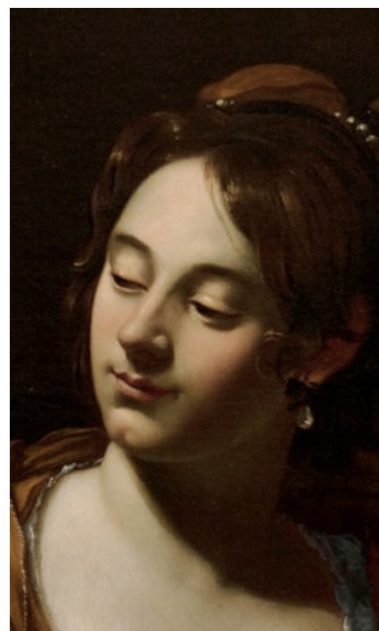


L'Hérodiade de Montpellier

Rapport scientifique sur la préparation d'une exposition de
peinture ancienne

Chloé Perrot



Rapport scientifique – stage de spécialité

Musée Fabre – Montpellier Méditerranée Métropole

18 août 2025 – 20 décembre 2025

DIPLOME DE CONSERVATEUR DU PATRIMOINE

Spécialité : Musées

Promotion 2025 – 2026 (Rosa Bonheur)

Remerciements

Je remercie Juliette Trey et Matthieu Fantoni de m'avoir permis de travailler sur ce projet. Il me tenait particulièrement à cœur d'élargir mon profil à la peinture ancienne, et cette mission m'a offert l'opportunité d'en entrevoir les possibles prolongements.

J'adresse tout particulièrement mes remerciements à Matthieu Fantoni pour sa confiance, en espérant que les travaux réalisés sauront se révéler utiles. Je remercie également Guillaume Kazerouni, conservateur responsable des collections d'art ancien du musée des Beaux-Arts de Rennes, Mathieu Gilles, responsable de la filière Peinture au C2RMF, Gilles Bastian, conservateur au C2RMF, ainsi que Marion Bosc, restauratrice de peinture.

Ma gratitude va aussi aux équipes du musée et, plus spécialement, dans le cadre de cette mission, à Marion Boutellier, responsable du service des publics du musée Fabre, Camille Cassé, chargée de production au service des expositions et de la valorisation des collections, Isabelle Groux de Mieri, chargée de la documentation scientifique, Anne Le Cabec, chargée de projets multimédia, et Magali Robert-Fretay, responsable de la régie des collections permanentes.

Je tiens par ailleurs à remercier Lysiane Louis, collaboratrice artistique de l'Opéra Orchestre national de Montpellier.

Enfin, toute tentative d'énumération exhaustive se heurtant au risque de l'oubli, je souhaite exprimer ma reconnaissance à l'ensemble des personnes rencontrées tout au long de ce projet, au musée Fabre comme au sein des institutions partenaires.

Sommaire

Remerciements.....	1
Introduction.....	4
1. État des lieux : le contexte de l'exposition.....	5
1.1. D'une exposition « Dans les collections » à un projet plus ambitieux.....	5
1.2. L' <i>Hérodiade</i> de Montpellier : historique, problématiques d'attribution et état de la recherche....	7
1.2.1. Une œuvre majeure des collections de peinture ancienne.....	7
1.2.2. Un parcours historiographique complexe : les attributions successives.....	11
1.2.3. État actuel de la recherche et enjeux de l'exposition.....	18
1.3. Un projet collaboratif : les partenaires scientifiques et le cadre institutionnel.....	26
1.3.1. Genèse et évolution du projet.....	26
1.3.2. Les partenaires scientifiques et institutionnels.....	30
1.3.3. Calendrier du projet.....	32
1.3.4. Actualisation de l'avancement du projet en décembre 2025.....	34
2. La mission de stage, entre contraintes et apports professionnels.....	37
2.1. Contributions au projet.....	37
2.1.1. S'insérer dans un projet en cours : comprendre pour contribuer utilement.....	37
2.1.2. Localisation d'œuvres passées en ventes publiques.....	38
2.1.3. Rédaction d'un essai sur le goût pour les demi-figures.....	38
2.1.4. Normalisation de la bibliographie.....	40
2.1.5. Révision des cartels techniques.....	41
2.1.6. Propositions pour une programmation culturelle.....	41
2.2. Contraintes et enseignements méthodologiques.....	43
2.2.1. Un temps de stage limité face à l'ampleur des missions.....	43
2.2.2. La réalité des établissements culturels : la superposition des projets.....	43
2.2.3. Les contraintes matérielles : l'accès limité aux sources.....	44

2.2.4. Une mise en situation réaliste.....	45
Conclusion.....	46
Sources.....	48
Archives internes.....	48
Sources imprimées.....	48
Bibliographie succincte.....	48
Catalogues d'exposition.....	49
Annexe 1 - Propositions pour une programmation culturelle.....	50

Introduction

La mission scientifique confiée dans le cadre du stage réalisé au musée Fabre de Montpellier, réalisé d'août à décembre 2025, s'inscrit dans la préparation d'une exposition programmée pour l'automne-hiver 2026. Cette exposition construite en partenariat avec le Musée des beaux-arts de Rennes est provisoirement intitulée « À la recherche de l'*Hérodiade* », étant consacrée à l'*Hérodiade* de Montpellier, tableau majeur des collections de peinture ancienne du musée.

Elle prend place dans la nouvelle programmation du musée, qui prévoit désormais une exposition d'hiver en complément de la grande exposition estivale, et propose une démarche innovante fondée sur une immersion dans les méthodes de travail des conservateurs et dans les études scientifiques permettant l'accès à la connaissance des œuvres, dans une perspective de renouvellement de l'intérêt des publics pour les collections anciennes.

L'œuvre au cœur du projet a été acquise en 1854 par voie de don, grâce à la générosité d'un marchand et collectionneur lyonnais. Elle occupe une place singulière au sein du fonds ancien en raison des problématiques d'attribution qu'elle a suscitées et qui demeurent à ce jour discutées. Ces enjeux, placés au centre du propos de l'exposition, requièrent une approche historiographique méthodiquement étayée, complétée par une réflexion muséographique visant à rendre accessibles au public des questionnements relevant de la recherche spécialisée.

Le projet, initié avant notre arrivée, avait déjà été défini dans ses grandes orientations scientifiques. Il fallait donc s'insérer dans le processus de conception en commençant par une phase d'appropriation des enjeux, reposant sur une étude historiographique, la consultation du corpus comparatif existant et la compréhension des problématiques d'attribution. Ce travail préalable a permis de saisir les fondements scientifiques du projet et, dans un second temps, d'intervenir sur deux axes complémentaires : la préparation du catalogue et des cartels (rédaction d'un essai, vérification bibliographique, élaboration des cartels techniques) et le développement de la programmation culturelle.

Pour rendre compte et analyser la mission de stage, le rapport se structure en deux parties. La première revient sur l'évolution du projet et la place de l'*Hérodiade* de Montpellier dans les collections, en abordant son historique, les problématiques d'attribution et l'état actuel de la recherche, ainsi que le cadre collaboratif et institutionnel, les partenaires et le calendrier. La seconde partie s'attache aux missions accomplies, en analysant les contraintes rencontrées, qu'elles soient temporelles, organisationnelles ou matérielles, puis en détaillant les travaux effectués, de la recherche et de la rédaction éditoriale à la programmation culturelle. Elle montre ainsi comment la compréhension des enjeux scientifiques et muséographiques a guidé une participation cohérente et adaptée au projet d'exposition.

1. État des lieux : le contexte de l'exposition

1.1. D'une exposition « Dans les collections » à un projet plus ambitieux

Depuis plusieurs années, le musée Fabre a développé une programmation hivernale sous l'intitulé « Au fil des collections », dont l'objectif principal était de valoriser les collections permanentes, essentiellement contemporaines, par le biais d'expositions thématiques ou monographiques constituées à partir du fonds du musée. Cette formule permettait d'animer la saison hivernale tout en maîtrisant les coûts de production, dans un contexte où les ressources sont nécessairement limitées et où la fréquentation hivernale est structurellement plus modeste que celle de la période estivale.

Ces expositions se caractérisaient par plusieurs traits distinctifs. D'une part, elles reposaient quasi exclusivement sur les œuvres conservées par le musée, évitant ainsi les démarches de prêts, les coûts de transport et d'assurance, ainsi que la charge de travail administratif inhérente à ce type d'opération. D'autre part, elles s'inscrivaient dans un format relativement circonscrit, occupant généralement quelques salles du parcours permanent, sans mobiliser les espaces d'exposition temporaire. Enfin, si ces projets présentaient un intérêt scientifique et pédagogique indéniable, leur ambition restait volontairement mesurée, privilégiant une approche de médiation et de redécouverte des collections plutôt qu'une démarche de recherche approfondie susceptible de faire date.

Les dernières éditions de ce cycle illustrent bien cette approche. Entre 2021 et 2024, le musée a ainsi mis à l'honneur des artistes contemporains ayant effectué d'importantes donations : Pierrette Bloch, André-Pierre Arnal et Stéphane Bordarier en 2021, Dominique Gauthier en 2022, Christian Jaccard en 2023, puis Dominique De Beir et Pierre Buraglio simultanément durant l'hiver 2024-2025, dans une version dédoublée du format. Cette dernière édition, présentée du 7 décembre 2024 au 2 mars 2025, souligne l'emploi original et créatif de la formule, qui ne se contentait pas d'être un accrochage. Ainsi, la partie consacrée à Pierre Buraglio proposait une confrontation entre les œuvres du musée (Bazille, Courbet, Leenhardt) et les réinterprétations que l'artiste en a réalisées dans le cadre d'une démarche dite de « distanciation progressive » développée depuis les années 1990. Parallèlement, Dominique De Beir bénéficiait d'une carte blanche pour mettre en résonance le fonds de ses œuvres, entré au musée en 2023 à la suite d'une généreuse donation, avec des sculptures, dessins et peintures librement choisis dans les collections de l'institution. Cette double proposition occupait huit salles du musée, dont l'atrium Richier au volume imposant et qui ouvre le parcours de visite, jouté de chaque côté par les œuvres des écoles du nord du XV^e au XVII^e siècle, démontrant la capacité du format « Au fil des collections » à créer des dialogues féconds entre création contemporaine et collections historiques.

Néanmoins, cette formule présentait également des limites. Si elle répondait efficacement aux objectifs de valorisation des collections et d'animation de la programmation hivernale, elle ne permettait pas toujours de développer des projets scientifiques d'envergure, susceptibles de contribuer de manière significative à l'avancement de la recherche en histoire de l'art, de susciter l'attention de la communauté scientifique internationale, ou de générer une attractivité comparable à celle des grandes expositions

estivales. Par ailleurs, le recours quasi exclusif aux collections du musée, s'il présentait l'avantage de la simplicité logistique, ne permettait pas toujours d'aborder certains sujets de manière exhaustive ou de confronter les œuvres conservées à Montpellier avec des ensembles complémentaires conservés ailleurs, limitant ainsi les possibilités d'analyse comparative et de recontextualisation historique.

C'est dans ce contexte que Juliette Trey, nommée à la tête du musée Fabre en mai 2025, a souhaité faire évoluer la programmation hivernale vers un modèle plus ambitieux. Sans renoncer à la valorisation des collections permanentes, qui demeure au cœur de la mission du musée, la nouvelle direction a souhaité que les expositions d'hiver puissent également constituer de véritables événements scientifiques, portant sur des sujets plus pointus ou plus spécialisés, susceptibles d'intéresser un public différent de celui de la période estivale, mais non moins exigeant.

Cette évolution s'inscrit pleinement dans les orientations définies par le Projet Scientifique et Culturel (PSC) 2023-2028 du musée Fabre et les axes stratégiques de la nouvelle politique culturelle de la Métropole. Le premier de ces axes est de « construire les publics de demain » en proposant « une culture accessible au plus grand nombre, avec une attention toute particulière portée à la culture scientifique¹ ». La programmation hivernale, en s'adressant prioritairement à un public local, aux scolaires et aux étudiants, permet de développer une offre culturelle complémentaire à celle de l'été, qui est elle davantage orientée vers le grand public et les visiteurs touristiques. Elle répond ainsi à la nécessité de diversifier les publics tout en affirmant l'excellence scientifique de l'institution.

Toutefois, cette réorientation, en tant qu'elle implique le renoncement à l'offre « Au fil des collections » suppose de trouver d'autres moyens d'hybrider temporaire et permanent, axe également inscrit au PSC, et qui reposait en grande partie sur cette programmation². En effet, si une œuvre énigmatique du parcours permanent est bien au cœur de l'exposition prévue pour la saison hivernale 2026-2027, elle ne concentre pas à elle seule un pan de ce parcours que le public pourrait redécouvrir à travers elle.

Par ailleurs, cette nouvelle ambition entraîne des besoins budgétaires et opérationnels accrus. Dans un souci de maîtrise des coûts et de démarche écoresponsable, la direction du musée a décidé que l'exposition consacrée à *l'Hérodiane* réutiliserait la scénographie de l'exposition estivale précédente, dédiée à Pierre Paulin. Cette contrainte, loin d'être anecdotique, impose des défis considérables : il s'agit en effet d'adapter un dispositif scénographique conçu pour des œuvres de design contemporain – mobilier aux formes organiques et aux dimensions imposantes – à la présentation de tableaux anciens de formats variables et nécessitant des conditions de présentation et de conservation spécifiques (éclairage, accrochage en cimaise, cohérence de la scénographie avec le propos, etc.).

Afin de répondre à cette exigence, une mise en concurrence a été organisée auprès de plusieurs scénographes, invités à proposer des solutions permettant de transformer la première scénographie en dispositif adapté à la seconde exposition. Cette démarche, si elle répond à des

¹ PSC 2023-2028, p. 15, dont nous reprenons les termes.

² *Op. cit.*, p. 16 dont nous reprenons les termes.

impératifs pragmatiques – réduction de l’empreinte carbone liée à la production de nouveaux éléments, optimisation des ressources financières –, constitue également un défi créatif : comment concevoir une scénographie suffisamment modulaire et flexible pour accueillir des œuvres de natures radicalement différentes, tout en garantissant la qualité de présentation et la lisibilité du propos ? Cette commande illustre les équilibres que doit trouver une institution muséale aujourd’hui pour articuler ambition culturelle, responsabilité environnementale et réalisme budgétaire.



Fig. 1. Visuel du programme « Au fil des collections »

1.2. L'*Hérodiade* de Montpellier : historique, problématiques d’attribution et état de la recherche

1.2.1. Une œuvre majeure des collections de peinture ancienne

Au centre du projet pour la saison d’hiver 2026-2027, l’*Hérodiade portant la tête de saint Jean-Baptiste*, conservée sous le numéro d’inventaire 854.1.1, est l’une des pièces maîtresses du fonds de peinture française du XVII^e siècle. Cette huile sur toile de dimensions moyennes (116,5 × 95,5 cm) représente une jeune femme vue à mi-corps, tenant sur un plateau la tête décapitée du saint. La composition caravagesque, d’une grande intensité dramatique, se caractérise par un fond neutre et un profond clair-obscur qui concentre l’attention du spectateur sur la figure centrale. Le traitement de l’expression de la jeune femme, indéterminée, entre fascination et détachement, ainsi que le rendu réaliste de la tête tranchée et l’effet des drapés témoignent d’une certaine habileté du peintre. Toutefois, d’autres éléments, comme le parapet gris au premier plan, le traitement du fond, l’anatomie générale du personnage, contrastent avec la finesse du visage, des mains et du traitement de Saint Jean-Baptiste, suggérant soit une inégalité d’exécution, soit une l’intervention de plusieurs mains, contemporaines ou non³.

³ Nous savons par le dossier d’œuvre que le tableau est passé entre les mains de Charles Matet en 1854 pour une « légère réparation » et qu’il a été restauré par un certain « R. de Saint-Clair » en 1941, l’intervention consistant en un nettoyage, dévernissage et vernissage. Aucune intervention lourde n’est signalée.

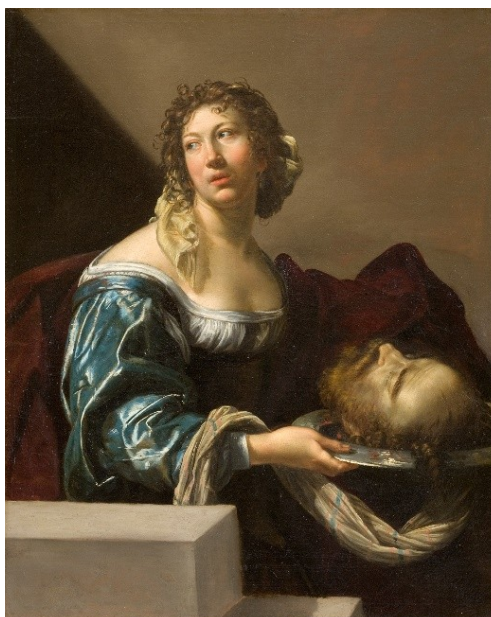


Fig. 2. Maître de l'Hérodiade de Montpellier, *Hérodiade portant la tête de Saint Jean-Baptiste*, c.1620-1626, huile sur toile, Montpellier, Musée Fabre.

L'iconographie du tableau relève d'un thème récurrent dans la peinture du XVII^e siècle, particulièrement prisé par les artistes de la période moderne : un épisode du *Nouveau Testament* rapporté dans les évangiles de Marc (VI, 17-29) et de Matthieu (XIV, 3-12). Ces textes relatent l'exécution de Saint Jean-Baptiste, qui se joue lors du festin d'Hérode. Hérodiade, représentée sur le tableau, est une princesse de la dynastie hérodiennne, petite-fille d'Hérode le Grand. D'abord mariée à Hérode Philippe, elle quitte celui-ci pour vivre avec son demi-frère, Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, qu'elle épouse malgré une union interdite par la loi juive, puisqu'elle est à la fois sa nièce et sa belle-sœur. Cette situation est publiquement dénoncée par Jean-Baptiste. Hérode Antipas fait arrêter l'apôtre et le fait emprisonner, mais il ne le fait pas exécuter, le tenant pour un homme juste et saint. Hérodiade, en revanche, nourrit contre lui une haine tenace. L'occasion de sa vengeance survient lors d'un banquet donné par Hérode. La fille d'Hérodiade, Salomé, mandatée par sa mère, danse devant les convives et séduit le tétrarque. Sous le coup de l'enthousiasme et de l'ivresse, Hérode lui promet de lui accorder tout ce qu'elle demandera. Salomé réclame alors la tête de Jean-Baptiste, apportée sur un plat. Hérode, lié par son serment, ordonne l'exécution de Jean-Baptiste dont la tête est remise à la jeune fille, qui la donne à Hérodiade. La figure de cette femme incarne dès lors une vengeance froide et déterminée, tandis que Salomé apparaît comme l'instrument de la haine maternelle.

Stylistiquement, l'œuvre s'inscrit dans la mouvance caravagesque qui domine la production romaine des années 1620. Le type des demi-figures féminines de grandes figures bibliques, dont la présence est intensifiée par un fond neutre et un profond clair-obscur, a notamment été développé par Simon Vouet (1590-1649) à partir de l'exemple du Caravage (1571-1610) et a été largement repris par son entourage. Le naturalisme du rendu, la monumentalité de la figure malgré le format modeste, le contraste violent entre les zones d'ombre et de lumière, ainsi que le choix d'un sujet dramatique traité

avec une certaine distance esthétique, constituent autant de caractéristiques qui permettent aujourd'hui, après d'âpres débats de spécialistes⁴, de rattacher cette œuvre à la production des caravagesques français actifs à Rome durant le premier tiers du XVII^e siècle voire à l'entourage proche de Simon Vouet lui-même.

En revanche, la reconstitution de son parcours entre cette période de création probable et son arrivée dans les collections publiques françaises au milieu du XIX^e siècle demeure lacunaire. La première mention documentée signale un passage dans la vente d'un « M. D'Aquerria d'Aix⁵ », qui s'est tenue en 1811 selon les recherches de Matthieu Fantoni, qui en a retrouvé la trace dans la base de données du Getty Provenance Index. Le nom de ce collectionneur, erronément corrigé en « D'Aguesseau » par Georges Lafenestre et Émile Michel en 1878, a longtemps brouillé les pistes de recherche. Lors de cette vente, le tableau aurait été acquis par François Matet (1759-1832), non pour son propre compte, mais pour celui de M. Julien-Coste⁶.

