la fois premier et dernier espace parcouru par le visiteur, le grand salon conserve aujourd'hui cette fonction d'accueil qu'il a toujours eue. **[Fig.1]** Il s'agit de la plus grande salle du manoir, dont le vaste espace n'est occupé que par une table centrale, et qui permet aux visiteurs de prendre toute la mesure des œuvres présentées dans cette pièce. Deux baies ouvrent directement sur la cour et le jardin à l'anglaise du manoir. Ce salon est décoré d'un lustre monumental d'époque Louis XVI et de lambris dans lesquels s'imposent deux grandes glaces en vis-à-vis reflétant la lumière. L'agencement de la pièce, réalisé en 1861 sur la demande du couple Astor, conserve encore aujourd'hui son caractère principal. Seuls les panneaux des boiseries qui étaient autrefois complétés par sept compositions décoratives à motifs floraux du peintre Théophile-Louis Deyrolle ont gardé leur uniformité et monochromie d'un gris bleuté. **[Fig.2]** Depuis la dépose des décors floraux initialement marouflés sur les panneaux de lambris, l'apparence initiale du salon n'est plus. Reléguées aux réserves du bâtiment depuis les années 1990, les toiles existent toujours, mais ne sont plus visibles du public.

Deuxième pièce du parcours et attenante à la première, la salle à manger présente des dimensions plus restreintes. Cet espace maintient aujourd'hui le spectateur derrière un cordon de sécurité, à distance des objets et de la décoration murale ; il impose de fait un faible recul pour la compréhension de l'ensemble. Chargé d'un buffet, de crédences et d'une table dressée, prête à recevoir les convives, l'espace est garni de mobilier. Lumineuse, la pièce s'ouvre sur les parc et forêt du manoir, par deux grandes baies. Toujours en place depuis sa commande en 1896, le décor mural de cette pièce vient achever le tout. Douze panneaux décoratifs de la main de Deyrolle figurent des trophées de chasse et de pêche, ou divers volatiles dans une nature printanière[15]. En cette fin de XIX^{e} siècle, les invités sont rappelés à

[13] AIF, 2 J 5, (JGA23 et 24) ; Lettres de Deyrolle à Joseph-Georges Astor, 27 décembre 1922 et 20 juillet 1923.
[14] AIF, 2 J 5, (JGA13) ; Lettre de Deyrolle à Joseph Astor II, 7 juin 1896.
[15] Depuis 1831, la maison Deyrolle installée à Paris propose une boutique rassemblant d'importantes collections destinées à tous les amateurs de la nature : animaux naturalisés, insectes ou encore coquillages. L'activité familiale de la maison Deyrolle a très certainement pu inspirer le peintre dans ses travaux : ainsi en témoignent les natures mortes et compositions florales produites pour Kerazan, mais également sa participation aux

la nature environnante. Près d'une vingtaine d'années plus tard, en 1913, le fils de l'ancien sénateur reprend contact avec le peintre, envisageant la création de quatre dessus-de-porte pour compléter la composition. L'ensemble décoratif de cette pièce a donc été composé en deux temps.

Si Deyrolle est caractérisé comme « peintre de la Bretagne sur tableaux de chevalet » dans le catalogue illustré du Salon de 1882, ce n'est pas dans ce registre qu'il inscrit sa création à Kerazan. L'étude de son œuvre ne peut passer sous silence la part importante de sa production s'attachant aux décorations d'intérieur. S'il intervient en tant que peintre breton à Kerazan, il illustre surtout un thème alors en vogue dans les demeures de plaisance : les plaisirs et joies que la nature, végétale et animale, offre à l'homme. La décoration du manoir de Kerazan s'inscrit elle-même pleinement dans cet esprit.