L'œuvre passe ensuite dans la collection de François Castilhon, inspecteur des musées de Montpellier. Elle est mise en vente le 21 janvier 1853, lors de la dispersion des biens de Castilhon, et acquise par un certain Roger, « marchand d'objets d'art⁷ » établi à Montpellier. Ce marchand, qui servait régulièrement d'intermédiaire pour les acquisitions du musée (pratique courante au XIX^e siècle où les institutions ne se portaient pas directement acquéreurs en ventes publiques), revend rapidement le tableau à Charles Michel fils voire acquiert en son nom. Ce dernier donne l'*Hérodiade* au musée Fabre dès l'année suivante, le 20 août 1854.

Charles Michel fils, entrepreneur lyonnais spécialisé dans la soie unie, avait pris la succession de son père en 1832 aux côtés de son frère et du petit-fils de Jean-Baptiste Ducarre, associé de Michel père, plaçant ainsi l'entreprise sous la raison sociale « Michel frères et neveux ». L'étude des œuvres passées entre ses mains permet de mieux cerner son profil de collectionneur : elles témoignent d'un goût éclectique qui ne semble pas obéir à une orientation particulière. À Lyon, il a ainsi offert entre 1849 et 1853 des œuvres aussi diverses que *Le passage dangereux* de Sébastien Bourdon, *L'écurie de la Tête d'or* d'Antoine Duclaux, *La fin d'un orage* d'Hector Allemand, *La voiture publique* de François Bellay, une *Pastorale* de Jacques Stella, un *Groupe de fruits* de Jan Davidsz de Heem⁸ et des *Fleurs*

⁴ Cf. *supra*, 1.2.2.

⁵ *Inventaire général des tableaux, dessins, gravures, bronzes, marbres, plâtres et autres objets d'art existant dans le Musée Fabre de la ville de Montpellier. Le dit inventaire dressé en 1838 par Casimir Desmazes*, Montpellier, musée Fabre, non coté.

⁶ Parfois orthographié Jullien Coste, avec ou sans tiret. Si on se réfère aux *Almanachs royaux*, il peut s'agir d'un des juges du tribunal de commerce de la ville d'Agde cité en 1823, nommé maire par le roi en 1837. La famille Julien-Coste est établie dans la région de Montpellier et possède notamment une propriété à Mauguio. Elle est mentionnée comme donatrice de divers objets et œuvres dans la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France* de 1878 signale un dessin, *une Assomption de la Vierge*, du XVI^e siècle, un dessin d'un *Sacrifice antique* attribué à Caldara et un autre, une *Descente du Saint-Esprit* attribué à Lodovico Carracci, tous trois offerts au musée de Montpellier par M. Julien Coste (entrées 931, 731 et 758 de l'inventaire). Selon les *Mémoires de la société archéologique de Montpellier* de 1841, Mme Julien Coste remet encore un cippe funéraire trouvé dans son domaine au musée archéologique (aujourd'hui musée Henri Prades ?).

⁷ Nous l'avons trouvé mentionné comme distributeur de nombreux catalogues dont la *Galerie du cardinal Fesch ou catalogue raisonné des tableaux de cette galerie, accompagné de notices* entre 1844 et 1867.

⁸ Edmé-Camille Martin-Daussigny, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée de Lyon au Palais des arts de 1877*, Lyon, Librairie Perrin et Marinet, 1877.

dans un vase d'Edme-Jean-Baptiste Douet⁹. Il a encore possédé des vues de Lyon et de ses environs ainsi qu'un portrait du graveur Pierre Drevet par Hyacinthe Rigaud, présenté au Trocadéro en 1879¹⁰ et aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Lyon. En somme, il semble avoir rassemblé vues topographiques, scènes de genre, natures mortes, portraits et scènes religieuses d'écoles variées, dans une approche plus encyclopédique que spécialisée.

Dans ses dons au musée de Lyon, Charles Michel paraît privilégier les artistes liés à la ville, comme Stella et Duclaux qui y sont nés, ou Douet qui y a enseigné, même si cette orientation, qui a d'ailleurs pu être guidée par le choix des conservateurs, n'est pas exclusive. Une partie au moins des pièces qu'il cède aux institutions publiques provient de sa propre collection¹¹. Le cas de l'*Hérodias* de Montpellier est cependant différent. Passée en vente l'année précédant le don, il semble que Charles Michel mécène une acquisition qui n'est jamais entrées dans sa collection personnelle, agissant plutôt comme financeur au bénéfice de l'institution. Il n'en est toutefois pas à son premier don pour le musée Fabre : les inventaires signalent un tableau de Pierre-Étienne Rémillieux, un *Vase de fleurs*, remis en 1852¹².

Ainsi reconstitué, le parcours de l'*Hérodias* révèle une circulation exclusivement méridionale durant la première moitié du XIX^e siècle : potentiellement présente à Aix-en-Provence en 1811¹³, elle se trouve ensuite à Montpellier au plus tard en 1852, passant successivement entre les mains de collectionneurs et d'un inspecteur des musées avant d'intégrer définitivement les collections publiques. Toutefois, subsiste un hiatus documentaire de près de deux siècles entre son lieu de création (aujourd'hui considéré être Rome, foyer de la production caravagesque française durant les années 1620) et sa première apparition en 1811, que les recherches ultérieures devront s'efforcer de combler.

En raison de cette lacune, l'étude de la trajectoire du tableau ne permet pas de remonter jusqu'à son auteur. Plus encore, l'examen des dons de Charles Michel révèle également un phénomène caractéristique de l'histoire de l'art et de la réception des œuvres d'art au XIX^e siècle : la révision constante des attributions. Plusieurs tableaux offerts par Michel ont ainsi vu leur paternité reconsidérée au fil du temps. Sa *Pastorale* offerte à Lyon, par exemple, initialement attribuée à Nicolas Poussin, a été ultérieurement reconnue comme une œuvre de Jacques Stella, rétrogradation

⁹ Augustin Thierriat, *Notice des tableaux exposés dans la grande galerie du musée de Lyon*, Lyon, Imprimerie Louis Perrin, 1863, p. 33.

¹⁰ Henri Jouin, *Notice historique et analytique des peintures, sculptures (etc.) exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadéro*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. 147.

¹¹ Thierriat 1863, *op. cit.*, p. 33, à propos du tableau de Douet « Notre galerie ne possédait pas de tableau de ce maître ; M. Michel fils l'a sorti de sa propre collection pour l'offrir à notre musée ».

¹² Le tableau n'est pas présent dans les collections du musée, il a pourtant été vu au moins avant le don. Rémillieux est un ami personnel de Charles Michel qui lui apporte son soutien. En 1849 par exemple, il lui commande un portrait posthume de sa femme, représentée en buste au milieu des fleurs. Il est probable que le don au musée Fabre ait été un moyen de faire entrer le peintre dans les collections publiques, pour valoriser sa production et donc contribuer à sa carrière. Jean-Baptiste Hugon, « Notice sur Rémillieux », *Revue du Lyonnais*, vol. 30, 1865.

¹³ Un certain nombre de mentions portées à l'inventaire se trouvant être imprécises ou erronées, il convient de vérifier que la mention d'Aix précise réellement le lieu de la vente et ne sert pas à distinguer une branche de la famille D'Aquerria. À ce jour, nous connaissons un château d'Aqueria situé dans le Gard à proximité de Tavel. Nous avons également trouvé la famille d'Aqueria-Rochegude liée à la ville d'Avignon (ensuite francisé en Daguerre). Mais nous n'avons pas encore pu établir d'implantation aixoise. Nous avons contacté Alexandre Mahue, post-doctorant de l'université d'Aix-Marseille, qui a travaillé sur la comtesse D'Aqueria-Rochegude.

significative dans la hiérarchie des valeurs artistiques de l'époque¹⁴. De même, l'*Hérodiade* de Montpellier a connu une histoire attributive particulièrement mouvementée, représentative de la difficulté à situer précisément cette œuvre singulière dans le paysage artistique du XVII^e siècle, mais aussi significative de l'évolution des connaissances et des méthodes de l'histoire de l'art.

1.2.2. Un parcours historiographique complexe : les attributions successives

Les premières attributions : du Guerchin à l'école bolonaise (1859-1878)

Le dossier d'œuvre et les documents d'archives du musée rendent compte des hésitations et incertitudes successives. L'inventaire, continué à la suite de celui établi par Casimir Desmazes en 1838, quand l'institution passe sous la direction de Ferdinand de Nattes, mentionne l'entrée du tableau dans les collections, en le donnant à Giovanni Francesco Barbieri dit Le Guerchin (1591-1666)¹⁵. Cette attribution, qui place l'œuvre dans la sphère de la peinture bolonaise, s'explique probablement par certaines caractéristiques stylistiques : la composition, le clair-obscur prononcé et le naturalisme du rendu. Toutefois, cette paternité ne résiste pas longtemps à l'examen critique.

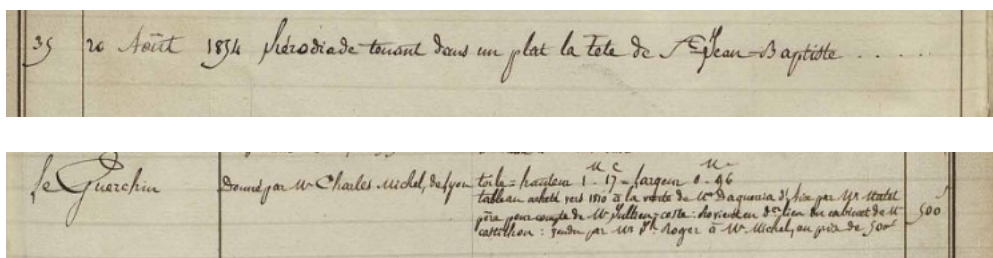


Fig. 3. Mention du tableau à l'inventaire manuscrit, 1838-1867.

Dès 1878, l'*Inventaire général des richesses d'art de la France* renonce à cette attribution et opte pour une « école bolonaise » sans plus de précision, marquant un renoncement précoce à l'attribution au Guerchin¹⁶, mais conservant le tableau dans la production italienne.

De l'école bolonaise à Artemisia Gentileschi (1946-1955)

La question reste pourtant en suspens puisque, d'après le dossier d'œuvre, en 1946, Jean Claparède indique encore que l'attribution à Guerchin ne paraît plus soutenable, malgré la qualité du tableau relevée par Charles Matet qui a servi d'intermédiaire lors de l'acquisition. Il évoque alors le nom d'Artemisia Gentileschi (1593-vers 1652), peintre caravagesque romaine particulièrement connue pour ses représentations de figures féminines fortes et ses scènes dramatiques tirées des récits bibliques. Cette nouvelle attribution, qui a le mérite de placer le tableau dans la sphère caravagesque, suscite

¹⁴ Félix Desvernay, *Un coin du vieux Lyon*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand, 1894, p. 10.

¹⁵ *Inventaire général des tableaux, dessins, gravures, bronzes, marbres, plâtres et autres objets d'art existant dans le Musée Fabre de la ville de Montpellier. Le dit inventaire dressé en 1838 par Casimir Desmazes*, Montpellier, musée Fabre, non coté, [p. 103]. Nous devons consulter le catalogue de la vente Castilhon, conservé à l'INHA, pour savoir s'il a été vendu comme Guerchin au marchand Robert ou bien si l'attribution a été proposée par celui-ci ou par le conservateur du musée au moment de l'entrée dans les collections. Le catalogue n'étant pas numérisé et le musée se trouvant éloigné de Paris, nous n'avons pas encore pu effectuer cette vérification.

¹⁶ *Inventaire général des richesses d'art de la France : Archives du Musée des monuments français*, Paris, E. Plon, 1878, Tome premier, p. 251, n° 17.

rapidement des réserves. En 1951, Jacques Bousquet, conservateur des archives de l'Aveyron, qui s'était rendu à l'École française de Rome entre 1948 et 1950 pour étudier les peintres caravagesques, émet des doutes, trouvant Gentileschi « beaucoup plus lourde et vulgaire¹⁷ ». Malgré tout, Claparède persiste dans son hypothèse et entame une démarche comparative, établissant des parallèles avec Le Caravage, Simon Vouet et Artemisia Gentileschi, sans aboutir à rien de probant. En 1954, il note : « Comparer Hérodiade avec la Judith d'A. Gentileschi au P. Pitti. Même vulgarité, même sensualité¹⁸ ». Cette lecture projette sur le tableau des qualités supposément rattachées à la peinture féminine et se fonde davantage sur des impressions que sur une analyse stylistique rigoureuse.

L'année 1955 marque un tournant décisif dans l'histoire de l'attribution. Roberto Longhi, figure majeure de l'histoire de l'art italien et spécialiste reconnu du caravagisme, ainsi que Michel Laclotte, qui vient de soutenir sa thèse autour des tableaux toscans des musées français hors du musée du Louvre et du musée Jacquemart-André et a été nommé conservateur à l'Inspection générale des Musées de Province, s'inscrivent en faux contre l'attribution à Gentileschi. La même année, Jay Richard Judson, encore doctorant et de passage au musée, y voit la main de Valentin de Boulogne (1591-1632), orientant ainsi la piste vers un peintre français caravagesque présent à Rome dans l'entourage de Simon Vouet durant les années 1620¹⁹.

L'hypothèse Claude Mellan, une attribution fondée sur l'estampe (1958-1979)

C'est en 1958 que Jacques Thuillier, alors agrégé de lettres, pensionnaire de la Fondation Thiers et qui deviendra ensuite l'une des figures majeures de l'étude de la peinture française du XVII^e siècle, propose une attribution qui fera date en donnant le tableau à Claude Mellan (1598-1688). Cette hypothèse, d'abord formulée en colloque, est reprise dès le catalogue de l'exposition *Le XVII^e siècle français, chefs-d'œuvres des musées de province*, présentée au Petit Palais²⁰. Cette attribution, qui place l'œuvre dans le cercle immédiat de Simon Vouet durant la période romaine de ce dernier (1613-1627), repose sur plusieurs arguments.

Thuillier développe sa théorie dans un article publié en 1960 dans les actes dudit colloque dédié à Nicolas Poussin et intitulé « Poussin et ses premiers compagnons à Rome ». Il y consacre un passage important à Claude Mellan, graveur réputé mais dont l'activité de peintre demeure largement méconnue²¹. Thuillier rappelle que Roberto Longhi avait souligné l'importance de Mellan comme peintre et lui avait attribué deux tableaux : un *Saint Pierre Nolasque* et une *Crucifixion* de la sacristie de San Carlo al Corso à Rome. Partant de ces œuvres dont il conteste la paternité, et s'appuyant sur l'analyse des estampes de Mellan, Thuillier propose d'attribuer au graveur deux tableaux « jusqu'ici demeurés

¹⁷ Pour l'histoire de l'œil, il serait intéressant de savoir si cette appréciation rude est liée au fait qu'il s'agit d'une femme peintre.

¹⁸ Dossier d'œuvre, fiche dactylographiée n°2 recto.

¹⁹ Dossier d'œuvre, fiche dactylographiée n°2 verso.

²⁰ *Le XVII^e siècle français, chefs-d'œuvres des musées de province*, [exposition Petit Palais, mars 1958], Paris : Presses artistiques, 1958, n.p., notice 103.

²¹ Jacques Thuillier, « Poussin et ses premiers compagnons à Rome », *Nicolas Poussin*, actes du colloque organisé à l'Institut d'art et d'archéologie, Université de Paris, du 19 au 21 septembre 1958, Paris, Éditions du CNRS, 1960, p. 92-94.

énigmatiques » : l'*Hérodiade* de Montpellier et le *Joseph expliquant les songes* de la galerie Borghèse — ce dernier étant alors donné à Artemisia Gentileschi par Longhi²².

L'argumentation de Thuillier repose sur plusieurs observations stylistiques. Il note que l'*Hérodiade* « se rattache encore à la série des demi-figures de Vouet, tout en offrant maint détail que semble affectionner Mellan²³ ». Parmi ces détails, il relève notamment le traitement des cheveux « par petites boucles », trait qu'il considère comme caractéristique du graveur. Il établit également des parallèles iconographiques avec ses estampes, citant notamment l'ange du *Titre pour le Nouveau Testament* qui offrirait de l'*Hérodiade* « une version parisienne, et pourtant de type très proche²⁴ ». Thuillier souligne également « cette vague mélancolie et ces formes puissantes » que l'on retrouverait dans les figures gravées de femmes et d'anges par Mellan.

Il note par ailleurs « la main moins souple et large que celle de Vouet » ainsi que « la délicatesse des coloris²⁵ », dans laquelle il voit une qualité proprement picturale des œuvres de Mellan, et qui témoignerait d'un intérêt pour la couleur dans ses rapports à la lumière qui s'apparente aux recherches de Poussin ou de Charles Mellin²⁶. Il date l'*Hérodiade* de 1627-1628, soit l'année du départ de Vouet pour Paris ou juste après, période durant laquelle Mellan aurait continué à travailler dans le style de son maître tout en développant ses propres recherches. Toutefois, Thuillier demeure prudent et conclut son analyse en reconnaissant le caractère hypothétique de son attribution : « Il est possible qu'un jour des documents imprévus viennent confirmer ou infirmer cette attribution : même s'ils obligeaient à écarter son nom, le style de ces deux œuvres ne laisserait pas de nous éclairer sur ce que put être la peinture romaine de Mellan et sur ses rapports avec la production contemporaine²⁷. »

L'attribution à Mellan connaît un certain succès dans l'historiographie. En 1970, Yves Bonnefoy, dans *Rome 1630*, ne la remet pas en question et souligne l'originalité frappante des estampes originales de Mellan comme *Loth et ses filles* et *Saint Jean-Baptiste dans le désert*, qui « fait regretter les tableaux perdus²⁸ ». Le rôle qu'a joué l'estampe dans cette attribution mérite d'être souligné : c'est en grande partie par l'analyse des gravures de Mellan que Thuillier a construit son hypothèse, dans une démarche qui suppose une équivalence technique et esthétique entre le pinceau et le burin, postulat méthodologique ultérieurement questionné.

Remises en question et affinements, le débat sur Mellan (1973-1993)

L'attribution à Mellan ne fait toutefois pas l'unanimité et suscite rapidement des débats. En 1973, dans le catalogue de l'exposition *Valentin et les caravagesques français*, Arnauld Brejon de Lavergnée et Jean-Pierre Cuzin proposent un point sur les tableaux attribués à Mellan. Ils se félicitent de la mise en présence, prévue lors de l'exposition, du *Saint Joseph expliquant les songes* de la galerie Borghèse et

²² *Ibid.*, p. 93.

²³ *Op. cit.*

²⁴ *Op. cit.*, note 88.

²⁵ *Op. cit.*

²⁶ *Op. cit.*, p. 94.

²⁷ *Op. cit.*

²⁸ Yves Bonnefoy, *Rome 1630, L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, Milan, Instituto Editoriale Italiano, 1970, p. 182.

de l'Hérodiade de Montpellier, confrontation qui devait permettre de tenter d'identifier une main commune. Leur analyse révèle cependant des doutes importants avant même cette confrontation. Ils relèvent une manière plus raide et plus caravagesque dans le tableau de la galerie Borghèse et proposent, en supposant qu'il s'agisse de la même main, une datation antérieure au tableau de Montpellier, soit vers 1626²⁹.

Les deux spécialistes confirment que le peintre de la toile montpelliéraine appartient à l'entourage de Vouet, établissant des parallèles avec la série des demi-figures féminines du peintre et des artistes qui lui sont proches, notamment Virginia da Vezzo, son épouse, et Mellan lui-même à travers ses gravures. Ils relèvent que la mise en page est comparable aux gravures de Mellan : « même composition d'ensemble, attitude voisine, proche arrangement des amples drapés décoratifs, identique parti lumineux du fond, détails presque semblables comme la main ou le linge sous le plateau³⁰ ». Ils évoquent les « gravures exécutées par Mellan d'après ses propres tableaux, *Samson et Dalila* (vers 1627) et *Loth et ses filles* (1629) », identifiées comme telles par la présence du *pinxit* dans la lettre des estampes, et reconnaissent « maintes analogies de détails avec l'*Hérodiade* [de Montpellier] : coiffure en désordre avec des petites boucles qui voltigent, recherches luministes peut-être gamme claire des couleurs³¹. ».

Toutefois, leur analyse souligne également leurs réserves. S'ils évoquent l'entourage de Vouet et suggèrent qu'il pourrait s'agir d'un artiste ayant vu l'*Hérodiade* perdue de Simon Vouet, ils indiquent explicitement que le tableau de Montpellier « ne peut en aucun cas être attribué à un élève précis³² ». Ils font par ailleurs le parallèle entre l'*Hérodiade* et le *Saint Joseph* de la galerie Borghèse dans la mesure où les deux tableaux présentent « des détails quelques peu gauches ». Parmi ces maladresses, ils relèvent « la présence du parapet qui n'a jamais été utilisé par Vouet, un manteau trop volumineux qui occupe toute la largeur du tableau, un nez et une bouche de face quand le visage est de trois-quarts³³ ».

Malgré tout, Brejon de Lavergnée et Cuzin reconnaissent « une exécution somptueuse, une matière généreuse, un traitement contrasté avec des étoffes brillantes³⁴ ». Ils soulignent particulièrement « le raffinement et l'éclat du coloris, avec le carmin sombre du manteau et le ton turquoise de la manche qui vient jouer avec des petites touches ocrées ; et aussi, dans la manche également, le traitement des rehauts de blancs avec des petites hachures³⁵ », qu'ils interprètent comme un possible « souvenir de la technique du graveur³⁶ ». Notons que ces qualités picturales contrastent fortement avec l'appréciation portée par Pierre-Jean Mariette (1694-1774) sur les dessins de Mellan,

²⁹ *Valentin et les caravagesques français*, [exposition, Paris, Grand Palais, 13 février-15 avril 1974, Rome, Villa Médicis, 15 novembre 1973-20 janvier 1974], Paris, Éditions des musées nationaux, 1974, p. 76.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

dont il n'avait vu aucun tableau³⁷ : « On n'y remarque presque aucun détail des muscles, les contours sont à peine prononcés, et les emmanchements le sont encore avec plus de négligence³⁸. »

En 1978, Erich Schleier, dans un article publié dans le *Burlington Magazine*, reprend les arguments de Thuillier et les critiques formulées par Brejon de Lavergnée et Cuzin pour attribuer à Mellan un Saint Bruno. Il note un détail chronologique important : l'emploi du *pinxit* par Mellan dans ses gravures ne survient pas avant le départ de Vouet pour Paris en 1627, ce qui suggère que les tableaux identifiés comme étant de la main de Mellan auraient été réalisés après cette date, donc dans une période où l'artiste aurait pu développer un style plus personnel, distinct de celui de son maître³⁹.

L'année suivante, en 1979, Jean-Pierre Cuzin publie un article dans la *Revue du Louvre* intitulé « Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres, Notes sur Vouet portraitiste en Italie⁴⁰ », dans lequel il revient sur la question de l'*Hérodias*. Il relève, avec Erich Schleier, la manière peu vouettesque de Mellan après son retour à Paris, mais souligne que cela n'infirme ni ne confirme l'attribution de l'*Hérodias* à Mellan⁴¹. Il rappelle qu'un changement de style est toujours possible et remarque d'ailleurs ce changement dans les dessins du graveur, entre les portraits de Virginia da Vezzo et de Joseph Trullier, gravés en 1626, donc produits pendant la période romaine, au tracé fin et attentif, dans le style de Vouet, et un dessin au lavis de 1642, une étude pour le *Frontispice du Nouveau Testament* conservée à Stockholm, dont le style « marquera une tendance au taché, au flou, de style aisé et souple qui est celui du Saint Bruno⁴² ». Cuzin propose encore l'attribution à Mellan d'un *Cérès et Bacchus* conservé en collection particulière, mais il souligne également un point d'attention majeur : l'influence possible sur le peintre de l'*Hérodias* des artistes nordiques, ou encore la main possible d'un artiste italien contemporain de Vouet dont les recherches seraient proches des siennes. Il donne comme exemples Bernardo Strozzi, Giovanni Lanfranco, Giovanni Benedetto Castiglione, Pier Francesco Mola ou Ludovico Lana. Il évoque également les Français ayant séjourné à Rome comme Jacques de Létin, Jacques Blanchard, Charles Le Brun, Eustache Le Sueur, et éventuellement Jean Daret, bien que son séjour italien soit incertain⁴³. Cette liste, loin d'être exhaustive, témoigne de la complexité du milieu artistique romain des années 1620 et de la difficulté à isoler une main parmi un réseau d'influences croisées.

En 1988, Maxime Préaud, dans le catalogue de l'exposition *L'œil d'or : Claude Mellan (1598-1688)*⁴⁴, retranscrit un acte notarié qui atteste de l'activité de peintre de Mellan, mais révèle que ne se

³⁷ Cette remarque a d'ailleurs troublé les historiens, qui en sont venus à douter que Mellan ait jamais peint.

³⁸ Pierre-Jean Mariette, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (éd.), Anatole de Montaiglon (éd.), *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J.B. Dumoulin, 1853-1862, T. 3, Jabach-Mingozzi, p. 345.

³⁹ Erich Schleier, « A proposal for Mellan as a Painter: the 'St Bruno' for Cardinal Alphonse de Richelieu », *Burlington Magazine*, vol. CXX, n°905, août 1978, p. 511-515.

Il nous semble ici nécessaire de rappeler les mots de Mariette à ce sujet : « À mesure que Vouet s'éloignoit, on eut dit que Mellan redoubloit ses efforts, comme s'il eut craint que ce peintre lui manquant, on put douter de la fécondité de son génie, et qu'il fut bien aise de faire voir qu'un guide ne lui étoit plus nécessaire. » Mariette 1853-1862, p. 330.

⁴⁰ Jean-Pierre Cuzin, « Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres, Notes sur Vouet portraitiste en Italie », *Revue du Louvre*, n°1, 1979, p. 15-29.

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *L'œil d'or : Claude Mellan (1598-1688)*, [exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 26 mai-21 août 1988], Paris, Bibliothèque nationale de France 1988.

trouvaient chez lui au moment de son décès que des tableaux en mauvais état, sans châssis ni bordure, ce qui suggère une production picturale modeste ou mal conservée. Préaud restitue à Mellan la *Crucifixion* de San Carlo al Corso, en soulignant à juste titre la faiblesse de l'argumentation de Jacques Thuillier, qui considérait l'œuvre comme une copie d'après l'estampe simplement parce que l'estampe et le tableau étaient orientés dans le même sens. Toutefois, tout en reconnaissant ne pas être spécialiste de la peinture, il conteste systématiquement tous les éléments en faveur de l'attribution de la plupart des tableaux jusqu'alors donnés au graveur.

Le retrait de l'attribution à Mellan et le retour à la main anonyme (1990-2005)

En 1990, dans le catalogue de l'exposition Vouet présentée au Grand Palais à Paris, Jacques Thuillier lui-même admet que son attribution est restée « sans preuve depuis trente ans », ajoutant que cela « n'est pas bon signe⁴⁵ ». De manière révélatrice, il désigne d'ailleurs de manière erronée l'*Hérodiade* de Montpellier comme une « Judith à mi-corps », confusion iconographique qui témoigne peut-être d'un certain éloignement vis-à-vis de l'œuvre. Ce retrait implicite de l'attribution marque un tournant historiographique : l'hypothèse Mellan ne convainc plus personne. Entre-temps, l'attribution du *Saint Joseph* de la galerie Borghèse à Mellan, qui avait servi de pierre angulaire à l'argumentation de Thuillier, a également été rejetée, fragilisant encore davantage l'ensemble de la construction.

En 1993, dans le catalogue de l'exposition *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, présentée successivement à Montréal, Rennes et Montpellier, Michel Hilaire, alors directeur du musée Fabre, propose une analyse nuancée de l'œuvre. Il relève que sous l'autoportrait gravé de Mellan figure la mention *Claudius Mellan natione Gallus pictor et incisor*, qui atteste de son activité de peintre⁴⁶. Il note également dans l'estampe de Mellan d'après le tableau de Simon Vouet, également intitulé *Hérodiade*, « l'exécution très fouillée et 'moirée' de la manche⁴⁷ », comparable au tableau de Montpellier, ainsi que des parallèles dans le traitement de la coiffure. Toutefois, Hilaire relève que l'auteur de l'*Hérodiade* de Montpellier cherche « à faire sien un style sans se l'approprier totalement : la pose est conventionnelle et raidie, le geste de la main hésitant, le drapé qui reprend l'arrondi du plat contenant le sinistre trophée est un peu trop étriqué. On ne retrouve pas ici les arabesques intérieures, si évidentes, les rythmes souples, cette *morbidezza*, le côté gracieux et un rien mutin, qui font tout le prix des productions de Vouet⁴⁸ ». Il reconnaît toutefois « la richesse du coloris » et observe que « les plis profonds et sinueux ont quelque chose de flamand ». Cette remarque l'amène à suggérer qu'il faudrait « regarder du côté du milieu de la *Bent* », association d'artistes nordiques actifs à Rome, et évoque le nom de Nicolas Régnier (1588-1667), peintre flamand

⁴⁵ Vouet, [exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990 - 11 février 1991], Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 34.

⁴⁶ Mariette qualifie la pratique de peintre de Mellan de « manie » qui aurait amené le graveur à délaisser son burin, préférant être un peintre de second ordre qu'un graveur de premier rang. Il note que les estampes qu'il publie au cours de ses trois dernières années à Rome (donc entre 1633 et 1636) se réduisent à un tout petit nombre. À propos de la lettre de l'estampe citée par Michel Hilaire, un Mariette amer écrit : « dans son portrait qui date de l'année 1635, le titre de peintre marche le premier et celui de graveur lui est subordonné. ». Voir Mariette 1852-1863, p. 345.

⁴⁷ *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, [exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 21 janvier - 28 mars 1993 ; Rennes, Musée des beaux-arts, 14 avril - 20 juin 1993 ; Montpellier, Musée Fabre, 17 juillet - 5 septembre 1993], Paris : Réunion des musées nationaux ; Montréal : Musée des Beaux-arts, 1993, p. 94.

⁴⁸ *Ibid.*

caravagesque établi à Rome puis à Venise⁴⁹. Cette piste flamande, déjà évoquée par Cuzin en 1979, ouvre de nouvelles perspectives d'attribution.

En 2005, dans le catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvres du musée Fabre* présentée à la Fondation de l'Hermitage à Lausanne, Michel Hilaire franchit un pas supplémentaire en présentant l'*Hérodiane* comme l'œuvre d'un « anonyme français travaillant en Italie⁵⁰ », renonçant ainsi définitivement à toute attribution précise. La notice établit une comparaison explicite avec le style de Vouet : « même cadrage à mi-corps, même fond nu, clair-obscur accusé, regard oblique, manche aux accents décoratifs », saluant « l'admirable morceau de peinture que constitue la manche aux reflets moirés dans une gamme recherchée de turquoise et de vert olive » qui « achève de donner à l'ensemble une présence inoubliable⁵¹ ». Hilaire émet également l'hypothèse que le parapet ait été ajouté dans un second temps, ouvrant la piste de reprises expliqueraient peut-être certaines des maladresses relevées par les historiens précédents.

L'adoption d'un nom de convention : le « Maître de l'Hérodiane de Montpellier »

Les attermoissements quant à la paternité du tableau relèvent d'une difficulté majeure propre aux peintres caravagesques de la génération de Vouet : ils se copient et se citent constamment entre eux, ce qui rend les attributions particulièrement ardues en l'absence de signatures ou de documents d'archives. Face à l'impossibilité de proposer une main convaincante à associer au tableau de Montpellier, la communauté scientifique a adopté une solution de compromis : la désignation de l'auteur par un nom de convention, le « Maître de l'Hérodiane de Montpellier », déjà proposé par Jean-Pierre Cuzin en 1979⁵² et qui figure désormais dans la base Joconde ainsi que sur les notices du musée. Cette dénomination, courante en histoire de l'art pour identifier des artistes anonymes à partir de leur œuvre principale, permet de circonscrire un corpus stylistique sans préjuger de l'identité réelle du peintre. Elle reconnaît implicitement que l'*Hérodiane* constitue une production singulière, éventuellement fiable à d'autres tableaux, mais qui n'a pas encore été rattachée à la production d'un peintre nominativement connu.

Notons d'ailleurs que depuis son acquisition, non seulement le tableau a été vu par les plus grands spécialistes de la peinture du XVII^e siècle, mais il a également été exposé à travers le monde à de nombreuses reprises à partir de 1954⁵³, sans que jamais la question de son attribution ne puisse être résolue, en faisant, selon les mots de Michel Hilaire, « une des énigmes les plus irritantes de la peinture française du XVII^e siècle⁵⁴ ».

⁴⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

⁵⁰ *Chefs d'œuvres du musée Fabre*, [exposition, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 27 janvier - 5 juin 2006], Lausanne, Fondation de l'Hermitage ; Milan, 5 Continents, 2006.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 183.

⁵² Référence

⁵³ Sarrebruck et Rouen (1954), Londres et Paris (1958), Rome et Paris (1973-1974), Paris (1988), Montréal, Rennes et Montpellier (1993), Madrid et Bilbao (2005), Strasbourg (2005-2006), Lausanne (2006), Montpellier et Toulouse (2012), Los Angeles (2012-2013), et Cannes (2020-2021).

⁵⁴ Montréal, Rennes, Montpellier 1993, p. 94.

1.2.3. État actuel de la recherche et enjeux de l'exposition

Face à l'échec des méthodes classiques de rapprochements stylistiques et à la multiplicité des pistes possibles, qui toutes se heurtent à des contre-arguments, les commissaires d'exposition ont souhaité renouveler la démarche scientifique en s'appuyant à la fois sur les apports des technologies d'imagerie et sur une approche comparative systématique avec un corpus d'œuvres sélectionnées qui intégreront, autant que possible, l'exposition pour rendre compte de la méthode. Loin de prétendre résoudre définitivement l'énigme de l'attribution, le projet entend plutôt éclairer le contexte de création de l'œuvre, documenter le milieu artistique romain des années 1620, et proposer de nouvelles pistes d'interprétation.

Les apports des analyses matérielles récentes

La compréhension de l'*Hérodiade* a connu une avancée significative grâce aux analyses menées entre 2024 et 2025. En octobre 2024, Marion Bosc, restauratrice du patrimoine, et Anne Baxter ont procédé à un constat technique détaillé de l'œuvre dans le cadre d'une veille sanitaire. Ce premier examen a permis d'établir un état des lieux précis du tableau et de formuler plusieurs observations essentielles⁵⁵.

L'étude du support révèle ainsi que le format actuel (116,5 × 95,5 cm) est plus petit que le format d'origine⁵⁶. Des marques de châssis visibles à environ trois centimètres des bords supérieur, droit et gauche suggèrent que le tableau aurait pu mesurer initialement entre cinq et sept centimètres de plus sur ces trois côtés, et entre deux et quatre centimètres supplémentaires sur le bord inférieur. Cette réduction du format, probablement intervenue lors d'un rentoilage ancien, a nécessairement affecté la composition originale, dont il est désormais impossible de restituer l'équilibre initial avec certitude. Elle fait tomber dans une certaine mesure, la critique opposée par Arnauld Brejon de Lavergnée et Jean-Pierre, qui relevaient que le manteau occupait toute la largeur. Elle conduit également à revoir la place occupée par la figure et l'harmonie générale de la composition.

La toile d'origine est une toile d'armure décrite comme serrée, de 9 x 13 fils au cm². Elle contraste avec le type de supports généralement employés par Simon Vouet à Rome, qui semble privilégier des toiles lâches de six à huit fils par centimètre, du type de celle utilisée pour *Le suicide de Lucrèce*, conservé à Prague⁵⁷. En revanche, l'analyse du *David tenant la tête de Goliath* d'Aubin Vouet, conservé à Bordeaux, montre une toile encore plus serrée de 14 x 11 fils par cm². Les conservatrices qui ont mené l'analyse pour le musée supposent que le support de l'*Hérodiade* est d'origine française, ce qui invaliderait l'hypothèse d'une production romaine. Toutefois, cet argument doit être considéré avec

⁵⁵ Les éléments factuels qui suivent sont issus de la documentation interne du musée. Nous tentons systématiquement d'en analyser la portée. Nous remercions chaleureusement Matthieu Fantoni et Marion Bosc qui nous ont permis d'accéder au dossier.

⁵⁶ Les modifications du format des œuvres sont une pratique courante jusqu'à une période récente, qu'il s'agisse pour les possesseurs privés ou institutionnels d'adapter les tableaux à un ensemble, au lieu de sa conservation ou encore à un cadre préexistant. Voir entre autres : Pauline Nitot, « Les changements de dimensions des tableaux de la collection du cabinet du Roi Louis XIV (1683-1709) », Groupe de Recherche en Histoire de l'art moderne, 14 février 2023. En ligne : <https://doi.org/10.58079/p6cp>

⁵⁷ Stéphane Loire, *Simon Vouet, Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 5-6-7 février 1991*, Paris, La documentation française, 1992, p. 62, note 16.

prudence. En effet, le tableau pourrait avoir été rentoilé au XIX^e siècle, d'après le rapport de veille sanitaire. Cette intervention ancienne, si elle a permis de préserver l'œuvre, complique aujourd'hui l'observation du revers et de la stratigraphie des bords. Le retrait du papier de bordage, prévu dans le cadre du projet, devrait permettre d'observer les éventuels bords de clouage ou, en leur absence, de mieux comprendre les circonstances de la découpe de la toile. Par ailleurs, les nombreuses mesures effectuées par le musée du Louvre sur sa collection de peintures italiennes font état de tissages tout aussi serrés⁵⁸. La seule mention de typicité que nous ayons trouvée pour les toiles romaines des trois premiers quarts du XVII^e siècle étant une « trame orthogonale prononcée » donc à gros grain, régulière et dont les fils se croisent à angle droit.



Fig. 4. Mesure de la toile de l'Hérodiade de Montpellier. Prise de vue réalisée par les restauratrices.

L'examen de la couche picturale a livré des informations plus parlantes. La préparation rouge sous un fond gris, qui est révélée par la transparence des couleurs et de la matière, est caractéristique de la technique italienne au XVII^e siècle selon les restauratrices. La même préparation est observée sur le *David* d'Aubin Vouet⁵⁹. Ce constat pourrait confirmer l'hypothèse d'une exécution romaine du tableau, hypothèse déjà suggérée par l'analyse stylistique. De manière plus énigmatique, une zone délimitée en forme de triangle dans le fond à droite a été peinte sur une préparation blanche, sans qu'il soit possible à ce stade d'en déterminer la raison : s'agit-il d'un repeint ultérieur, d'un ajout de l'artiste lui-même, ou d'une particularité technique liée au processus de création ? L'analyse stratigraphique et pigmentaire devrait permettre de trancher cette question.

La mise en place de la composition ne semble pas avoir fait l'objet d'un dessin préparatoire, du moins aucun n'a été détecté lors de l'examen visuel. L'artiste aurait ainsi travaillé directement à la brosse sur la préparation, méthode fréquente chez les caravagesques qui privilégiaient une approche

⁵⁸ Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, Gallimard, 2006.

⁵⁹ Notons néanmoins que d'autres artistes emploient cette double préparation, en particulier Claude Vignon dans la période parisienne. Cf. Isabelle Forest, « l'adoration des mages de Claude Vignon – une découverte », *15th Triennial Conference, New Delhi, 22-26 September 2008*, New Delhi, Allied Publ., vol. 2, p. 603-608. L'analyse chimique des pigments pourrait permettre d'identifier leur région de provenance.

picturale immédiate plutôt qu'un travail préalable au dessin. Plusieurs repentirs ont été identifiés : le tissu rouge était légèrement plus haut dans la composition initiale. Ces modifications ont été masquées par l'ajout d'une couche de couleur verte, couvrante et de structure granuleuse. Marion Bosc et Anne Baxter ont émis l'hypothèse que cette couche pourrait contenir de la litharge, oxyde de plomb utilisé à des fins siccatives. À ce stade, il n'est pas possible de déterminer si cette zone marque une intervention de l'artiste lui-même durant le processus de création, ou des retouches ultérieures.

Un autre élément technique attire particulièrement l'attention : les craquelures d'âge sont interrompues au niveau de la manche bleue, ce qui pose la question d'un repeint postérieur de celle-ci. Cette zone, qui constitue précisément l'un des « morceaux de bravoure » du tableau — cette fameuse manche aux reflets moirés dans une gamme recherchée de turquoise et de vert olive que tous les historiens ont saluée⁶⁰ —, pourrait donc ne pas être entièrement de la main de l'auteur. L'analyse en cours au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), devrait permettre de déterminer si cette manche a effectivement été repeinte et, le cas échéant, dans quelle mesure ce repeint affecte la compréhension du style de l'artiste.

Les largeurs des pinceaux utilisés ont également pu être comparées. Dans la partie supérieure droite, qui retient l'attention par divers éléments singuliers, les traits en superficie ne correspondent pas à ceux qui se trouvent en profondeur, signant une reprise qui n'est pas contemporaine à la réalisation de l'œuvre⁶¹.