Premier espace du musée, le grand salon de Kerazan est aujourd'hui nu de ses toiles. Pourtant, jusque dans les années 1990, sept œuvres florales aux tons pastel l'animaient[16] **[Fig 3 et 4]**. Chrysanthèmes, hortensias, roses trémières, violettes, œillets aux coloris vifs agrémentaient le plus grand espace du manoir, sa pièce de réception. Ces ensembles représentaient des compositions florales non sophistiquées, telles qu'elles pouvaient se retrouver naturellement dans les jardins bretons. Prolongation d'un jardin en intérieur ou ouverture d'une salle de réception vers l'extérieur, il ne fait aucun doute que Deyrolle faisait dialoguer ses toiles avec le jardin à l'anglaise vers lequel elles se tournaient. Pour cela, il fit le choix d'utiliser des tons pastel, des couleurs chaudes pour représenter les fleurs, d'autres froides pour matérialiser les supports des bouquets (vases de faïence, guéridons…[17]). En arrière-plan apparaissaient les limites de propriété du domaine de Kerazan, ainsi que la chapelle de Loctudy[18], implantant localement les productions. Deyrolle attachait également une certaine importance au rendu des matières : les éléments végétaux présentent des empâtements et traces visibles du pinceau, tandis que les supports mobiliers apparaissent dans un traitement plus léché. Matérialisant ainsi la vie de la nature face à l'immobilité des contenants et supports, Deyrolle propose une vision romantique des éléments floraux qu'il peint pour Kerazan. Il semble donc évident que

---

illustrations des planches d'un ouvrage portant sur les lépidoptères. Voir Berce É., Deyrolle T.-L., *Faune entomologique française : lépidoptères*, Paris, É. Deyrolle fils, 1867-1878, 6 vol.

[16] *Ensemble floral à l'église* ; *Pieds floraux* ; *Composition florale dans un jardin d'automne* ; *Bouquet d'œillets et Chrysanthèmes dans un vase de faïence* ; *Bouquet d'œillets sur guéridon métallique* ; *Tulipes et roses trémières* ; *Tournesols et violettes*, huiles sur toiles, de formats différents, rectangulaires en hauteur, environ 195 x 75 cm.

[17] D'anciens clichés de Kerazan conservés dans les réserves du musée présentent ces mêmes pieds floraux.

[18] Chapelle située à l'entrée de Loctudy, à quelques mètres du manoir de Kerazan.

le décor du salon, dans ces choix stylistiques, faisait écho au jardin à l'anglaise directement accessible aux visiteurs depuis la pièce.

Durant toute la durée de leur accrochage, le dialogue entre ces toiles et leur espace de présentation s'effectuait à plusieurs échelles. Outre l'unité de la composition finale prolongeant le jardin, par le choix des sujets représentés d'une part, le style romantique des compositions d'autre part, rappelant l'identité même des jardins à l'anglaise, l'œuvre entrait en dialogue avec son espace de représentation grâce au coloris gris-bleuté du support de lambris, prolongeant le ciel pastel qui semblait ainsi s'échapper des fonds de toiles de Deyrolle[19]. Comme une prolongation directe de la teinte de l'arrière-plan sur les lambris, le peintre fait délibérément le choix d'une mise en scène des bouquets floraux par leurs couleurs plus tranchées.

Enfin, dernière échelle matérialisant les échanges entre œuvres et espace les accueillant, celle régionale. Elle se distingue notamment dans le choix d'une représentation de la Bretagne qui apparaît en arrière-plan par l'architecture d'une chapelle, ou encore par les fleurs représentées qui sont communes dans les compositions des jardins bretons (roses trémières, hortensias...).

Voilà l'identité déchue d'un salon qui aujourd'hui arbore des tableaux de chevalet représentant la Bretagne. Pour la plupart, ces tableaux n'étaient pas encore entrés dans la collection Astor, ni même créés, lors de la réalisation de l'ensemble floral de Deyrolle en 1896[20].

Les actions de décrochage et de stockage des œuvres en réserve opérées dans les années 1990 soulèvent dès lors plusieurs interrogations : répondent-elles à une logique de protection, de conservation, voire de restauration des œuvres ? Qu'en est-il de la mémoire des lieux, et des échanges entre œuvres et espaces environnants immédiats ?

En 2017, et à la suite des inventaires réalisés entre 2011 et 2013 au sein des réserves du manoir[21], est affichée une volonté de préservation des toiles par le choix de leur stockage. Pour autant, le propriétaire ne prévoit, à ce jour, ni restauration ni restitution *in situ* de l'ensemble. Le choix du retrait des toiles pour des raisons d'usures, de dégradations et de

[19] AIF, 2 J 5, (JGA14) ; Lettre de Deyrolle à Joseph Astor II, 23 juillet 1896. Dans cette correspondance, Joseph Astor II apparaît satisfait de l'ensemble formé dans son salon. Pourtant, plusieurs retouches de coloris sont apportées par le peintre afin que le salon obtienne sa complète et parfaite unité. Il s'agit principalement de l'accord des tons présents en arrière-plan des toiles et ceux des lambris.

[20] Nous pensons par exemple à *Daphnis et Chloé*, huile sur toile de Maurice Denis, 1918, 65 x 100 cm ; *Les feux de la Saint-Jean*, huile sur toile, Charles Cottet, vers 1902, 32 x 45 cm ou encore *Le pardon de Notre-Dame-de-Clarté*, huile sur toile, Maurice Denis, 1926, 60 x 103 cm.

[21] À la suite du travail de Gayet G., *Le manoir de Kerazan et ses propriétaires : architecture, décor intérieur et collections*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Catherine Cardinal, Université Blaise-Pascal Clermont 2, 2014, 4 vol.

coloris défraîchis semble entièrement justifié au regard de la distension des toiles, de leurs altérations, des réseaux de craquelures, ainsi que des lacunes impactant la couche picturale et altérant la lisibilité individuelle des œuvres.

Toutefois ce décrochage délaisse la notion d'unité d'ensemble et de coloris qui, comme nous le verrons ultérieurement, étaient chers à Deyrolle. Les échanges de l'artiste avec le commanditaire des œuvres montrent qu'il existait des transitions entre les différentes pièces ou encore des flux constants entre jardin et grand salon. Ces pratiques des espaces nous semblent désormais perdues. Le décrochage d'un ensemble altère ici la compréhension des espaces tels qu'ils étaient vécus entre 1896 et les années 1990[22].

Sont donc momentanément disparues la mémoire et l'identité conférées à ce salon par le sénateur Astor.

Aujourd'hui, reléguer cet ensemble de compositions florales usées aux réserves pour présenter d'autres toiles dont les auteurs connaissent une certaine renommée[23] se justifie par la nécessité financière d'entretien du musée. Le choix de présenter l'agrément, une collection d'objets, organisée selon une sélection nominative d'artistes, et ambitionnant l'attractivité comme la notoriété des lieux, a été fait. Kerazan valorise une exposition attrayante (due au renom d'artistes, comme Maurice Denis) plutôt qu'une unité originelle.

Les années 1990 marquent ainsi la fin d'une stratégie politique bretonne telle qu'avait pu la mettre en œuvre Joseph Astor II, et ce, au profit de l'objet d'art unique en tant que pièce maîtresse valorisant l'attraction d'une collection ; démarche appartenant pleinement au XX^{e} siècle, à ses stratégies culturelles et patrimoniales. Ce siècle a mis l'accent sur les objets d'art et leur présentation au sein de musées, mais ce, probablement au détriment des notions d'ensembles. Cette valorisation de la peinture de chevalet de peintres de renom témoigne des enjeux pratiques et financiers que subit la fondation Astor, qui divergent des objectifs des chercheurs, s'intéressant à l'objet de mémoire.