Enfin, les restauratrices relèvent une « importante disproportion entre la taille du visage et celle du cou et du buste », et s'interrogent sur le caractère éventuellement typique de cette particularité anatomique chez l'artiste pressenti pour l'attribution⁶². Cette observation rejoint les remarques formulées dès 1973 par Arnauld Brejon de Lavergnée et Jean-Pierre Cuzin, qui avaient noté des « maladresses » dans le traitement anatomique. Ces disproportions constituent-elles une caractéristique stylistique permettant d'identifier une main, ou révèlent-elles au contraire les limites techniques d'un artiste encore jeune et en formation ? La confrontation avec d'autres œuvres du corpus devrait permettre d'affiner cette analyse.

Un examen en infrarouge a également été réalisé pour tenter de vérifier la présence d'un dessin préparatoire et affirmer l'ajout du parapet postérieur à la création de l'œuvre. Malheureusement, cet examen n'a pas été concluant, signalant seulement, encore une fois, des étrangetés dans le quart supérieur droit.

Suite à ce premier bilan, en septembre 2025, l'*Hérodiade* a été transportée au C2RMF pour une campagne d'analyses scientifiques approfondie. Lors d'une réunion de travail tenue le 22 septembre 2025 en présence de Matthieu Fantoni, conservateur du musée Fabre, Guillaume Kazerouni, conservateur au musée des Beaux-Arts de Rennes, Gilles Bastian et Matthieu Gilles du C2RMF,

⁶⁰ Notons que nous n'avons retrouvé ce bleu très particulier dans aucun des tableaux du corpus de comparaison.

⁶¹ Nous remercions Marion Bosc pour cette précision.

⁶² Nous ajouterions volontiers, au rang des particularités anatomiques, la singulière épaisseur du dos.

plusieurs axes d'investigation ont été définis⁶³. L'étude du support doit permettre de mieux comprendre la trame originale de la toile, ses dimensions initiales, et d'explorer par réflectographie le revers du support pour tenter de « voir à travers » le rentoilage d'éventuelles inscriptions qui auraient pu échapper aux observations antérieures. L'analyse de la couche picturale se concentrera sur plusieurs points cruciaux : la composition des bleus⁶⁴ et blancs de la manche droite d'Hérodiade, avec une suspicion de zone repeinte ; la composition des bruns sous-jacents aux bleus et blancs, visibles à l'œil nu, pour déterminer s'il s'agit d'une couche de surface ou d'une préparation ; enfin, la composition des carnations et des mèches de cheveux, éléments stylistiques qui ont été considérés comme discriminants pour l'identification d'une main dans l'historiographie de l'œuvre.

Lors de cette réunion, il a été possible de prendre connaissance de l'imagerie à rayons X réalisée sur la *Judith* de la collection Petithory, déposée par le musée du Louvre au musée Bonnat-Helleu de Bayonne. La radiographie n'a malheureusement révélé aucun élément significatif. En revanche, la mise en présence des deux tableaux a permis d'écarter l'hypothèse pourtant séduisante d'une même main, démontrant l'importance déterminante d'une comparaison directe.



Fig. 5. Mise en présence de la *Judith tenant la tête d'Holopherne* (Musée Bonnat-Helleu) et de l'*Hérodiade* de Montpellier au C2RMF le 22 septembre 2025

Les résultats complets des analyses du C2RMF, attendus pour janvier 2026, devraient apporter des éléments décisifs pour la compréhension matérielle de l'œuvre et, potentiellement, pour son attribution. En l'état actuel des connaissances, ces examens techniques orientent vers une exécution romaine selon des méthodes italiennes (préparation rouge, absence de dessin préparatoire visible), tout en révélant des particularités, notamment la nature de la toile, qui doivent encore être éclairées.

⁶³ Nous avons pu assister à cette réunion. Les éléments suivants proviennent du compte-rendu rédigé par Matthieu Fantoni.

⁶⁴ La présence de bleu de Prusse par exemple permettrait une datation qui ne saurait être antérieure au début du XVIII^e siècle.

À titre personnel, nous suggérons, une fois les résultats d'analyse connus, s'ils montrent des repeints, de générer une image numérique du tableau dans sa version d'origine, de façon à en avoir une meilleure lecture.

Aubin Vouet, nouvelle piste d'attribution

Parallèlement aux analyses techniques, la recherche s'est orientée vers quelques hypothèses d'attribution dont l'une en particulier offre des perspectives stimulantes : celle d'Aubin Vouet (1595-1641), frère cadet de Simon Vouet. Cette piste, fruit d'une réflexion collective menée par les commissaires de l'exposition, repose sur plusieurs observations stylistiques et techniques.

Aubin Vouet demeure une figure relativement méconnue de la peinture française du XVII^e siècle, longtemps éclipsée par la renommée de son frère aîné. Formé aux côtés de Simon, il l'accompagne à Rome⁶⁵ où celui-ci s'installe en 1613 et séjourne jusqu'en 1627. Durant cette période romaine, Aubin travaille dans l'ombre de son frère, participant probablement à l'exécution de certaines commandes et s'imprégnant du style caravagesque alors dominant dans la production artistique locale. De retour à Paris en 1627, Aubin développe une carrière indépendante, marquée notamment par d'importantes commandes religieuses : le *Christ en croix* de 1626 conservé à Versailles, le *Saint Bernard ressuscitant un mort* du musée de Nantes, le *Saint Pierre punissant de mort subite Ananie et Saphira* de 1632 conservé au musée de Rouen, ou encore *Le Centurion Corneille aux pieds de saint Pierre* de 1639 pour Notre-Dame de Paris. Malgré ces réalisations d'envergure, il n'a jamais bénéficié d'une étude monographique approfondie, et son corpus reste mal défini, ce qui rend toute nouvelle attribution à la fois stimulante et délicate.

Le rapprochement entre l'*Hérodiade* de Montpellier et les œuvres connues d'Aubin Vouet repose sur plusieurs points de convergence stylistique et compositionnelle. En premier lieu, le traitement du fond : l'*Hérodiade*, comme le *David tenant la tête de Goliath* d'Aubin Vouet conservé au musée de Bordeaux, présente un fond neutre structuré par une grande diagonale d'ombre qui divise l'espace et crée une dynamique visuelle tout en concentrant l'attention sur la figure. Ce parti pris, s'il n'est pas propre à Aubin Vouet et se retrouve chez de nombreux caravagesques, témoigne néanmoins d'une approche commune. Le fort clair-obscur qui caractérise l'*Hérodiade* trouve également un écho dans le *David* de Bordeaux, où les contrastes violents entre zones d'ombre et zones de lumière créent une tension dramatique comparable. La monumentalité de la figure, vue à mi-corps et occupant la majeure partie de la toile, constitue un autre point de convergence : dans les deux cas, le peintre privilégie une présence physique imposante du personnage, au détriment de tout élément narratif ou contextuel secondaire. On pourrait encore voir des rapprochements plus précis dans la manière de traiter la forme du nez, les mains ou l'aspect bleuté de la chair du torse.

L'analyse technique du *David* de Bordeaux, menée en mai 2025 par Marion Bosc et Matthieu Fantoni en vue de l'exposition, révèle cependant une différence dans le matériau de support. Si la

⁶⁵ Jacques Bousquet, « Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, n°64, 1952, p. 290.

préparation rouge italienne se retrouve dans les deux cas, le choix de la toile diffère, ce qui peut s'expliquer de plusieurs manières : évolution de la pratique de l'artiste au fil du temps, disponibilité variable des matériaux selon les ateliers fréquentés, ou encore commandes spécifiques imposant tel ou tel type de support. Pour toutes ces raisons et celles exposées plus haut, il convient de rester prudent et de ne pas surinterpréter cette divergence, qui n'invalide pas l'hypothèse Aubin Vouet mais invite à la nuancer.

Cette nouvelle piste d'attribution demeure, en l'état actuel des recherches, une possibilité à explorer plutôt que d'une conviction établie. L'exposition ne prétend pas trancher définitivement la question, mais entend plutôt offrir au public et à la communauté scientifique l'occasion d'une confrontation directe entre l'*Hérodiade* et des œuvres documentées d'Aubin Vouet, confrontation qui permettra d'affiner le jugement stylistique. À cette fin, une demande de prêt a été adressée pour le *Christ en croix* de 1626, conservé dans la chapelle du château de Versailles, œuvre majeure et datée qui constituera un point de référence essentiel. Cette demande rencontre quelques difficultés en raison d'un flou administratif ayant entouré la propriété du tableau, qui s'avère *in fine* être un dépôt du Louvre.

L'indispensable mise en présence des œuvres

L'un des partis pris scientifiques essentiels de l'exposition réside dans la constitution d'un corpus comparatif, qui dépasse la seule question de l'attribution pour documenter plus largement le milieu artistique romain des années 1620 et les interactions complexes entre les peintres français et italiens gravitant autour de Simon Vouet. Ce corpus, fruit d'un travail de recherche approfondi et de négociations avec de nombreuses institutions prêteuses, rassemble des œuvres aux statuts variés : peintures documentées, attributions débattues, copies d'après des originaux perdus, et gravures témoignant de la diffusion des modèles et du style de Mellan.

Le corpus ménage naturellement une place aux œuvres attribuées ou potentiellement attribuables à Aubin Vouet, dont le *David* tenant la tête de Goliath de Bordeaux et potentiellement la *Crucifixion* de Versailles, une fois les tracasseries administratives résolues. À ces œuvres s'ajoutent plusieurs tableaux dont l'attribution à Aubin Vouet demeure incertaine mais plausible : une *Madeleine* conservée en collection particulière, un *Bacchus et Cérès* de localisation inconnue (connu par reproduction photographique conservée au RKD et signalée par Jean-Pierre Cuzin), ainsi qu'un *Samson et Dalila* de la collection Koelliker, parfois attribué à Claude Mellan et présentant des affinités stylistiques avec le groupe Vouet. Ces œuvres, mises en regard de l'*Hérodiade*, permettront d'évaluer la cohérence stylistique du groupe.

Une place importante est plus largement accordée aux œuvres de l'entourage immédiat de Simon Vouet durant sa période romaine. La *Judith et sa servante* du musée Bonnat-Helleu de Bayonne, longtemps attribuée à Claude Mellan et présentant de troublantes similitudes techniques avec l'*Hérodiade* — notamment cette fameuse manche bleue et blanche aux reflets moirés évoquée lors de la réunion au C2RMF —, constitue un point de comparaison essentiel. L'exposition intègre également des

œuvres de Charles Mellin (vers 1600-1649), autre peintre français actif à Rome dans les années 1620, dont le style caravagesque présente des affinités avec celui du groupe Vouet.

Le corpus iconographique s'enrichit de plusieurs œuvres illustrant le thème d'*Hérodiade* et de *Judith*, permettant de replacer le tableau de Montpellier dans une tradition iconographique plus large, notamment celle des figures de « femmes puissantes » issues du récit biblique. Sont ainsi réunies des compositions de ou d'après Simon Vouet, dont une *Hérodiade* passée en vente en 1993, possiblement une copie d'après un original perdu de Vouet, des œuvres attribuées à Virginia da Vezzo (1601-1638), épouse de Simon Vouet et artiste caravagesque à part entière, ainsi que plusieurs gravures de Claude Mellan, originales et d'après des tableaux de Vouet et Virginia da Vezzo, témoignant de la circulation des modèles et de leur appropriation par les graveurs. Ces estampes, dont une *Judith avec la tête d'Holopherne*, constituent des documents précieux pour comprendre comment certains motifs et sujets ont pu circuler au sein de l'atelier de Vouet et inspirer ses collaborateurs.

Enfin, l'exposition intègre un ensemble de peintures issues d'écoles italiennes, notamment bolonaises, permettant de contextualiser la première attribution de l'*Hérodiade* au Guerchin et de comprendre les raisons stylistiques qui ont pu motiver cette hypothèse au XIX^e siècle. Une *Judith et Holopherne* d'après Simon Vouet conservée au musée Crozatier du Puy-en-Velay, une *Judith et sa servante* de la W. Rockhill Nelson Gallery of Art de Kansas City, ou encore une œuvre autrefois attribuée à l'école bolonaise et aujourd'hui reconnue comme une copie d'après une gravure de Mellan représentant Virginia da Vezzo, illustrent la complexité des filiations stylistiques et la difficulté à démêler influences italiennes et françaises dans la production romaine des années 1620.

Cette approche comparative, permet, d'une part, de mieux cerner les caractéristiques stylistiques du milieu caravagesque français à Rome et de documenter des personnalités artistiques encore mal connues comme Aubin Vouet ou Charles Mellin. D'autre part, elle met en lumière les processus d'émulation, de citation et de copie qui caractérisent ce milieu, où les artistes travaillent souvent côte à côte, s'influencent mutuellement, et produisent des œuvres d'une grande proximité stylistique qui défient nos tentatives d'attribution individualisée. Comme l'a résumé Guillaume Kazerouni dans lors de la réunion au C2RMF : « de très jeunes artistes, travaillant côte à côte, ont pu s'influencer les uns les autres, sans que les deux tableaux ne soient de la même main ». Cette remarque, qui s'appliquait à la comparaison entre l'*Hérodiade* de Montpellier et la *Judith* de Bayonne, vaut plus largement pour l'ensemble du corpus : l'enjeu n'est peut-être pas tant d'identifier avec certitude la main responsable de chaque tableau que de comprendre la dynamique collective qui a présidé à leur création.

Les enjeux scientifiques de l'exposition : au-delà de l'attribution

Comme nous l'avons dit, l'exposition poursuit des ambitions scientifiques plus larges que la seule recherche d'attribution. Le premier enjeu consiste à documenter le milieu artistique gravitant autour de Simon Vouet durant sa période romaine. Alors que la figure de Vouet lui-même a fait l'objet de plusieurs expositions et publications importantes — notamment la rétrospective de 1990-1991 au Grand

Palais —, son entourage immédiat demeure relativement méconnu. Aubin Vouet, Claude Mellan comme peintre, Charles Mellin, sans parler d'artistes encore plus obscurs dont on devine la présence sans pouvoir toujours leur attribuer des œuvres avec certitude, mériteraient des études approfondies. L'exposition, en rassemblant un nombre significatif d'œuvres de ce groupe, et complétant de ce point de vue l'exposition prévue à Rennes, contribue à combler cette lacune historiographique et offre des matériaux pour de futures recherches.

Le deuxième enjeu porte sur la compréhension des mécanismes de création et de diffusion des modèles au sein de ce milieu. L'analyse comparée des tableaux et des gravures révèle des processus complexes de citation, d'appropriation et de variation sur des thèmes iconographiques récurrents. Comment un motif — tel que la figure féminine à mi-corps — circule-t-il de l'atelier de Vouet vers ses élèves, ses collaborateurs, voire ses imitateurs ? Dans quelle mesure la gravure joue-t-elle un rôle de vecteur dans cette diffusion ? Ces questions, qui touchent aux cercles de sociabilité et à la diffusion des modèles, traversent l'ensemble de l'exposition.

Le troisième enjeu concerne les méthodes de l'histoire de l'art. L'*Hérodias* de Montpellier, par son parcours historiographique, constitue un cas d'étude exemplaire des limites et des apories de l'attribution par *connoisseuship*. Son cas invite à s'interroger sur les critères mobilisés par les historiens de l'art pour attribuer une œuvre : qu'est-ce qui, dans un tableau, permet de reconnaître la main d'un artiste ? Les détails morphologiques (le traitement des mains, des oreilles, des boucles de cheveux) ou encore ce que nous nous plaisons à appeler les « motifs signature » comme les arbres, les nuages, les chiens... ? Les choix techniques (type de toile, préparation, palette) ? La composition d'ensemble ? Le « climat » stylistique ? L'exposition, en documentant rigoureusement ces différents niveaux d'analyse grâce aux études techniques menées au C2RMF, contribue à une réflexion méthodologique sur les fondements de l'attribution en histoire de l'art.

Enfin, le projet s'inscrit dans un contexte scientifique et culturel particulier : la saison 2026-2027 constitue une « année Vouet », avec plusieurs manifestations programmées pour célébrer la figure du peintre et réévaluer son rôle dans l'histoire de l'art français. L'exposition *Hérodias*, bien qu'elle ne porte pas directement sur Simon Vouet, s'inscrit pleinement dans cette dynamique en éclairant l'environnement artistique dans lequel le maître a évolué durant sa période romaine. Elle contribue ainsi à une meilleure connaissance de son cercle et de son influence, la « galaxie Vouet⁶⁶ », et participe d'un mouvement plus large de réévaluation de la peinture française du premier XVII^e siècle.

Au terme de cette présentation de l'état actuel de la recherche, il apparaît donc que l'exposition *Hérodias* ne se résume pas à la tentative de résoudre une énigme attributive. Que l'attribution à Aubin Vouet se confirme ou non, l'exposition aura permis de rassembler un corpus exceptionnel, de produire une documentation scientifique inédite, et d'offrir au public une plongée dans l'un des moments les plus féconds de la peinture caravagesque européenne.

⁶⁶ Expression employée dans l'historiographie, notamment par Sylvain Kespern et Stéphane Loire.

1.3. Un projet collaboratif : les partenaires scientifiques et le cadre institutionnel

1.3.1. Genèse et évolution du projet

L'exposition consacrée à l'*Hérodiane* de Montpellier n'est pas née d'une décision isolée, mais s'inscrit dans une démarche programmatique du musée Fabre et résulte d'une série d'opportunités scientifiques et institutionnelles qui se sont conjuguées pour transformer un projet initialement modeste en une manifestation d'envergure nationale et internationale. Comprendre cette genèse permet d'éclairer les enjeux du projet, ses ambitions, et les contraintes qui ont présidé à son élaboration⁶⁷.

Les origines, entre ambition scientifique et réalisme institutionnel

L'origine de l'exposition remonte à une réflexion menée par Matthieu Fantoni sur la programmation des expositions d'art ancien au musée Fabre. Le conservateur en charge du fonds ancien envisageait depuis plusieurs années un projet ambitieux consacré à l'atelier d'un grand nom de la peinture, projet qui aurait permis d'approfondir la compréhension des processus de création, des collaborations entre maîtres et élèves, et de la circulation des modèles au sein d'un atelier en mobilisant majoritairement les œuvres du parcours permanent et des réserves. Toutefois, un tel projet, s'il présente un intérêt scientifique indéniable, demande un travail colossal : identification et localisation des œuvres d'atelier, négociation de prêts nombreux et dispersés géographiquement, recherches en archives pour documenter le fonctionnement de l'atelier, rédaction d'un catalogue substantiel. Face à l'ampleur de cette tâche et aux contraintes de moyens humains et financiers du musée, Matthieu Fantoni avait proposé à Michel Hilaire, alors directeur du musée, de ne pas organiser d'exposition d'art ancien en été pendant deux ou trois ans pour permettre une préparation optimale d'un événement important, et de basculer la programmation d'art ancien sur le format « Fil des collections » durant la période d'hiver, en se saisissant notamment de l'actualité scientifique autour de la peinture du XVII^e siècle.

C'est dans ce contexte qu'est née l'idée d'une exposition autour de l'*Hérodiane*. Matthieu Fantoni, sachant que Guillaume Kazerouni, conservateur au musée des Beaux-Arts de Rennes, travaillait sur une exposition dédiée à Simon Vouet et à son entourage, l'a contacté pour explorer d'éventuelles synergies. Il apparut rapidement qu'il serait difficile de proposer un projet directement consacré à Vouet en raison de la programmation prévue à San Francisco et au Petit Palais (exposition *Painting, Power, Performance: Simon Vouet (1590-1649)* dont il sera question plus loin), qui allait mobiliser l'essentiel des prêts disponibles d'œuvres du maître. Guillaume Kazerouni souhaitait néanmoins emprunter l'*Hérodiane* de Montpellier pour son propre projet, car il avait développé une théorie sur l'œuvre qui méritait d'être explorée. Face à cet intérêt, Matthieu Fantoni a proposé d'organiser au musée Fabre un événement plus développé qu'une simple présentation de l'*Hérodiane* : une véritable exposition thématique, bien que de format resserré, rassemblant un corpus significatif d'œuvres de l'entourage de Vouet, permettant d'éclairer le contexte de création du tableau montpelliérain et de documenter ce milieu artistique encore insuffisamment connu.

⁶⁷ Nous remercions Matthieu Fantoni pour les éléments de contexte qu'il nous a fournis.