Cet exemple peut être rapproché de l'expérience mise en œuvre au château de Domecy-sur-Cure dans l'Yonne où dix-sept panneaux décoratifs sont commandés en 1899 par le baron Robert de Domecy à Odilon Redon, pour orner la salle à manger de la demeure[24]. L'ensemble est réalisé entre 1900 et 1901, et depuis 1988, plusieurs des toiles sont conservées au musée

[22] Si les échanges entre les toiles et le lieu semblent devenus incompris dans les années 1990, cela est probablement dû au fait qu'il n'y avait alors aucune étude menée sur le bâtiment.

[23] On peut citer Jules Noël, Louis-Marie Désiré-Lucas, Charles Cottet, Maurice Denis, Yan D'argent ou encore Lucien Simon par exemple.

[24] Bacou R., « La décoration d'Odilon Redon pour le château de Domecy (1900-1901) », *La revue du Louvre et des musées de France*, n° 42, 1992, p. 42-52.

d'Orsay. Toutefois, certaines des œuvres sont toujours présentées à l'occasion d'expositions temporaires[25].

Le deuxième ensemble décoratif réalisé par le peintre Théophile-Louis Deyrolle au sein du manoir de Kerazan orne encore aujourd'hui la salle à manger **[Fig.5]**. Le décor est composé de seize toiles marouflées sur des lambris de bois naturel[26]. Elles présentent des natures mortes aux lièvres ou poissons, thématiques communes pour les espaces dévolus aux repas et banquets en cette fin de XIX^{e} siècle[27]. Ces scènes de chasse et de pêche sont complétées par des représentations d'arbres fruitiers, d'oiseaux volant dans les champs ou posés sur des arbres en fleurs. L'ensemble décoratif se voit subdivisé en deux : une partie animale avec le gibier et une autre végétale. Toutes les compositions se rapportent aux délices offerts à l'homme par la nature et peuvent s'illustrer sur une table en tant que mets. Gibiers, fruits, ou encore plaisirs floraux décorent la pièce tout en rappelant ce rythme de vie bourgeois et le cabotinage dans lequel a été immergée la famille Astor.

Les coloris et traitement choisis appartiennent pleinement au réalisme et renforcent la crédibilité des règnes animal et végétal. Afin de distinguer les matières Deyrolle joue avec la technique de l'empâtement (pour les écailles des poissons notamment) et des aplats de couleurs (pour un fond paysager devenant alors le support du sujet). Le choix d'une palette automnale permet ainsi au peintre d'accorder les toiles aux tonalités des lambris laissés naturels **[Fig.6 et 7]**.

Encerclant les invités, les toiles révèlent la nature en ouvrant la salle à manger sur l'extérieur. Les baies donnant d'une part sur les forêts dépendantes du domaine de Kerazan, Deyrolle fait correspondre ses œuvres avec la pratique de la chasse ; en s'orientant d'autre part sur le parc du manoir, le peintre fait dialoguer les natures mortes aux poissons avec le vivier de Kerazan.

[25] C'est notamment le cas de l'œuvre *Arbres sur fond jaune* (élément de décoration pour le château de Domecy réalisé en 1901 par Odilon Redon), présentée à l'occasion de l'exposition temporaire « Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky », tenue du 14 mars au 25 juin 2017 au musée d'Orsay. Aussi, s'il est regrettable de voir disparaître un espace artistique cohérent et pensé par un artiste (faute de politique de conservation et/ou de restauration, mais également faute de financement), les œuvres peuvent toutefois se voir conservées par d'autres moyens, ce dont nous pouvons nous réjouir.

[26] AIF, 2 J 5, (JGA13) ; Lettre de Deyrolle à Joseph Astor II, 7 juin 1896. Le peintre a fait livrer mais n'a pas installé les toiles de l'ensemble. Il propose toutefois au sénateur deux options pour l'intégration des toiles dans la salle à manger : « 1. En marouflant, c'est à dire en collant avec du blanc de céruse la toile sur le panneau de bois. 2. En rectifiant la forme des châssis et en donnant à ceux-ci, sur lesquels la toile reste tendue, la forme exacte des panneaux de la salle à manger dont les encoignures sont arrondies en dedans ». Dans cette même correspondance Deyrolle propose d'effectuer les retouches nécessaires une fois les œuvres installées.