Cette proposition a été validée par Michel Hilaire en novembre-décembre 2024, avec toutefois une mise en garde importante : il ne fallait pas ambitionner de trouver « LA » solution à cette énigme de l'histoire de l'art. Cette prudence, fondée sur l'expérience des tentatives attributives antérieures, a défini dès l'origine le cadre intellectuel du projet : plutôt que de promettre une résolution définitive de l'énigme, l'exposition devait proposer un état des lieux rigoureux de la recherche, présenter les hypothèses en présence, et offrir au public et à la communauté scientifique les éléments nécessaires pour se forger un jugement éclairé.

Une programmation réorientée

Dans sa conception initiale, l'exposition devait trouver place dans le calendrier des expositions hivernales du musée Fabre, entre deux grandes manifestations estivales alors prévues : l'exposition *Pierre Paulin* en 2026 et *Les Nuits de la modernité* de Maud Marron-Wojewodzki en 2027. Cette programmation initiale présentait, pour la saison 2026-2027, une certaine cohérence thématique, permettant de tisser un discours sur les représentations de figures féminines à travers les siècles, de l'*Hérodiade* du XVII^e siècle aux œuvres contemporaines. Le format envisagé correspondait alors à celui d'une exposition d'envergure modeste, dans quelques salles du parcours permanent, selon le modèle des précédentes éditions du « Fil des collections ».

Toutefois, le départ à la retraite de Michel Hilaire et l'arrivée de Juliette Trey à la direction du musée Fabre au printemps 2025 ont entraîné une révision de la programmation générale de l'établissement. L'exposition *Les Nuits de la modernité*, dont le commissariat était assuré par Maud Marron-Wojewodzki, a été annulée suite au départ de cette dernière pour le musée Soulages de Sète et l'ensemble du programme d'exposition a été remanié, à l'exception de celles prévues en 2026, déjà engagées. En mai 2025, le projet a donc été réorienté vers une programmation plus ambitieuse : une exposition temporaire d'envergure, déployée dans les espaces d'exposition temporaire du musée, avec un catalogue scientifique et une programmation culturelle développée.

Cette montée en ambition a été rendue possible par le partenariat avec le musée des Beaux-Arts de Rennes, qui s'est structuré dès le printemps 2025. Guillaume Kazerouni, porteur du projet rennais sur Vouet et son entourage, et Matthieu Fantoni ont décidé de mutualiser leurs efforts et de concevoir des expositions qui se répondent, entre Montpellier et Rennes. Ce partenariat offrait plusieurs avantages : partage des coûts de production, notamment pour le catalogue et les transports d'œuvres ; mutualisation des compétences scientifiques et des réseaux de prêteurs ; accroissement de la visibilité du projet grâce à une double présentation dans deux institutions de renom. Le soutien du French Regional & American Museum Exchange (FRAME), réseau de coopération entre musées français et américains, a également été sollicité et obtenu, renforçant encore la dimension internationale du projet et apportant un financement complémentaire pour le catalogue.

Cette évolution présentait toutefois des défis non négligeables. L'exposition devait désormais être déployée dans un espace conséquent qui nécessite un nombre significatif d'œuvres pour éviter une impression de vide. Or, le corpus d'œuvres pertinentes pour éclairer la question de l'*Hérodiade* demeure

relativement restreint et plusieurs pièces de ce petit corpus sont dans un état de conservation qui ne permet pas le prêt. Enfin, certains tableaux identifiés dans les publications scientifiques et des catalogues de vente se sont avérés introuvables, soit qu'ils aient été détruits, soit qu'ils se trouvent en collections particulières dont la localisation actuelle est demeurée inconnue. Cette contrainte a nécessité un travail important d'élargissement du corpus, en intégrant des œuvres qui, sans être directement comparables à l'*Hérodiane*, permettaient de documenter le contexte artistique romain des années 1620 et de présenter au public la diversité de la production caravagesque française.

Il convient également de souligner que l'exposition consacrée à l'*Hérodiane* sera, selon les prévisions actuelles, la seule exposition d'art ancien au musée Fabre jusqu'en 2030 au moins. Cette singularité confère au projet une responsabilité particulière : il doit non seulement répondre aux objectifs scientifiques qui ont présidé à sa conception, mais aussi satisfaire les attentes d'un public amateur d'art ancien qui ne retrouvera pas, avant plusieurs années, d'exposition temporaire consacrée à cette période dans l'établissement. Cette perspective a renforcé l'exigence de qualité scientifique et muséographique du projet, tout en imposant une attention particulière aux dispositifs de médiation susceptibles de toucher des publics variés.

L'opportunité de l'année Vouet, un contexte scientifique favorable et logistiquement complexe

Si les origines du projet sont donc à chercher dans la réflexion sur la programmation du musée Fabre et dans la collaboration avec Rennes, son développement a été considérablement facilité par une conjonction d'événements scientifiques et éditoriaux qui ont créé, en 2026-2027, une véritable « année Vouet ». Cette dynamique collective, si elle ne résulte pas d'un anniversaire précis dans la biographie de l'artiste, si ce n'est son retour à Paris en 1627 qui marque un pivot dans sa carrière, témoigne plutôt de la rencontre fortuite de plusieurs calendriers d'expositions et de publications qui se sont trouvés synchronisés.

L'événement majeur de cette année Vouet est l'exposition *Painting, Power, Performance: Simon Vouet (1590-1649)*, prévue initialement en 2026-2027 au Legion of Honor Museum de San Francisco et au musée du Petit Palais à Paris. Projet d'envergure, fruit d'une collaboration franco-américaine, il est porté par Emily Beeny côté américain et par Annick Lemoine côté parisien. L'exposition, qui bénéficie du label « Exposition d'intérêt national », vise à proposer une réévaluation de l'ensemble de la carrière de Vouet, de sa période romaine (1613-1627) jusqu'à son retour triomphal à Paris et sa domination de la scène artistique française durant les deux décennies suivantes. Cette manifestation mobilise naturellement l'essentiel des prêts disponibles d'œuvres de Vouet lui-même, ce qui a confirmé l'impossibilité pour Montpellier et Rennes de concevoir une exposition directement consacrée au maître. Toutefois, elle crée également un contexte scientifique et médiatique favorable : l'attention portée à Vouet par la presse spécialisée, par les chercheurs et par le public cultivé bénéficie par ricochet aux projets connexes, comme celui de l'*Hérodiane*, qui éclairent des aspects complémentaires de la production du peintre et de son entourage.

Parallèlement à cette exposition, plusieurs publications majeures sont programmées pour 2026-2027, qui constituent autant de contributions à une meilleure connaissance du peintre. Arnauld Brejon de Lavergnée et Dominique Jacquot préparent chacun une monographie qui fera date, tandis qu'Annick Lemoine tout comme Guillaume Kazerouni travaillent à un catalogue accompagnant leurs expositions respectives et visant à une certaine exhaustivité. Ces publications, fruit d'années de recherches, apporteront des éléments neufs sur la carrière de Vouet, préciseront l'attribution de nombreuses œuvres, et affineront la chronologie de sa production. Pour le projet de l'*Hérodiane*, ces travaux constituent des ressources scientifiques précieuses, permettant de mieux situer le tableau de Montpellier dans le contexte de la production et de la réception de Vouet et de son atelier, et d'affiner les comparaisons stylistiques avec des œuvres dont l'attribution au maître ou à ses proches collaborateurs aura été réévaluée à la lumière de ces nouvelles recherches. Ces publications ne priveront pas le musée Fabre de produire son propre catalogue, apportant également des éléments de contextualisation.

Un imprévu de calendrier a joué un rôle déterminant dans la facilitation du projet : le report de l'exposition de San Francisco et du Petit Palais, qui a libéré certaines œuvres qui auraient été immobilisées durant la période de préparation et de présentation de cette manifestation. Cette « libération » de prêts potentiels a permis aux commissaires de l'exposition *Hérodiane* de solliciter des tableaux qui devaient être rendus indisponibles, élargissant ainsi les possibilités de constitution du corpus et renforçant la cohérence scientifique du propos. La coordination entre les différents établissements (San Francisco, Paris, Montpellier, Rennes) orchestrée notamment par les services du ministère de la Culture, a permis d'éviter les conflits de calendrier et d'optimiser la circulation des œuvres entre les différentes expositions.

L'exposition *Hérodiane* s'inscrit par ailleurs dans un historique plus long d'expositions consacrées à Vouet et à son entourage, qui témoigne d'un intérêt constant pour cet artiste et d'un renouvellement des connaissances scientifiques. La première grande rétrospective Vouet de l'époque moderne a été organisée en 1990-1991 au Grand Palais à Paris sous le commissariat de Jacques Thuillier. Cette exposition, qui a rassemblé un ensemble considérable de tableaux des deux périodes – italienne et française – de dessins et de tapisseries venus du monde entier. Elle s'est accompagnée d'un volumineux catalogue et a marqué une étape décisive dans la réévaluation de Vouet, victime d'une lente désaffection après la Révolution⁶⁸. Thuillier a démontré l'importance de la période romaine de Vouet et son rôle dans la diffusion du caravagisme en France, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de recherche.

Plus récemment, de novembre 2008 à juin 2009, l'exposition *Simon Vouet, les années italiennes (1613-1627)*, sous le commissariat de Dominique Jacquot, conservateur du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, et Adeline Collange-Perugi, conservatrice d'art ancien au musée des Beaux-Arts de Nantes a été présentée en itinérance à Besançon puis Nantes. Cette manifestation, plus ciblée que la rétrospective de 1990, mais non moins nourrie en prêts importants, s'est concentrée sur la période

⁶⁸ Paris 1990, p. 14.

romaine de Vouet, analysant sa formation auprès des maîtres italiens, son assimilation du caravagisme, et le développement de son style personnel. Elle a permis de réunir un nombre significatif d'œuvres de la période italienne, dont plusieurs n'avaient jamais été présentées ensemble, offrant ainsi aux chercheurs et au public l'occasion de saisir un instant de basculement, celui du passage du « caravagisme » au « baroque »⁶⁹. Le catalogue de cette exposition demeure aujourd'hui une référence incontournable pour l'étude de Vouet⁷⁰.

D'autres expositions, que nous avons eu l'occasion de citer, ont par ailleurs fait une place à l'*Hérodiade* de Montpellier, contribuant à maintenir cette œuvre dans le champ de l'attention scientifique malgré l'absence de résolution de l'énigme attributive. En 1973-1974, l'exposition *Valentin et les caravagesques français*⁷¹, présentée à la Villa Médicis à Rome puis au Grand Palais à Paris, incluait l'*Hérodiade* parmi les œuvres discutées dans le cadre de l'attribution à Claude Mellan. En 1993, l'exposition itinérante *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques françaises*, présentée successivement à Montréal, Rennes et Montpellier, a de nouveau mis en lumière le tableau dans le contexte plus large de la production française du siècle. En 2012, *Corps et ombres, Caravage et le caravagisme européen*, présentée au musée Fabre puis au musée des Augustins de Toulouse avant d'être proposée au public du Los Angeles County Museum of Art en 2012-2013 sous le titre *Bodies and Shadows: Caravaggio and His Legacy*, a replacé l'*Hérodiade* dans le cadre européen du caravagisme, soulignant ses affinités avec la production italienne et nordique autant que française. Ces expositions successives ont maintenu le tableau dans le débat scientifique et ont permis, à chaque fois, de le confronter à de nouvelles œuvres, enrichissant ainsi progressivement la compréhension de son contexte stylistique.

Le projet programmé en 2026-2027 s'inscrit donc dans cette continuité, tout en bénéficiant d'un contexte particulièrement favorable : les avancées scientifiques permises par les analyses techniques menées au C2RMF, la dynamique créée par l'année Vouet, la collaboration entre Montpellier et Rennes, et l'appui de FRAME constituent autant d'atouts pour faire de cette manifestation un jalon significatif dans l'histoire de la recherche sur l'*Hérodiade*. L'exposition permettra a minima proposer un état des lieux actualisé de la recherche, présenter au public les méthodes d'investigation de l'histoire de l'art, et offrir aux chercheurs une documentation scientifique renouvelée pour alimenter les travaux futurs.

1.3.2. Les partenaires scientifiques et institutionnels

Le musée des Beaux-Arts de Rennes est le principal partenaire scientifique et institutionnel de l'exposition, à travers un partenariat conjuguant collaboration intellectuelle, politique de prêts et mise en commun de ressources éditoriales et de communication. Sur le plan scientifique, Guillaume Kazerouni, conservateur responsable des collections d'art ancien du musée rennais et spécialiste reconnu de Simon Vouet, intervient en tant que co-commissaire. Son expertise entre en dialogue avec celle de

⁶⁹ Nous reprenons les termes de Dominique Jacquot dans une interview accordée à la *Tribune de l'art* le 22 août 2009.

⁷⁰ Besançon, Nantes 2008.

⁷¹ En 1990, Jacques Thuillier saluait l'importance de cette exposition qui avait réuni neuf tableaux de Vouet. Paris 1990, [p. 8].

Matthieu Fantoni, dont les travaux sur la peinture du XVII^e siècle nourrissent pleinement l'orientation scientifique du projet montpelliérain. Cette collaboration repose donc sur une complémentarité de regards et de compétences.

Le partenariat se traduit également par l'octroi de plusieurs prêts consentis par le musée des Beaux-Arts de Rennes, dont l'un obtenu auprès du musée des Beaux-Arts de Caen dans le cadre d'un échange impliquant une œuvre des collections rennaises. En contrepartie, le musée Fabre assure la gestion du marché éditorial des deux catalogues associés aux expositions de Montpellier et de Rennes, lesquels s'inscrivent dans une ligne éditoriale commune et sont destinés à être publiés par un même éditeur. Une convention de partenariat entre les deux musées est par ailleurs envisagée afin de formaliser cette collaboration, notamment en matière de co-commissariat, de médiation et de communication.

Au-delà des aspects scientifiques et logistiques, la tenue de deux expositions concomitantes à Rennes et à Montpellier confère à chacune une visibilité accrue. Il ne s'agit pas d'une itinérance, mais de projets distincts, fondés sur des corpus et des propos complémentaires. Dans ce contexte, le musée Fabre contribue à l'équilibre du partenariat par son engagement scientifique, la structuration éditoriale du projet et la notoriété institutionnelle qu'il apporte à l'ensemble.

L'exposition bénéficie par ailleurs du soutien de l'association FRAME (French Regional and American Museums Exchange), qui a attribué en 2026 une aide de 17 000 euros (20 000 dollars) destinée à la publication des deux catalogues. Si ce soutien ne s'inscrit pas dans un partenariat franco-américain au sens strict, il correspond pleinement à la mission de FRAME, qui vise à encourager les coopérations scientifiques, éditoriales et institutionnelles entre ses membres, ainsi que la diffusion internationale de la recherche menée au sein des musées français. L'engagement financier de FRAME témoigne de la reconnaissance de la portée scientifique et éditoriale du projet.

Le projet repose également sur la collaboration de plusieurs institutions prêteuses, dont le concours prend la forme de prêts consentis dans le cadre d'échanges réciproques, et, dans certains cas, d'interventions liées aux questions de conservation. Des discussions sont par ailleurs engagées avec le musée des Beaux-Arts de Bordeaux, également membre du réseau FRAME, autour de la possibilité d'une itinérance partielle permettant de valoriser les études scientifiques menées sur le David d'Aubin Vouet, en dialogue avec l'Hérodiade. Des négociations sont également en cours avec le musée de Bayonne, susceptibles de donner lieu à des échanges d'œuvres et, ce faisant à un partenariat renforcé, contribuant à la valorisation croisée des collections.

Le catalogue de l'exposition réunit un ensemble d'auteurs associés, spécialistes de la peinture et de la culture visuelle du XVII^e siècle, parmi lesquels Jean-Pierre Cuzin, Christine Gouzi et Maxime Préaud. La pluralité de ces contributions permet d'élargir le propos scientifique au-delà du seul cas de l'Hérodiade, en l'inscrivant dans des problématiques plus vastes touchant à la production artistique, aux pratiques de l'image et aux méthodes d'analyse propres à la période.

Enfin, le projet s'inscrit dans un important volet de recherche et de transmission. Il prolonge l'Université d'été « Recherches sur l'art du XVII^e siècle », initiée en 2025 et destinée aux doctorants et étudiants de master travaillant sur l'image à l'époque moderne. Après une première édition consacrée à la thématique « Faire image au XVII^e siècle », le musée Fabre envisage l'accueil d'un second volet de cette université d'été, articulé aux thématiques de l'exposition, ainsi que l'organisation d'un événement scientifique délocalisé en région au printemps 2027. Cette initiative vise à renforcer le dialogue entre recherche universitaire et pratiques muséales, tout en affirmant le rôle du musée Fabre comme lieu de production et de diffusion du savoir.

Par ailleurs, le musée Fabre a sollicité le soutien de l'État, via la DRAC, tant pour l'obtention du label Exposition d'Intérêt National que dans le cadre d'un appel à projets dédié aux dispositifs de médiation inclusifs. Et un projet de convention avec le C2RMF est à l'étude, visant à favoriser le partage et la valorisation des découvertes issues des analyses techniques menées sur les œuvres présentées.

1.3.3. Calendrier du projet

L'exposition *Hérodiade*, programmée pour une ouverture en décembre 2026 s'inscrit dans un calendrier de production étalé sur près de deux années. Ce délai, habituel pour un projet d'exposition mobilisant des prêts extérieurs et nécessitant la coordination de plusieurs institutions, structure l'ensemble du processus de conception et de réalisation. L'arrivée en stage en août 2025, soit près d'un an et demi avant l'ouverture, correspond à une phase du projet à laquelle les orientations scientifiques majeures ont été définies, les premières demandes de prêts sont parties, mais de nombreux aspects demeurent à affiner ou à développer.

État d'avancement du projet à l'arrivée en stage

La réunion de lancement de projet interne au musée tenue le 12 septembre 2025⁷², soit quelques semaines après le début du stage, a permis de dresser un état des lieux précis de l'avancement du projet et de fixer les grandes échéances à venir. À cette date, le cadre général de l'exposition était déjà bien établi. Les commissaires avaient défini les orientations scientifiques, le format de l'exposition avait également été arrêté : présentation dans la salle d'exposition temporaire du musée Fabre, avec une scénographie pensée pour s'adapter successivement à l'exposition Pierre Paulin de l'été 2026 et à l'*Hérodiade* de l'hiver suivant, dans une démarche d'écoresponsabilité et d'optimisation budgétaire.

Sur le plan des prêts, la situation apparaissait déjà largement avancée, permettant d'affirmer que « quasiment toutes les demandes de prêts sont parties⁷³ ». Les prêteurs, essentiellement français, comprenaient également quelques institutions étrangères : le Kunsthistorisches Museum de Vienne, le musée d'Anvers, le musée de Budapest et des institutions romaines. Cette diversité géographique des

⁷² Ces réunions de lancement de projets d'expositions ont été mises en place par Juliette Trey de façon à ce que tous les corps de métiers concernés puissent prendre connaissance des projets assez tôt dans leur conception et soulever d'éventuels points d'attention.

⁷³ Nous nous appuyons sur nos notes et sur le compte rendu de réunion.

provenances témoigne de l'ambition du projet et de sa capacité à mobiliser un réseau international. Toutefois, plusieurs incertitudes subsistaient, notamment concernant Anvers en raison d'une importante restauration en cours, et Vienne où les coûts afférents au prêt évalués à 15 000 euros posaient la question du maintien de la demande si l'œuvre ne s'avérait pas majeure pour le propos. Le cas du *Christ en croix* d'Aubin Vouet conservé dans la cathédrale du château de Versailles, outre les problématiques administratives évoquées plus haut, constituait une opération particulière nécessitant un déplacement préalable de Matthieu Fantoni pour s'assurer de la pertinence du prêt et justifier un budget également estimé entre 15 000 et 20 000 euros⁷⁴. Ces arbitrages, typiques de la gestion d'un projet d'exposition, illustrent la nécessité de hiérarchiser les prêts en fonction à la fois de leur pertinence scientifique et de leur coût, permettant d'anticiper des renoncements éventuels.

Sur le plan éditorial, comme nous l'avons dit, un groupement de commande pour le catalogue avait été décidé avec Rennes : deux catalogues distincts mais un seul éditeur, permettant de mutualiser les coûts de production et d'obtenir une ligne éditoriale commune. Une demande de soutien avait déjà été déposée auprès du FRAME. Une demande de label « Exposition d'intérêt national » (EIN) était également en cours de rédaction, bien que les chances d'obtention fussent jugées « peu probables » car le musée Fabre avait déjà bénéficié de ce label pour l'exposition Soulages. Ces démarches administratives et financières avaient été engagées en amont de l'arrivée en stage.

Du côté de la médiation et de la programmation culturelle, plusieurs pistes avaient été évoquées mais restaient largement à développer. Un partenariat avec l'Opéra de Montpellier était envisagé, le musée de Rennes ayant prévu de son côté, pour sa propre exposition, un spectacle d'art lyrique. Des dispositifs de médiation innovants étaient à l'étude, notamment une table tactile interactive autour de *l'Hérodiade* permettant d'embarquer les visiteurs dans une enquête et de découvrir les résultats de l'imagerie scientifique, sur le modèle des dispositifs développés pour les expositions « Bazille » (2016) et « Dans le secret des œuvres d'art » (2018). La prudence était de mise concernant la communication autour de la dimension « enquête » de l'exposition, le service craignant de susciter des attentes démesurées chez le public, comme cela avait été le cas pour une précédente exposition sur les dessins italiens. Un travail sur le sous-titre de l'exposition était encore nécessaire pour bien faire saisir l'intention du propos. L'idée de recourir éventuellement à des focus groups pour tester différentes formulations a été émise. Ces réflexions, encore à l'état de pistes, constituaient autant de chantiers ouverts pour lesquels une contribution pouvait être apportée.

Calendrier prévisionnel jusqu'à l'ouverture

La réunion du 12 septembre 2025 a également permis de fixer les principales échéances du projet jusqu'à l'ouverture prévue en janvier 2027. Ce rétroplanning, structuré par service et par phase, définit les jalons essentiels et les interdépendances entre les différentes étapes du processus.

Pour le service de production, les échéances s'échelonnent comme suit : janvier 2026 pour l'avant-projet sommaire (APS) de la scénographie, février 2026 pour la finalisation de la liste de prêts et

⁷⁴ Cette estimation en date du 12 septembre a pu être revue à la baisse.

le lancement du marché pour le catalogue, juillet 2026 pour l'avant-projet définitif (APD) de la scénographie, et enfin du 16 novembre au 4 décembre 2026 pour le chantier de travaux de scénographie dans les salles d'exposition. Ce calendrier, particulièrement serré, implique que toutes les décisions scientifiques majeures (liste d'œuvres définitive, propos de l'exposition, choix du sous-titre) devaient être arrêtées au plus tard début 2026, soit dans les mois suivant la fin du stage.

La régie des œuvres suit un calendrier tout aussi contraint. La récupération de la liste d'œuvres finalisée, prévue pour début avril 2026, permet le lancement du marché de transport fin avril. Le budget transport, initialement estimé à 180 000 euros HT aller-retour, a été revu à la baisse lors de la réunion de septembre au vu des éléments disponibles, avec une estimation de 120 000 euros TTC. Ces chiffres, considérables, témoignent de l'ampleur du projet et de la dispersion géographique des prêts. Le montage de l'exposition est prévu du 7 au 16 décembre 2026, soit une fenêtre de dix jours seulement entre la fin des travaux et l'installation des œuvres, calendrier exigeant qui ne laisse aucune marge pour d'éventuels retards.

Le service des publics avait pour échéance décembre 2025 pour la finalisation des besoins pour les « salons pédagogiques », espaces de médiation intégrés au parcours de visite, afin de les présenter au scénographe avant la première esquisse. Cette date, située pendant la période du stage, constituait donc un jalon important pour lequel il était possible d'apporter une contribution.

Le service de la communication doit quant à lui fixer un visuel générique et travailler sur l'affiche dès janvier 2026, finaliser le kit presse en mars 2026, et lancer le dossier de presse au printemps pour entamer les relations presse. La journée d'étude ouverte au public prévue en 2027, qu'elle soit ou non intégrée à l'université d'été, nécessite un budget conséquent de 10 000 euros et une préparation anticipée.

Ce calendrier, s'il définit des échéances claires, reste susceptible d'ajustements en fonction de l'évolution des négociations avec les prêteurs, des résultats des analyses scientifiques menées au C2RMF, et des arbitrages budgétaires.

1.3.4. Actualisation de l'avancement du projet en décembre 2025

Une réunion de coordination entre les équipes de Montpellier et de Rennes, tenue le 17 décembre 2025, soit quatre mois après le début du stage, a permis de faire le point sur l'avancement du projet et d'identifier les points de vigilance pour les mois à venir. Cette réunion, à laquelle participaient Juliette Trey, directrice du musée Fabre, Matthieu Fantoni et Marine Pauzier côté montpelliérain, et Guillaume Kazerouni et Delphine Galloy côté rennais, a mis en lumière à la fois les progrès accomplis et les défis administratifs et budgétaires inhérents à un projet de cette ampleur.

Sur le plan des prêts, la situation apparaît globalement maîtrisée, bien que les deux institutions aient adopté des stratégies différentes. Le musée de Rennes a procédé à cent vingt demandes de prêts, anticipant les refus et renoncements inévitables. La plupart des réponses sont déjà actées, seules quelques réponses d'églises et demandes de restauration demeurent en attente, ainsi que le retour

définitif du musée du Louvre concernant le *Christ en croix* d'Aubin Vouet conservé à Versailles. Les emprunts auprès de collectionneurs privés, qui constituent une part importante de l'exposition rennaise, sont validés pour la moitié d'entre eux, ce qui témoigne d'un travail de négociation déjà bien avancé.

Du côté de Montpellier, une dizaine de demandes ont été formulées, certaines concernant plusieurs œuvres. Deux tableaux posent des questions quant à leur état de conservation : ceux de Vienne et d'Anvers, déjà identifiés comme problématiques lors de la réunion de septembre. Les demandes auprès des collectionneurs particuliers n'ont pas encore été formalisées, bien que Guillaume Kazerouni ait déjà rencontré ces derniers. Ils seront sollicités officiellement en début d'année 2026 après une rencontre préalable avec Matthieu Fantoni.

La question de la convention de partenariat entre les deux institutions demeure en suspens des deux côtés, malgré l'urgence de la situation. Les circuits de validation administratifs, particulièrement complexes dans les collectivités territoriales, nécessitent d'agir rapidement pour que le document soit signé en mars 2026 au plus tard. Rennes a soulevé une question importante : faut-il conventionner les prêts consentis par Rennes à Montpellier alors qu'il existera de toute façon des demandes de prêt formelles ? Cette interrogation reflète les tâtonnements inhérents à la mise en place d'un partenariat entre deux institutions de taille et de fonctionnement différents. L'échéance électorale (élections municipales en mars 2026) impose en outre une contrainte temporelle supplémentaire : tout doit être ratifié en janvier 2026 pour éviter que le projet ne soit retardé ou remis en question par d'éventuels changements politiques.

La question du catalogue a cristallisé l'essentiel des débats lors de cet échange, révélant des divergences budgétaires et administratives significatives entre les deux établissements. Le projet initial prévoyait un groupement de commande permettant de mutualiser les coûts de production : deux catalogues distincts (Montpellier et Rennes ayant des propos différents) mais produits par un seul éditeur avec une charte graphique commune, un seul correcteur, et des économies d'échelle substantielles. Toutefois, Marine Pautier, responsable de la production au musée Fabre, a alerté sur un écart significatif entre le chemin de fer prévu et le budget annoncé, en comparaison des marchés habituellement signés par Montpellier. Elle a souligné le risque que le marché soit déclaré infructueux si les propositions des éditeurs sont supérieures au budget alloué, situation qui serait particulièrement problématique du point de vue de la Métropole et risquerait d'entraîner un retard considérable.

Les chiffres révèlent un décalage budgétaire important : le delta entre Rennes et Montpellier est de 8 000 euros, alors que le catalogue de Rennes comptabilise un million de signes contre 350 000 pour celui de Montpellier. À Montpellier, tous les marchés passés par l'établissement se situent autour de 15 000 euros pour 120 000 signes et 130 pages, avec une exception notable pour le catalogue de l'exposition Soulages qui a atteint 37 000 euros TTC pour 400 000 signes et 304 pages⁷⁵. À Rennes, les catalogues d'art ancien sont habituellement budgétés à 30-35 000 euros, comme par exemple le

⁷⁵ Le façonnage particulier, justifié par le sujet, peut expliquer ce surcoût. Le catalogue est un véritable succès de librairie qui justifie à lui seul l'investissement.

catalogue *Robien* de 800 000 signes, et l'établissement passe systématiquement par des devis plutôt que par des marchés publics formels⁷⁶.

Cette différence de pratiques administratives révèle des cultures institutionnelles distinctes. À Montpellier, la procédure de marché public avec analyse critique des offres est privilégiée pour éviter que certains éditeurs ne cassent les prix au détriment de la qualité. Si le montant est supérieur à 40 000 euros, il faut passer par un MAPA 2 (Marché à procédure adaptée), procédure plus contraignante sur le choix des éditeurs consultés. À Rennes, le recours systématique aux devis offre plus de souplesse mais implique que les éditeurs s'adaptent au budget disponible, ce qui n'est pas toujours compatible avec les exigences de qualité scientifique et éditoriale d'un catalogue d'exposition d'envergure.

Face à ces divergences, deux solutions ont été envisagées : soit maintenir le groupement de commande au risque qu'il soit déclaré infructueux (avec perte de temps et nécessité de justifier le refus des offres auprès des instances de contrôle), soit renoncer au groupement et produire deux catalogues distincts avec un cahier des charges technique commun mais des résultats graphiques nécessairement différents. Guillaume Kazerouni a fait valoir que la mutualisation devait permettre de réduire les coûts puisqu'il s'agirait en réalité d'un seul livre de 500 pages avec une charte graphique unique et un seul correcteur. Marine Pauzier a nuancé cet argument en rappelant que l'expérience de la mutualisation de la scénographie entre deux expositions (Paulin et Hérodias) n'avait pas généré d'économies substantielles.

La discussion a finalement abouti à un compromis pragmatique : travailler à marche forcée sur le cahier des charges technique et les chemins de fer avec une deadline fixée au 15 janvier 2026, consulter la personne en charge des marchés au musée Fabre et à Montpellier Méditerranée Métropole pour évaluer précisément les risques, et établir un rétroplanning intégrant l'hypothèse d'un marché infructueux. Si la mutualisation s'avère impossible, chaque institution produira son propre catalogue, ce qui nécessitera de modifier la convention de partenariat pour rééquilibrer les apports respectifs de chaque partie. Guillaume Kazerouni a rappelé à cet égard que Rennes consent des prêts importants à Montpellier alors que Montpellier n'emprunte qu'un dessin à Rennes, la mutualisation du catalogue étant censée compenser ce déséquilibre.

Cette réunion, si elle témoigne des difficultés inhérentes à tout projet collaboratif entre institutions aux fonctionnements différents, révèle également la capacité des équipes à identifier les points de blocage et à rechercher des solutions pragmatiques. Elle illustre parfaitement la réalité du métier de conservateur, où les compétences scientifiques doivent s'articuler avec une compréhension fine des contraintes administratives, budgétaires et politiques.

⁷⁶ Ce qui est rendu possible par les coûts inférieurs à 40 000 euros.

2. La mission de stage, entre contraintes et apports professionnels

La mission confiée dans le cadre du stage s'est inscrite dans un projet d'exposition en cours de préparation, caractérisé par des échéances resserrées et une organisation collective impliquant des acteurs aux compétences complémentaires. Les tâches confiées, définies en fonction des besoins identifiés par les commissaires, ont couvert un ensemble de domaines relevant de la préparation scientifique et culturelle d'une exposition : recherche documentaire, rédaction scientifique, travail éditorial et élaboration de dispositifs de médiation.

Si l'ensemble de ces missions n'a pu être mené à son terme dans le cadre temporel contraint du stage, elles ont néanmoins permis une participation concrète au projet et une compréhension approfondie de sa complexité. Cette immersion dans un processus collectif, marqué par la répartition des responsabilités, la succession d'échéances rapprochées et la nécessité d'une adaptation constante aux priorités, a constitué l'un des aspects les plus formatrices du stage, en offrant une expérience directe de la réalité professionnelle des conservateurs de musées.

2.1. Contributions au projet

Les missions confiées ont permis une insertion progressive dans le projet d'exposition, en articulant compréhension des enjeux scientifiques et participation aux différentes phases de sa mise en œuvre. Elles se sont déployées selon une logique d'adaptation à l'état d'avancement du projet et aux priorités définies par les commissaires.

2.1.1. S'insérer dans un projet en cours : comprendre pour contribuer utilement

La première phase supposait se greffer sur un projet déjà largement amorcé. Contrairement à une situation où il aurait été possible de suivre l'ensemble du processus depuis sa conception initiale, l'exposition consacrée à l'*Hérodiade* avait déjà fait l'objet de réflexions préalables, de réunions scientifiques et de décisions structurantes avant notre arrivée. Cette configuration impliquait un travail préalable d'immersion pour saisir non seulement l'état actuel du projet, mais aussi les évolutions qu'il avait connues, les pistes explorées puis écartées, les débats internes qui avaient façonné ses orientations.

Cette phase de compréhension, bien que nécessaire et formatrice, a nécessairement mobilisé une partie du temps disponible. Il s'agissait de reconstituer la logique scientifique du projet, d'identifier les choix déjà arrêtés et ceux qui demeuraient ouverts, de comprendre les dynamiques collaboratives en place avec les partenaires scientifiques, et d'appréhender les contraintes techniques et budgétaires déjà établies. Ce travail d'appropriation, comparable à celui d'un conservateur nouvellement nommé dans un établissement et devant reprendre des projets initiés par ses prédécesseurs, constitue une expérience professionnelle précieuse, mais qui se traduit inévitablement par une montée en charge progressive plutôt qu'une contribution immédiate à pleine capacité.

2.1.2. Localisation d'œuvres passées en ventes publiques

La première mission proprement dite a consisté en un travail de recherche visant à localiser des œuvres passées en ventes publiques. Si la majeure partie de la liste d'œuvres concerne des peintures conservées dans des institutions publiques et donc relativement aisées à localiser et à solliciter, plusieurs tableaux ont été repérés sur le marché de l'art comme appartenant au corpus stylistique de l'*Hérodiade* ou de l'entourage de Vouet. Elles se trouvent encore en mains privées, sans que leur localisation actuelle soit connue. Certaines œuvres n'étaient documentées que par des reproductions photographiques anciennes ou par des mentions dans des catalogues de vente remontant parfois à plusieurs décennies.

Ce travail de recherche suppose la consultation de bases de données spécialisées comme Artprice, plateforme recensant les résultats de ventes publiques à travers le monde, et le dépouillement de catalogues de ventes accessibles en ligne ou dans les bibliothèques spécialisées. Il implique également la prise de contact avec les maisons de vente ayant assuré la commercialisation des œuvres, dans l'espoir qu'elles puissent fournir des informations sur l'identité des acquéreurs ou sur la localisation actuelle des tableaux. Nous avons effectivement contacté la maison Rouillac, qui a essayé de contacter le client, mais le numéro de téléphone, qui avait été enregistré il y vingt-sept ans, ne correspondait plus⁷⁷. Les clauses de confidentialité ne permettent pas aux commissaires-priseurs de diffuser l'identité de leurs clients. Les assistantes de René Millet ont transmis la demande au commissaire-priseur, qui n'a pas donné suite, tout comme Marc Guyot chez Ader, qui n'a pas répondu à notre mail. Nous lui avons laissé un message téléphonique et sommes en attente d'un retour⁷⁸.

Concernant le *Bacchus et Cérès* signalé par Jean-Pierre Cuzin dans son article de 1979 comme potentiellement attribuable à Claude Mellan, nous avons pu obtenir des reproductions photographiques auprès du RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, institut néerlandais d'histoire de l'art), qui conserve une importante photothèque d'œuvres dispersées. Ces images ne permettent pas de localiser physiquement l'œuvre. À ce jour, aucune information complémentaire n'a pu être obtenue sur la localisation actuelle de ce tableau, qui demeure introuvable.

Ces démarches, parfois infructueuses en raison des limites imposées par la confidentialité du marché de l'art et de l'ancienneté des transactions et certainement décevantes, relèvent néanmoins pleinement de la pratique professionnelle de la recherche sur les œuvres en mains privées.

2.1.3. Rédaction d'un essai sur le goût pour les demi-figures

La deuxième mission, de nature plus directement scientifique, porte sur la rédaction d'un essai pour le catalogue consacré au « goût pour les demi-figures » au XVII^e siècle. Ce format, qui privilégie la représentation de personnages vus à mi-corps sur un fond neutre, est considéré par de nombreux auteurs comme l'un des traits caractéristiques de la production de Simon Vouet et de son entourage durant la période romaine. Toutefois, si les spécialistes évoquent unanimement la production d'un

⁷⁷ Echange par mail du 8 septembre 2025.

⁷⁸ Nous remercions Hélène Bonafous-Murat qui nous a communiqué ses coordonnées personnelles.

corpus significatif et, de facto, un goût particulier des amateurs pour ce type de composition, aucun n'a objectivé cette affirmation par une étude quantitative rigoureuse. L'essai vise précisément à combler cette lacune en s'interrogeant sur la réalité de cet engouement en précisant les contours.

Nous avons tout d'abord tenté de définir le terme de « demi-figures » ou *mezze figure*, pour circonscrire un corpus cohérent. Cette définition s'est révélée plus complexe qu'anticipé : à partir de quel cadrage considère-t-on qu'une figure est représentée « à mi-corps » ? Faut-il que le personnage soit vu jusqu'à la taille, jusqu'aux hanches, ou jusqu'aux genoux ? Est-ce que les portraits sont comptabilisables dans cette catégorie ? Les sources anciennes, qu'il s'agisse des inventaires de collections ou des traités théoriques, ne fournissent pas de définition à proprement parler, ce qui complique considérablement la constitution d'un corpus statistiquement fiable.

Nous avons entrepris de dépouiller des inventaires de collections du XVII^e siècle, majoritairement à partir des inventaires édités, faute de pouvoir accéder aux archives parisiennes notamment, dans l'espoir d'appliquer des méthodes d'histoire quantitative. L'objectif était de mesurer la proportion de demi-figures dans les collections de l'époque, de comparer cette proportion avec celle d'autres formats (tableaux d'histoire de grand format, portraits en buste, scènes de genre), et de déterminer si les demi-figures caravagesques occupaient effectivement une place privilégiée dans le goût des collectionneurs. Les catalogues de vente, qui auraient pu fournir des données complémentaires, n'existent pas encore pour cette période.

Nous nous sommes heurtée à certaines limites méthodologiques qui constituent finalement un point important de l'analyse. Les inventaires après décès ne décrivent pas toujours les œuvres avec suffisamment de précision pour permettre d'identifier avec certitude le format des compositions. Les mentions se limitent souvent à des indications sommaires du type « un tableau représentant une femme », sans précision sur le cadrage, la mise en scène ou encore l'identité du personnage⁷⁹. Quant aux attributions, elles ont souvent été remises en cause a posteriori. Par ailleurs, les inventaires conservés ne reflètent qu'une partie des collections.

Face à ces limites, nous avons choisi de nous concentrer sur des collections suffisamment documentées, comme la collection du roi dont l'inventaire illustré a été publié par Arnauld Brejon de Lavergnée⁸⁰. Et nous avons élargi l'approche en nous intéressant également à l'estampe, qui touche un public plus large que la peinture et repose sur des stratégies commerciales révélatrices des préférences du marché. Les éditeurs d'estampes privilégiaient en effet les sujets et les formats susceptibles de se vendre largement. L'analyse du catalogue des estampes des grands graveurs⁸¹, dont celui de Claude Mellan, qui comprend une proportion significative de demi-figures, permet ainsi d'appréhender de manière indirecte le goût du public pour ce type de composition. Cette approche est d'autant plus

⁷⁹ Ainsi, une « femme désignant un portefeuille » de Simon Vouet, de la collection de Louis Hesselin, pourrait plutôt être une allégorie de la peinture ou de la poésie.

⁸⁰ Arnaud Brejon de Lavergnée, *L'Inventaire Le Brun de 1683 : la collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1987.

⁸¹ *L'Inventaire du fonds français*, bien que s'interrompant à la lettre L, permet de repérer les corpus essentiels.

cohérente que nous avons vu l'importance du corpus gravé de Mellan dans les recherches d'attribution de l'Hérodiade et dans le parcours de l'exposition.