[27] *Trophée de chasse, nature morte au lièvre*, huile sur toile, 1896, 188 x 102 cm ; *Trophée de chasse, nature morte aux poissons et canards*, huile sur toile, 1896, 188 x 102 cm ; *Trois poissons suspendus*, huile sur toile, 1896, 188 x 24 cm ; *Deux poissons suspendus*, huile sur toile, 1896, 188 x 24 cm ; ou encore *Rossignols dans un arbre*, huile sur toile, 1896, 172 x 94 cm.

Les échanges entre les représentations peintes et la pratique des espaces extérieurs sur lesquels donnent les baies de la salle à manger deviennent évidents, les toiles acquièrent ici toute leur portée et leur symbolique.

Quatre dessus-de-porte viennent augmenter l'ensemble en 1913[28], à la suite de la commande de Joseph-Georges Astor au peintre Deyrolle. Achevant la thématique générale de l'ensemble des délices offerts à l'homme par la nature, ces quatre toiles ouvrent également sur la vie, présente à l'extérieur du manoir. Inscrites dans la même gamme chromatique et dans le même style, ces quatre toiles complètent pleinement l'ensemble initial **[Fig.8]**.

S'inquiétant de ne surtout pas nuire à l'ensemble préexistant dans la salle à manger, Deyrolle s'attarde longuement sur le choix des couleurs à utiliser pour la réalisation de ces dessus-de-porte :

> « Je comprends que les décors aient besoin d'un nettoyage, il me sera facile de le faire et aussi de voir à ce que la nouvelle peinture que vous allez mettre à l'entour ne leur nuise pas. J'ai fait il y a deux jours l'échantillonnage de couleur que vous me demandez. À mon avis, il doit faire bien étant d'une coloration très neutre avec des panneaux de colorations très variées, mais il sera toujours facile de mettre les deux d'accord en forçant ou en atténuant la teinte des moulures qui encadrent les décors. […] Dès que vous serez à Kerazan, faites-moi signe et nous discuterons de la meilleure teinte […][29].»

Ces échanges permettent de restituer l'importance du coloris et de la cohérence que l'artiste cherche entre ses œuvres peintes, ainsi qu'entre ses productions et la teinte des lambris. Deyrolle se montre attentif aux dialogues entre les pigments issus de tableaux de générations différentes, mais il est également sensible à l'encadrement généré par les baguettes dorées et moulures[30].

Trois échelles de dialogue peuvent de nouveau être relevées entre les œuvres et l'espace les accueillant : tout d'abord à l'échelle de l'œuvre propre, le choix de la palette que Deyrolle a opéré montre une cohésion entre les toiles elles-mêmes, mais encore le lien qu'elles entretiennent individuellement avec les lambris de la pièce. L'atmosphère ainsi créée renvoie à un mode de vie appartenant pleinement à la Belle-Époque.

---

[28] *Mariniers dans les champs blonds* ; *Oiseaux dans la vigne* ; *Pie dans un abricotier*, huiles sur toiles, 1913, 46 x 74 cm ; et *Oiseaux dans un cerisier*, huile sur toile, 1913, 29 x 145 cm.

[29] AIF, 2 J 5, (JGA17) ; Lettre de Deyrolle à Joseph-Georges Astor, 1913.

[30] AIF, 2 J 5 (JGA15 et JGA16) ; Lettres de Deyrolle à Joseph Astor II, 10 et 17 août 1897 : « Je vais commander à mon doreur à Paris les baguettes dorées pour l'encadrement des panneaux […] Je ferai de même pour le vernissage mât que je vais mettre sur les panneaux, il sera à l'essence et à la cire ». Ces prestations, vernissage et encadrement de baguettes dorées, furent finalement assurées par la maison Plateau de Pont-l'Abbé.

À l'échelle de la pièce, la thématique générale de l'ensemble interpelle la fonction initiale de cet espace : une salle à manger devait pouvoir mettre en appétit les convives. Le choix d'une représentation des délices offerts à l'homme par la nature met en exergue les échanges existants entre supports peints et fonctions même d'un espace.

Dernière échelle matérialisant les échanges entre œuvres et espace les accueillant, il s'agit de celle ouvrant sur l'ensemble domanial de Kerazan : la forêt pour la chasse ; le vivier pour la pêche. L'approche multiscalaire des dialogues opérés entre œuvres et espaces permet dès lors d'en avoir une meilleure lecture et de ne pas restreindre le décor d'une salle à manger à la seule mise en bouche des convives.

Les toiles ici réalisées relèvent d'une composition précise, pour un dialogue au sein d'un espace conscrit. Ces échanges forment un tout contextualisé, en lien avec la pratique passée d'un espace : la salle à manger, désormais figée comme salle de musée.

Sur la demande de Joseph-Georges Astor, le peintre revient à Kerazan en 1922, afin d'apporter quelques retouches à l'ensemble, mais plus encore, dans le but de signer ses réalisations[31]. Cette démarche particulière effectuée par le fils du sénateur, témoigne de toute l'importance que ce collectionneur confère d'une part aux productions de l'artiste, d'autre part au statut de l'artiste, et enfin, à l'origine des créations. Désormais, chaque toile présente une signature avec une initiale devant le nom « Deyrolle »[32] **[Fig.9]**. Ces signatures tardives révèlent également la volonté personnelle de renseigner une collection, alors même que Joseph-Georges Astor est au faîte de sa constitution et à la veille du legs à l'Institut de France[33].

Pour le cas précis du manoir de Kerazan, Deyrolle a produit des œuvres pour des espaces qu'il connaissait et visitait régulièrement. La correspondance échangée avec les commanditaires témoigne de peintures produites en atelier, puis envoyées au manoir dans des caisses, le peintre négligeant ainsi la pose de ses œuvres. Deyrolle ne paraît s'inquiéter que de l'unité finale des décors, dont la cohésion ne semble être portée que par le choix des coloris auxquels il apporte des retouches une fois les ensembles installés[34].

[31] Gayet G., *Le manoir de Kerazan et ses propriétaires : architecture, décor intérieur et collections*, thèse de doctorat d'histoire de l'art sous la dir. de Catherine Cardinal, Université Blaise-Pascal Clermont 2, 2014, vol. 1, p. 258.

[32] Cette signature n'est pas la lettre A comme tout observateur pourrait être amené à le penser, mais une anagramme formée par le mélange des initiales T et L (Théophile-Louis) ou T et H (Théophile).

[33] Si Joseph-Georges Astor décède en décembre 1928, ses dispositions testamentaires en faveur d'un legs à l'Institut sont effectives à compter des années 1920.

[34] AIF, 2 J 5, (JGA13 à JGA24) ; Lettres de Deyrolle à Joseph Astor II, 1896-1897.

Quatre temps peuvent donc être identifiés dans la constitution des ensembles décoratifs de Deyrolle à Kerazan. Le premier, celui de la commande des deux ensembles par le sénateur Astor en 1896, révèle un réel dialogue des œuvres avec leurs lieux d'exposition, notamment par les raccords de coloris que le peintre effectuait une fois l'œuvre marouflée sur son support. Ce premier temps montre également un lien fort avec la pratique des espaces et leurs immédiates ouvertures sur l'extérieur.

Un deuxième temps dans la constitution de l'ensemble, par l'ajout des quatre dessus-de-porte en 1913, relève l'idée d'une cohésion picturale générale des œuvres entre-elles, chère au peintre.

Le troisième temps dans la réalisation des ensembles est celui des retouches et signatures apportées sur chacune des toiles en 1922. Ici, la question des traces, des dégradations, de l'usure ou de la patine des toiles par la pratique des espaces appelle une intervention qui témoigne d'une part des échanges entre un espace et son décor, et d'autre part de la reconnaissance d'un artiste.