Le texte, encore en cours de rédaction, devrait permettre de comprendre la place que l'*Hérodiade* a pu occuper dans la production artistique et dans les collections contemporaines. Il s'agira de déterminer si ce format constituait effectivement une catégorie prisée des amateurs, si cette popularité s'explique par des raisons esthétiques (intensité de la présence du personnage, focalisation sur l'expression psychologique), économiques (prix plus abordables que les grandes compositions d'histoire par exemple), ou pratiques (adaptation aux dimensions des cabinets et des galeries privées). Ce travail se poursuit après la fin du stage en raison des contraintes temporelles et de la nécessité d'accéder à certaines sources conservées à Paris. Il devra être finalisé dans les mois suivants en vue de la remise du manuscrit du catalogue, prévue pour le printemps 2026.

2.1.4. Normalisation de la bibliographie

Une troisième mission, plus technique, concernait la normalisation de la bibliographie générale du catalogue. Dans un projet éditorial réunissant plusieurs auteurs (les deux commissaires, des contributeurs extérieurs sollicités pour des essais thématiques, et des restaurateurs pour les analyses techniques), l'homogénéité des références bibliographiques constitue un enjeu éditorial important pour garantir la cohérence scientifique et la lisibilité du catalogue. Un lecteur doit pouvoir retrouver facilement une référence citée, comparer les sources mobilisées par les différents auteurs, et vérifier l'exactitude des informations avancées. Nous préférons toujours la norme bibliographique la plus simple et la plus lisible, limitant les abréviations, afin de rendre les références accessibles à tous les lecteurs.

Les auteurs n'ayant pas encore remis leurs textes, nous avons travaillé à la normalisation des références relevées par les deux commissaires de l'exposition, à laquelle nous avons ajouté quelques titres. Cette normalisation porte sur plusieurs aspects : mise en forme des noms d'auteurs, présentation des catalogues d'exposition, traitement des articles de revues et organisation générale de la bibliographie (par ordre alphabétique d'auteurs ? par thématiques ? par types de documents ?). À un stade plus avancé de la rédaction du catalogue, il aurait été intéressant de composer une bibliographie générale commune en rassemblant toutes les références citées par les différents contributeurs, de vérifier l'exactitude de chaque entrée (titres d'ouvrages, noms d'auteurs, dates de publication, pagination), et de les normaliser selon des conventions éditoriales cohérentes.

À cette occasion, nous avons constaté que le musée Fabre ne dispose pas de normes éditoriales fixes établies sous forme de document de référence, ce qui complique le travail des contributeurs extérieurs et génère une hétérogénéité d'un catalogue à l'autre. Il serait souhaitable d'établir une charte éditoriale formalisée, inspirée des conventions internationales, qui pourrait être communiquée rapidement aux auteurs extérieurs dès le début de leur collaboration. Cela permettrait de gagner un temps précieux en phase de finalisation du catalogue et d'assurer une cohérence éditoriale sur le long terme.

Au-delà de la normalisation formelle, le travail bibliographique implique de s'assurer qu'aucune source importante n'avait été omise dans les références collectées. Il s'agit alors de croiser les bibliographies existantes sur Vouet, Mellan, et les caravagesques français, de consulter les bases de données bibliographiques spécialisées et d'identifier d'éventuelles publications récentes qui n'auraient pas encore été intégrées. Ce travail s'apparente à celui d'un éditeur scientifique et constitue une dimension absolument essentielle de la production d'un catalogue d'exposition.

2.1.5. Révision des cartels techniques

Une quatrième mission portait sur l'élaboration des cartels techniques de la liste d'œuvres. Chaque œuvre exposée doit en effet faire l'objet d'une notice comprenant ses données techniques (artiste, titre, date, dimensions, technique, numéro d'inventaire) ainsi que, en fonction des établissements et des conventions éditoriales retenues, sa provenance, l'historique de ses expositions et une bibliographie sélective.

Le travail supposait la création de fiches techniques standardisées pour chaque œuvre, organisées dans des fichiers distincts qui pourront ensuite être transmis à l'éditeur pour la mise en page. Pour ce faire, nous avons repris la liste la plus récente que nous avons trouvée, qui se présentait au format PowerPoint avec des reproductions visuelles mais des informations techniques souvent incomplètes ou non normalisées. Nous avons ensuite normalisé et complété les cartels techniques des œuvres retenues pour l'exposition, en cherchant les informations dans les bases de données des institutions prêteuses autant que faire se peut⁸². Le choix de conserver le format PowerPoint répondait à des considérations pratiques : il permet une relecture synthétique par les commissaires et peut être aisément converti en fichiers Word compatibles avec les outils de mise en page utilisés par les éditeurs.

La mise en forme des cartels constitue l'un des fondamentaux de la préparation d'une exposition. Ces fiches serviront à la fois pour les cartels de salle (sous une forme simplifiée) et pour le catalogue (sous une forme plus complète intégrant la provenance, les expositions antérieures et la bibliographie⁸³). Elles constituent également un outil de travail essentiel pour la régie des œuvres, qui doit connaître les dimensions de chaque tableau pour organiser les transports et prévoir les dispositifs d'accrochage.

2.1.6. Propositions pour une programmation culturelle

Enfin, une cinquième mission concernait l'élaboration de propositions pour la programmation culturelle accompagnant l'exposition. Dans la lignée des pistes évoquées lors de la réunion de septembre, il s'agissait de formuler des propositions concrètes et réalisables tenant compte à la fois des objectifs scientifiques de l'exposition, des publics visés, et des contraintes budgétaires et logistiques de l'établissement. Il ne s'agissait pas de se saisir de la médiation, mais de contribuer à la programmation

⁸² Tous les musées ne proposent pas un recensement exhaustif de leur collection en ligne.

⁸³ Nous avons complété les cartels techniques, mais n'avons pas intégré d'informations sur la provenance, les expositions et la bibliographie, ces informations étant le plus souvent communiquées par les prêteurs qui sont en possession de l'historique complet des œuvres de leur collection.

culturelle par des propositions structurantes (conférences, partenariats métropolitains), dans le respect des périmètres d'intervention des différents services.

Plusieurs principes ont guidé l'élaboration de cette programmation. D'une part, nous avons cherché à diversifier les formats pour toucher des publics variés : le public familial, jeunes publics, les étudiants en histoire de l'art, les amateurs éclairés, et les visiteurs occasionnels. D'autre part, la programmation devait permettre d'approfondir certains aspects du propos scientifique de l'exposition qui ne pouvaient être pleinement développés dans le parcours de visite lui-même : le contexte de la Rome des années 1620-1630, la technique de la gravure au XVII^e siècle, mais aussi les enjeux de l'étude et de la restauration des tableaux anciens. Enfin, il fallait que ces propositions soient réalisables dans le cadre budgétaire de l'établissement et s'inscrivent dans le calendrier de préparation de l'exposition.

Nous avons également exploré les possibilités de partenariats avec les autres institutions culturelles présentes sur le territoire de la Métropole. Nous avons plus particulièrement rencontré l'Opéra Orchestre National Montpellier. L'idée était de proposer un concert ou un récital dans le cadre de l'exposition, mettant en scène des œuvres vocales ou instrumentales de compositeurs actifs à Rome dans les années 1620 (Giulio Caccini, Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi), permettant ainsi de restituer l'atmosphère culturelle dans laquelle Vouet et son entourage évoluaient. Cette rencontre, bien qu'elle n'ait pas encore abouti à une programmation définitive, a permis d'identifier des contraintes pratiques (disponibilité des musiciens, question de l'acoustique des salles du musée, facturation éventuelle) et d'esquisser des formats possibles (concert-conférence, récital en nocturne, programmation dans les salles de l'Opéra avec visite guidée de l'exposition). Parallèlement, nous avons conçu une playlist pour l'exposition afin de recréer l'environnement musical de la période, en Italie et en France.

D'autres propositions ont été formulées, notamment des conférences et des débats animés par des historiens de l'art et des restaurateurs, ainsi que par des spécialistes relevant d'autres disciplines, telles que la littérature, afin d'explorer la réception de la thématique du Festin d'Hérode et des autres axes développés par l'exposition. L'ensemble de ces propositions a été formalisé dans un document de synthèse comprenant un calendrier prévisionnel (voir Annexe 1), destiné à servir de base de travail pour la finalisation de la programmation.

Cette mission nous a permis d'aborder l'une des dimensions essentielles du métier de conservateur, souvent moins visible que le travail scientifique mais tout aussi importante : la médiation et la transmission des savoirs vers des publics variés. Elle suppose une capacité à rendre accessible un propos scientifique exigeant sans en trahir la complexité, et à imaginer des dispositifs permettant à chacun de s'approprier les contenus selon son niveau de connaissance et ses centres d'intérêt. Elle implique également une connaissance des publics du musée et de leurs attentes, ainsi qu'une capacité à travailler en collaboration avec des partenaires extérieurs (Opéra, établissements scolaires, associations culturelles) dont les logiques et les contraintes ne sont pas toujours immédiatement compatibles avec celles du musée.

2.2. Contraintes et enseignements méthodologiques

Le stage de spécialité s'inscrit dans un cadre contraint, tant par sa durée⁸⁴ que par les réalités institutionnelles au sein desquelles il s'effectue. Si ces contraintes offrent une vision réaliste des conditions d'exercice de la profession de conservateur, elles n'en ont pas moins eu un impact significatif sur les missions qui ont pu être accomplies durant ces quatre mois.

2.2.1. Un temps de stage limité face à l'ampleur des missions

La durée du stage, quatre mois, constitue un cadre temporel relativement court au regard du planning habituel de réalisation d'une exposition, qui s'étend généralement sur deux années minimum. Cette échelle de temps permet ordinairement de mener à bien l'ensemble des phases du projet, de la préparation à la production : recherche bibliographique et documentaire, élaboration de la liste d'œuvres, négociation des prêts, constitution du comité scientifique, rédaction du catalogue, conception de la scénographie, élaboration de la programmation culturelle, et enfin installation de l'exposition.

Dans le cadre d'un stage, il est dès lors entendu que la contribution ne peut porter que sur certaines de ces phases, en fonction de l'état d'avancement du projet au moment de l'arrivée du stagiaire. Cette limitation temporelle impose une hiérarchisation stricte des priorités et une capacité d'adaptation constante face à l'évolution des besoins définie par les remaniements de calendrier.

2.2.2. La réalité des établissements culturels : la superposition des projets

De fait, la contrainte la plus significative rencontrée durant ce stage résulte de la réalité opérationnelle de la vie des établissements culturels, où plusieurs projets d'envergure se superposent nécessairement. En juin 2025, soit deux mois avant le début du stage, la direction du musée Fabre a décidé de s'engager dans un projet d'exposition consacré à l'histoire de l'École des beaux-arts de Montpellier, mené en partenariat avec Montpellier Contemporain (MO.CO.). Cette exposition, dont l'ouverture est programmée pour le 1er février 2026, soit seulement six mois après la décision de principe, a imposé un calendrier particulièrement serré et mobilisé l'ensemble des forces vives du service des expositions ainsi que Matthieu Fantoni, nommé commissaire pour le musée Fabre.

Ce projet, d'une ampleur considérable tant par son ambition scientifique que par sa dimension collaborative, a occupé l'essentiel du temps de travail de l'équipe en se surajoutant aux tâches quotidiennes du service. Notre tuteur de stage s'est naturellement trouvé absorbé par les multiples réunions de coordination, les déplacements liés aux recherches d'œuvres et aux prêts, la rédaction des textes du catalogue, les rencontres avec les artistes et l'ensemble des arbitrages scientifiques et scénographiques qu'implique un tel projet dans un laps de temps aussi contraint. Cette situation, loin d'être exceptionnelle, correspond au contraire à la réalité ordinaire du fonctionnement des services

⁸⁴ Les élèves conservateurs territoriaux effectuent un stage d'une durée de dix-sept semaines de présence effective au sein de l'institution d'accueil. Ce calendrier implique, par rapport aux élèves conservateurs de l'État, un temps de présence plus restreint sur un même lieu de stage, ainsi que des obligations de formation à Strasbourg en fin de période, dans un contexte d'exigences académiques et professionnelles comparables.

culturels, où la capacité à gérer simultanément plusieurs projets à des stades d'avancement différents constitue une compétence professionnelle essentielle.

S'est ajoutée à cette charge de travail, durant la période du stage, la gestion du déménagement des espaces du deuxième étage de l'Hôtel Cabrières-Sabatier d'Espeyran, bâtiment historique adjacent au musée Fabre. Ces espaces ont été réaménagés pour accueillir l'exposition Guimet+, présentée depuis le 13 décembre 2025 et jusqu'en décembre 2029, qui présente une sélection d'œuvres prêtées par le musée national des arts asiatiques-Guimet dans le cadre d'un partenariat de longue durée. Ce déménagement, qui, en raison de circonstances particulières nous a été confié, impliquait des opérations de régie complexes, des ajustements de conservation préventive et des arbitrages muséographiques, qui ont également mobilisé une partie significative du temps et de l'énergie de l'équipe de régie. La mise en place de l'exposition elle-même, ensuite, a mobilisé le service des expositions et la médiation.

Dans ce contexte de superposition de projets aux échéances serrées, le temps effectivement dévolu au travail sur l'exposition *Hérodiane*, dont l'ouverture est programmée pour l'automne-hiver 2026 et qui bénéficiait donc d'un calendrier moins contraint, s'est naturellement réduit à la portion congrue. Cette hiérarchisation des priorités en fonction des urgences et des échéances constitue une réalité incontournable de la vie professionnelles, où les ressources humaines limitées doivent être allouées de manière stratégique. Si cette situation a nécessairement limité l'ampleur de la contribution qui a pu être apportée au projet *Hérodiane*, elle a également offert une illustration concrète de la nécessité de l'adaptabilité, de la réactivité et de la capacité à travailler de manière morcelée sur plusieurs fronts simultanément.

2.2.3. Les contraintes matérielles : l'accès limité aux sources

Une autre difficulté, d'ordre plus pratique mais non moins significative, a trait à l'accès aux sources documentaires nécessaires à l'approfondissement de la recherche. Plusieurs fonds d'archives essentiels pour la compréhension de la provenance de l'*Hérodiane* et de son contexte historique sont conservés à Paris, notamment aux Archives nationales, à la Bibliothèque nationale de France et dans divers dépôts d'archives privées. La consultation de ces sources aurait permis d'éclairer certaines zones d'ombre du parcours de l'œuvre au XIX^e siècle, de mieux cerner le profil des collectionneurs successifs, et peut-être de découvrir des mentions inédites susceptibles de faire progresser la question de l'attribution. Elle aurait surtout permis d'avancer significativement sur la rédaction de l'essai qui nous a été confié.

Toutefois, Montpellier est situé à plus de trois heures de Paris en train, et les contraintes budgétaires de l'établissement ne permettaient pas de prendre en charge les frais de déplacements répétés dans la capitale. Durant la période du stage, un seul voyage à Paris a pu être organisé, en lien avec un rendez-vous au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) concernant l'analyse scientifique de l'œuvre. Ce déplacement, bien qu'essentiel pour l'avancement du

projet, n'a pas permis de dégager le temps nécessaire à des recherches approfondies dans les différents centres d'archives parisiens.

Cette limitation matérielle, qui s'ajoute aux contraintes temporelles déjà évoquées, a eu pour conséquence que certains axes de recherche identifiés comme potentiellement fructueux n'ont pu être explorés durant le stage. En particulier, la reconstitution fine de la collection de Charles Michel, donateur de l'œuvre au musée Fabre, aurait nécessité des investigations dans les archives des ventes publiques lyonnaises et parisiennes de la première moitié du XIX^e siècle, ainsi que dans les fonds privés de familles de collectionneurs. De même, l'étude de la circulation de l'œuvre entre 1811 et 1854 aurait gagné à s'appuyer sur un dépouillement systématique des catalogues de ventes et de la presse artistique de l'époque, sources souvent disponibles uniquement en consultation sur place à la Bibliothèque nationale de France ou dans des bibliothèques spécialisées parisiennes.

Face à ces contraintes, il a été décidé que les travaux de recherche devront se poursuivre après le stage, notamment en vue de la rédaction définitive de l'essai destiné au catalogue de l'exposition. Cette solution, pragmatique, témoigne d'une réalité fréquente dans le monde muséal : les projets scientifiques s'inscrivent dans la durée et dépassent souvent les cadres institutionnels initiaux, qu'il s'agisse de la fin d'un stage, d'une mutation ou d'un changement de poste. La capacité à assurer la continuité d'un travail de recherche malgré ces transitions constitue là encore une compétence essentielle, qui suppose rigueur documentaire, organisation méthodique et maintien du lien avec les institutions partenaires au-delà de la présence physique quotidienne.

2.2.4. Une mise en situation réaliste

Ces différentes contraintes — insertion dans un projet en cours, durée limitée du stage, superposition de projets aux échéances serrées, difficultés d'accès aux sources — loin de constituer des obstacles regrettables, ont au contraire offert une mise en situation particulièrement réaliste des conditions d'exercice du métier de conservateur. Elles ont imposé une gestion rigoureuse des priorités, une capacité d'adaptation constante aux évolutions du planning, une collaboration étroite avec l'équipe pour identifier les missions les plus urgentes, et une acceptation sereine du caractère nécessairement inachevé de certains travaux de recherche dans un cadre temporel contraint.

Plutôt que de chercher à minimiser ces difficultés ou à en faire l'unique explication des limites de la contribution apportée, il convient de les reconnaître pleinement comme une dimension constitutive de l'expérience de stage et, au-delà, de la réalité professionnelle des conservateurs de musées. Cette lucidité permet de mieux apprécier ce qui a néanmoins pu être accompli dans ce cadre contraint, et de mesurer l'importance des compétences transversales (adaptabilité, réactivité, capacité à travailler dans l'incertitude) qui se sont révélées tout aussi essentielles que les compétences scientifiques *stricto sensu*.

Conclusion

La mission scientifique conduite au musée Fabre dans le cadre de la préparation de l'exposition temporairement intitulée *À la recherche de l'Hérodiade* a permis d'apporter une contribution concrète à au projet. Si la peinture française du XVII^e siècle ne relève pas, à l'origine, de notre champ de spécialité — en dehors des questions iconographiques, que nous avons abordées en thèse à travers l'étude de la réception de *l'Iconologia* de Cesare Ripa —, ce relatif éloignement constituait précisément l'un des intérêts de la mission. Il a permis de se confronter à l'une des dimensions essentielles de la pratique des conservateurs de musées : la polyvalence scientifique, rendue nécessaire par l'ampleur chronologique et la diversité des collections dont ils ont la charge.

Pour s'inscrire utilement dans ce projet, il a été nécessaire de mobiliser des acquis méthodologiques transversaux, pleinement opérants en histoire de l'art moderne : constitution et mise à jour d'une bibliographie critique, lecture des ouvrages de référence, recherches et analyse des sources, confrontation des hypothèses historiographiques. Cette approche a permis de contribuer aux réflexions scientifiques en cours, tout en respectant le cadre collectif du projet et les compétences spécifiques de chacun des acteurs impliqués.

La mission a également mis en lumière le fonctionnement d'une équipe pluridisciplinaire, associant conservateurs, restaurateurs, régisseurs, chargés de médiation et de communication, ainsi que de nombreux partenaires extérieurs. La collaboration avec le musée des Beaux-Arts de Rennes et les échanges avec des institutions nationales et internationales ont souligné l'importance de la coordination, de la circulation de l'information et d'une communication constante pour assurer la cohérence scientifique et opérationnelle d'un projet impliquant plusieurs acteurs. Dans ce contexte, la capacité à composer avec des contraintes collectives, à ajuster les propositions et à faire preuve de diplomatie apparaît comme une compétence aussi déterminante que l'expertise scientifique elle-même.

Le travail mené a par ailleurs permis de mesurer la multiplicité des dimensions qui structurent un projet d'exposition : scientifiques, bien sûr, mais également logistiques, administratives, budgétaires et liées à la médiation. La gestion des priorités, l'adaptation aux évolutions du calendrier, la prise en compte d'urgences imprévues et l'acceptation du caractère nécessairement partiel ou différé de certaines missions constituent autant de réalités qui viennent parfois infléchir l'idéal scientifique initial, sans pour autant en compromettre les ambitions.

Cette expérience, marquée par un travail mené « en pointillés » sur plusieurs fronts simultanés, a ainsi offert une préparation concrète à la réalité du métier de conservateur, où la conduite d'un projet s'inscrit dans un temps long, fait d'avancées progressives, de réajustements et de collaborations successives. Le projet *Hérodiade* se poursuivra dans les mois à venir, notamment à travers les analyses en cours au C2RMF, dont les résultats attendus permettront d'affiner la compréhension matérielle et stylistique de l'œuvre. La mise en présence des tableaux dans les salles d'exposition ouvrira également de nouvelles perspectives d'analyses comparatives, en particulier grâce à l'expertise des restaurateurs

mobilisés sur place. De notre côté, les recherches engagées se poursuivront en vue de la rédaction de l'essai scientifique confié pour le catalogue.