Les années 1990 marquent le dernier temps dans la vie de ces ensembles : il s'agit du décrochage des toiles décorant initialement le salon. Cette dépose partielle met dès lors un ensemble décoratif à la marge de la collection et témoigne d'une incompréhension d'un espace, d'une perte de sa signification au fil du temps pour répondre à des objectifs actuels bien différents de ceux initiaux.

Si la salle à manger a su s'adapter aux évolutions du XX^{e} siècle et garder sa cohérence entre architecture et décor, le salon s'est vu soumis à des transformations plus profondes, tant en termes d'usage que d'ornementation et se révèle aujourd'hui moins lisible. Ces modifications contribuent à une perte d'identité du lieu (d'un espace comme d'une œuvre), au profit d'une stratégie de présentation de collections sans rapport avec le contexte spatial.

Il est regrettable de voir que la dépose de l'ensemble du salon rompt une unité si chère à l'artiste, mais qu'elle rompt également une cohérence dans l'identité d'un manoir qui s'ouvrait sur l'extérieur. Aujourd'hui incompris, le salon et sa pratique spatiale peuvent être présentés comme une galerie décontextualisée, présentant des objets « hors sol ».

Les actions de décrochage et de stockage des œuvres en réserve opérées dans les années 1990 répondent ainsi à une logique de protection et de conservation. Cependant elles altèrent grandement la mémoire des lieux, et modifient la valeur des échanges qu'entretenaient initialement œuvres et espaces environnants immédiats.

Les toiles déposées, stockées et protégées des dégradations ne font pas encore l'objet de restauration. Si les œuvres n'ont été destinées – par leurs sujets comme par leurs dimensions – qu'à un espace unique qu'est le salon de Kerazan, des possibilités autour d'un nouvel accrochage pourraient raviver la mémoire des lieux et leurs utilisations anciennes, sans négliger pour autant les objectifs actuels du musée.

Les échanges entre décor floral et espace seraient inopérants si les toiles venaient à être exposées dans un autre lieu qu'une pièce donnant un accès direct sur le jardin à l'anglaise. Toutefois, et à la suite d'une restauration préalable, une des sept toiles composant autrefois l'ensemble floral pourrait être de nouveau exposée dans le salon.

À l'instar de la présentation des *Arbres sur fond jaune*[35] d'Odilon Redon à l'occasion de l'exposition temporaire *Au-delà des étoiles. Le paysage mystique de Monet à Kandinsky* au musée d'Orsay (14 mars au 25 juin 2017), une proposition d'ordre permanente cette fois pourrait relever d'un accrochage en surélévation par rapport à son installation initiale. Du statut de toile marouflée, l'œuvre deviendrait une toile exposée, en légère saillie de son emplacement originel. Cette distinction permettrait tout d'abord de manifester l'ancien décor existant de la pièce, d'en illustrer le thème général, sa cohésion avec les lambris, sa qualité stylistique, ainsi que la gamme chromatique choisie, rendant alors les tonalités initiales de la pièce. Autorisant également la lisibilité d'une histoire des lieux et de la pratique des espaces, la mémoire des échanges entre décor et architecture ne serait plus mise à la marge. L'accrochage de la toile, en tant qu'œuvre indépendante permettrait ensuite de conserver des surfaces suffisantes pour l'exposition des toiles de peintres renommés, aujourd'hui présentées au sein du salon de Kerazan. Répondant alors aux nécessités d'attractivité du musée et impactant dans une moindre mesure le budget alloué aux restaurations, ce re-positionnement d'une des toiles de l'ensemble décoratif pourrait ainsi remettre en perspective les dialogues et unités aujourd'hui disparus, entre œuvre et espace l'accueillant.

[35] Élément composant une partie de la décoration pour le château de Domecy ; peinture à l'huile, détrempe, fusain et pastel sur toile, œuvre réalisée en 1901 et conservée au musée d'Orsay.