À travers cette exposition, le musée Fabre porte un double enjeu. Culturel et didactique, d'une part, en proposant aux publics une expérience immersive originale au cœur de la démarche scientifique des conservateurs, et en donnant à voir les méthodes, les doutes et les outils qui président à l'étude des œuvres. Scientifique, d'autre part, en permettant la production de données inédites, la confrontation des hypothèses et l'enrichissement de la connaissance d'une œuvre essentielle des collections du musée. Nous sommes particulièrement heureuse d'avoir pu y être intégrée.

Sources

Archives internes

Inventaire général des tableaux, dessins, gravures, bronzes, marbres, plâtres et autres objets d'art existant dans le Musée Fabre de la ville de Montpellier. Le dit inventaire dressé en 1838 par Casimir Desmazes, Montpellier, musée Fabre, non coté.

Dossier d'œuvre, *Claude Mellan, Hérodiade portant la tête de Saint Jean-Baptiste*, 854.1.1 (fiches anciennes).

Sources imprimées

Inventaire général des richesses d'art de la France : Archives du Musée des monuments français, Paris, E. Plon, 1878, Tome premier.

Félix Desvernay, *Un coin du vieux Lyon*, Lyon, Imprimerie Mougin-Rusand, 1894. (Desvernay 1894)

Henri Jouin, *Notice historique et analytique des peintures, sculptures (etc.) exposés dans les galeries des portraits nationaux au palais du Trocadero*, Paris, Imprimerie nationale, 1879. (Jouin 1879)

Pierre-Jean Mariette, Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (éd.), Anatole de Montaiglon (éd.), « Mellan », *Abecedario de P. J. Mariette : et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, J.B. Dumoulin, 1853-1862, T. 3, Jabach-Mingozzi, p. 321-377. (Mariette 1853-1862)

Edmé-Camille Martin-Daussigny, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée de Lyon au Palais des arts de 1877*, Lyon, Librairie Perrin et Marinet, 1877. (Martin-Daussigny 1877)

Augustin Thierriat, *Notice des tableaux exposés dans la grande galerie du musée de Lyon*, Lyon, Imprimerie Louis Perrin, 1863. (Thierriat 1863)

Bibliographie succincte

Yves Bonnefoy, *Rome 1630, L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, Milan, Instituto Editoriale Italiano, 1970. (Bonnefoy 1970)

Jacques Bousquet, « Documents sur le séjour de Simon Vouet à Rome », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, n°64, 1952, p. 287-300. (Bousquet 1952)

Jean-Pierre Cuzin, « Jeunes gens par Simon Vouet et quelques autres, Notes sur Vouet portraitiste en Italie », *Revue du Louvre*, n°1, 1979, p. 15-29. (Cuzin 1979)

Stéphane Loire, *Peintures italiennes du XVII^e siècle du musée du Louvre : Florence, Gênes, Lombardie, Naples, Rome et Venise*, Paris, Gallimard, 2006. (Loire 2006)

Stéphane Loire (dir.), *Simon Vouet, Actes du colloque international Galeries nationales du Grand Palais 5-6-7 février 1991*, Paris, La documentation française, 1992, p. 62, note 16. (Loire 1992)

Pauline Nitot, « Les changements de dimensions des tableaux de la collection du cabinet du Roi Louis XIV (1683-1709) », Groupe de Recherche en Histoire de l'art moderne, 14 février 2023. En ligne : <https://doi.org/10.58079/p6cp> (Nitot 2023)

Erich Schleier, « A proposal for Mellan as a Painter: the 'St Bruno' for Cardinal Alphonse de Richelieu », *Burlington Magazine*, vol. CXX, n°905, août 1978, p. 511-515. (Schleier 1978)

Jacques Thuillier, « Poussin et ses premiers compagnons à Rome », *Nicolas Poussin*, actes du colloque organisé à l'Institut d'art et d'archéologie, Université de Paris, du 19 au 21 septembre 1958, Paris, Éditions du CNRS, 1960, p. 92-94. (Thuillier 1960)

Catalogues d'exposition

Lausanne, *Chefs d'oeuvres du musée Fabre*, [exposition, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 27 janvier - 5 juin 2006], Lausanne, Fondation de l'Hermitage, Milan, 5 Continents, 2006. (Lausanne 2006)

Paris, *Le XVII^e siècle français, chefs-d'œuvres des musées de province*, [exposition, Paris, Petit Palais, mars 1958], Paris, Presses artistiques, 1958. (Paris 1958)

Paris, Rome, *Valentin et les caravagesques français*, [exposition, Paris, Grand Palais, 13 février-15 avril 1974, Rome, Villa Médicis, 15 novembre 1973-20 janvier 1974], Paris, Éditions des musées nationaux, 1974. (Paris 1974)

Paris, *L'œil d'or : Claude Mellan (1598-1688)*, [exposition, Paris, Bibliothèque nationale, Galerie Mazarine, 26 mai-21 août 1988], Paris, Bibliothèque nationale de France 1988. (Paris 1988)

Paris, *Vouet*, [exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 6 novembre 1990 - 11 février 1991], Paris, Réunion des musées nationaux, 1990. (Paris 1990)

Sarrebruck, Rouen, *Peintures étranges, chefs-d'œuvres oubliés*, [exposition Sarrebruck, juin 1954 ; Rouen, juillet-septembre, 1954], [s.l., s.n.], 1954. (Sarrebruck, Rouen 1954)

Montréal, Rennes, Montpellier, *Grand Siècle. Peintures françaises du XVII^e siècle dans les collections publiques*, [exposition, Montréal, Musée des beaux-arts, 21 janvier - 28 mars 1993 ; Rennes, Musée des beaux-arts, 14 avril - 20 juin 1993 ; Montpellier, Musée Fabre, 17 juillet - 5 septembre 1993], Paris : Réunion des musées nationaux ; Montréal : Musée des Beaux-arts, 1993. (Montréal, Rennes, Montpellier 1993)

Annexe 1 - Propositions pour une programmation culturelle

Exposition « À la recherche de l'*Hérodiade* » (titre provisoire)

Programmation culturelle au musée

Sur une durée de dix-huit semaines, l'exposition est accompagnée d'une programmation culturelle diversifiée, structurée autour d'un rendez-vous hebdomadaire conçu conjointement par les commissaires et l'équipe de conservation. Inscrite dans une approche diachronique, cette programmation permet de mobiliser les spécialistes du musée, toutes périodes confondues, et de rendre perceptible pour les publics, y compris ceux peu familiers de l'art ancien, la manière dont l'exposition entre en dialogue avec d'autres champs chronologiques et artistiques, du XIX^e siècle à la création contemporaine.

Cette programmation, qui alterne conférences, ateliers et animations dans et hors les murs du musée, répond à une attente forte des publics actuels. En effet, en 2024, 42% des visiteurs déclarent venir au musée dans l'objectif de se détendre et se déconnecter du quotidien, tandis que la convivialité arrive en tête des bénéfices retirés de la visite, suivie par le fait d'apprendre et de découvrir. Les données de fréquentation confirment l'impact positif d'une programmation riche : les manifestations au musée d'Orsay entre septembre et novembre 2023 ont attiré plus de 45 000 spectateurs, contribuant à un record historique de fréquentation¹. Une programmation ambitieuse contribue donc à renforcer l'attractivité de l'institution et à enrichir l'expérience de visite par une approche plurielle de médiation culturelle. C'est dans cette perspective qu'a été envisagée la mise en place d'un cycle structuré de conférences et d'événements pour accompagner les dix-huit semaines d'exposition.

Un cycle de conférences et d'événements

Un cycle de conférences et d'événements pourrait s'articuler en trois temps, selon une progression visant à élargir progressivement la perspective. Partant du contenu de l'exposition, il conduit ensuite à l'approche à l'analyse du thème de l'Hérodiade et du festin d'Hérode dans sa portée universelle et transdisciplinaire. Cette programmation adopte une approche inclusive, conçue pour s'adresser à tous les publics : elle offre aux néophytes les clés de compréhension nécessaires à la découverte du sujet, tout en proposant aux visiteurs plus érudits des analyses approfondies et des perspectives nouvelles sur ces figures iconographiques majeures de l'histoire de l'art.

¹ « Plus de 5,1 millions de visiteurs en 2023 » sur le site de l'EPMO : <https://www.epmo-musees.fr/fr/plus-de-51-millions-de-visiteurs-en-2023>

Conférences autour de l'exposition

Une conférence de présentation de l'exposition

Les conférences de présentation des expositions constituent un outil de médiation précieux, permettant aux publics de préparer leur visite en amont ou d'en approfondir la compréhension après leur parcours dans les salles. Animées par les commissaires d'exposition eux-mêmes, ces rencontres offrent un éclairage unique sur la genèse du projet : les commissaires y dévoilent les choix scientifiques qui ont présidé à la sélection des œuvres, explicitent le fil narratif du parcours et partagent les intentions muséographiques qui structurent l'expérience de visite. Cette double dimension, à la fois scientifique et scénographique, permet aux visiteurs d'accéder aux coulisses de la conception d'une exposition et d'en saisir toute la richesse.

Ces conférences peuvent faire l'objet d'une captation professionnelle destinée à être diffusée sur la chaîne YouTube du musée. La vidéo peut également être intégrée à la page web dédiée à l'exposition, où elle demeurera accessible pendant toute la durée de celle-ci, constituant ainsi une ressource pérenne pour les visiteurs et les chercheurs. Cette stratégie de diffusion répond à une demande réelle du public numérique et s'inscrit dans une pratique désormais établie parmi les institutions muséales.

Les données confirment l'engouement pour ce format : la présentation de l'exposition « Revoir Van Eyck » a ainsi rassemblé 33 000 spectateurs en ligne, témoignant de l'appétit du public pour des contenus de médiation de qualité. L'analyse des chaînes YouTube de grands musées révèle une tendance similaire : au musée d'Orsay, ce sont systématiquement les vidéos de présentation d'expositions qui enregistrent les meilleures performances d'audience. La propre chaîne du musée Fabre confirme cette dynamique : les contenus liés aux expositions dominent largement les statistiques de visionnage, avec 1000 vues pour la présentation de l'exposition Gauffier, 1100 vues pour Valentine Schlegel, et des performances équivalentes pour les teasers des expositions Germaine Richier et Jean Hugo. Ces chiffres démontrent que les publics recherchent activement des contenus d'approfondissement et de contextualisation autour des propositions artistiques du musée, au-delà de la seule visite physique. En outre, la double présence, dans l'auditorium et en ligne, maximise l'impact de la programmation culturelle et prolonge la relation avec les publics bien au-delà des murs du musée.

Intervenants : Matthieu Fantoni, Guillaume Kazerouni, commissaires d'exposition

Un cycle de remise en contexte

Après cette première approche centrée sur l'exposition elle-même, un ensemble de conférences thématiques viendra enrichir le propos et développer certains axes. Ces interventions d'histoire de l'art aborderont les multiples dimensions – historiques, iconographiques, littéraires et symboliques – afin d'éclairer le sujet. Les contributeurs du catalogue scientifique seront notamment sollicités pour partager leur expertise sur les axes suivants :

1. Circulations artistiques et questions d'attribution : la peinture entre France et Italie dans les années 1620

Cette conférence permet de replacer les œuvres de l'exposition dans le contexte des échanges artistiques franco-italiens du premier XVII^e siècle, en abordant la circulation des artistes, des modèles et des influences. Cette question entraîne avec elle celle des enjeux méthodologiques liés aux attributions.

Intervenant envisagé : Jean-Pierre Cuzin

2. Autour de Simon Vouet, de Rome à Paris : permanences et mutations d'un style

Cette intervention éclaire le contexte artistique dans lequel s'inscrivent les œuvres exposées, en analysant l'influence du cercle romain de Simon Vouet et les évolutions stylistiques consécutives à son retour à Paris en 1627. Elle permet de saisir les continuités et les ruptures qui marquent cette période charnière de la peinture française.

Intervenant envisagé : Guillaume Kazerouni

3. Les ateliers de peintres au XVII^e siècle : écoles, modèles et circulation des manières en Europe

Au-delà des individualités artistiques, cette conférence explore le cadre collectif dans lequel s'élabore la peinture du XVII^e siècle : l'atelier. Elle expose les modalités de formation des artistes et analyse les pratiques de collaboration entre maîtres et assistants, les modes de transmission des techniques et des styles, leur circulation à partir de l'atelier et les réseaux de sociabilité qui découlent de ce mode de fonctionnement. Cette approche permet d'éclairer les phénomènes d'école, d'expliquer les parentés entre certaines productions, et de retracer les chemins empruntés par les modèles iconographiques et les innovations formelles à travers l'Europe. Il s'agit d'un éclairage indispensable pour saisir la complexité des attributions.

Intervenante envisagée : Christine Gouzi

4. *Invenit* ou *sculpsit* ? Le rôle de l'estampe entre diffusion des styles et enjeux d'attribution

L'estampe d'interprétation constitue un vecteur essentiel dans la diffusion des styles picturaux et la formation du goût au XVII^e siècle. Cette conférence met en lumière le rôle crucial de ce médium dans la circulation des œuvres, tout en interrogeant les complexités qu'il soulève en matière d'attribution. L'intervention pourra proposer un focus sur l'œuvre de Claude Mellan, graveur de premier plan actif dans l'entourage de Simon Vouet à Rome dans les années 1620. Mellan a reproduit plusieurs tableaux de Vouet, contribuant ainsi à la diffusion de son style, mais il fut également lui-même peintre, bien qu'aucun tableau de sa main ne soit identifié avec certitude. Jacques Thuillier lui avait attribué l'Hérodiade du musée Fabre, mais cette attribution a été remise en cause. Cette conférence permettra ainsi d'explorer les relations complexes entre invention picturale et interprétation gravée, et d'éclairer les

questions d'attribution qui traversent l'exposition sous l'angle spécifique des apports et limites de l'estampe.

Intervenants envisagés : Maxime Préaud et/ou Chloé Perrot

5. Représenter Hérodiade à l'époque moderne : évolutions iconographiques et figures féminines agissantes

L'iconographie de l'Hérodiade à l'époque moderne, sa richesse, ses mutations, méritent une analyse approfondie. Cette conférence examine les codes visuels, les choix narratifs et les partis pris esthétiques qui caractérisent le sujet pour la période. Hérodiade y est replacée dans un corpus plus vaste de figures féminines bibliques et mythologiques – Judith, Salomé, Bethsabée, Dalila – dont les images offrent un prisme révélateur de la perception des femmes dans la société de l'Ancien Régime. L'accent sera mis sur les femmes agissantes, figures de pouvoir, de décision ou de transgression, dont l'iconographie reflète les ambivalences qu'elles suscitent, permettant ainsi de comprendre comment l'art moderne construit les représentations du pouvoir féminin.

Intervenante envisagée : Juliette Trey

Ouverture interdisciplinaire

L'ensemble des axes qui irriguent le propos de l'exposition se prêtent à une ouverture interdisciplinaire féconde. Nous en proposons ici deux sujets de conférences développés, mais de nombreuses autres pistes restent ouvertes.

1. *Salomé dans la littérature et les arts visuels*

Figure inspirante pour les arts et la littérature, particulièrement réactivée au XIX^e siècle, Salomé, plus qu'Hérodiade, offre un terrain d'exploration idéal pour une programmation visant à élargir la perspective autour de l'exposition. À ce titre, une intervention de Daniel Grojnowski autour de Salomé, de Gustave Moreau et de Joris-Karl Huysmans aurait constitué un précieux éclairage, même si son âge rend aujourd'hui cette collaboration incertaine. Une conférence consacrée à la Salomé de Lovis Corinth, autour des enjeux de l'amour, de la séduction et de la mort, pourrait en revanche être demandée à Marie Gispert. Plus largement, le sujet se prêterait sans difficulté à l'organisation d'une journée d'étude dédiée, en partenariat avec l'université Paul Valéry et/ou avec l'INHA par exemple.

Pour explorer les prolongements contemporains sur thème, nous proposons deux autres sessions, la première selon le format d'une projection suivie d'une conférence-débat, la seconde mobilisant la chargée de collections d'art contemporain.

- Projection du film *Salomé*, version de William Dieterle (1953) ou de Claude Anna (1986), suivie d'une conférence-débat autour de *Salomé* de Wilde

Intervenants envisagés : Pascal Aquien ; Martine Ollion (directrice de la bibliothèque MSH, thèse soutenue sur ce sujet en 2014) ; Jean-Baptiste Amadiou, chercheur en littérature française (CNRS), « Salomé de Wilde et le Cantique des cantiques, de l'orientalisme à la subversion », actes des journées d'étude Wilde, Waugh, Chesterton : trois humeurs britanniques, La Roche-sur-Yon : Presses universitaires de l'ICES, 2014 ; Mireille Dottin-Orsini, professeur émérite université de Toulouse, thèse soutenue en 1996 sur « Les représentations de la femme à la fin du XIXe siècle - la figure de Salomé et le dialogue entre la littérature et les arts (1870-1914) », spécialiste des représentations féminines dans la littérature du XIXe siècle.

En parallèle, il serait possible de présenter l'édition de *Salomé* de Wilde illustrée par Colette Richarme. Il serait également possible d'organiser un échange autour des illustrations d'Aubrey Beardsley avec Elise Dubreuil et Leïla Jarbouai, voire inviter Evaghelia Stead.

2. La permanence du thème dans l'art contemporain

Cette conférence, qui pourrait être animée par Chiara Vitali, examine comment le thème des femmes puissantes du récit biblique continue d'inspirer la création contemporaine, qu'il s'agisse d'héroïnes comme Judith ou de figures fatales comme Hérodiade. Elle explore la manière dont les artistes contemporains se saisissent de ces personnages complexes, conjuguant violence, séduction, pouvoir et résistance, pour proposer des interprétations en dialogue avec des enjeux actuels.

Peuvent être abordés, par exemple, les réappropriations féministes, les détournements critiques du récit biblique, les enjeux identitaires et politiques, ainsi que les prolongements esthétiques d'une iconographie majeure de la peinture ancienne. L'objectif est de montrer que ces sujets constituent un véritable laboratoire critique et esthétique, éclairant les débats contemporains sur la place de la femme, le corps féminin, la violence et la construction des mythes.

Quelques exemples illustrent la fécondité de ce champ artistique : *Judith and Holofernes* de Kehinde Wiley et les œuvres de Kara Walker, qui renversent les hiérarchies de pouvoir ; les *History Portraits* de Cindy Sherman, qui déconstruisent les stéréotypes visuels associés aux figures féminines bibliques ; les travaux de Kiki Smith sur la relation du corps féminin au sacré ; ou encore la *Salomé céphalophore* de Giulia Andreani. Ces œuvres témoignent de la vitalité du thème et de sa capacité à nourrir les approches critiques, politiques et esthétiques actuelles.

Aller plus loin : analyse de l'universalité du thème d'Hérodiade

Si le festin d'Hérode trouve son origine dans les Évangiles, sa portée dépasse largement le cadre religieux pour toucher à des questions universelles. Le récit met en scène des mécanismes de pouvoir, de manipulation, de vengeance et de violence qui résonnent bien au-delà du contexte biblique. La permanence du thème justifie un troisième volet de programmation, plus transversal et philosophique, instaurant un dialogue avec les pratiques contemporaines.

En partenariat avec l'université Paul-Valéry Montpellier 3 par exemple, ce cycle pourrait prendre la forme de conférences ou d'une table ronde explorant les multiples strates de sens que recèle ce récit : le

pouvoir piégé par ses propres promesses, les mécanismes de manipulation et d'instrumentalisation, le prix du ressentiment, la banalité du mal, l'érotisation comme arme politique, ou encore la confrontation entre vérité et pouvoir. Ces thématiques permettent de relier l'iconographie ancienne aux enjeux politiques, sociaux et éthiques actuels.

Un événement scientifique unique réunissant différents axes pourrait être organisé. Il serait également possible d'imaginer plusieurs sessions sur des sous-thématiques particulières dont nous proposons quelques exemples.

1. De la danseuse, fille d'Hérodiade, à Salomé : construction d'une identité mythique

Le texte biblique ne nomme jamais la danseuse, désignée seulement comme « la fille d'Hérodiade ». C'est par un glissement progressif, nourri par la tradition littéraire et artistique, que cette figure anonyme est devenue « Salomé », acquérant une identité propre et une épaisseur psychologique qui n'existaient pas dans le récit originel. Une étude pourrait proposer d'analyser ce processus de construction identitaire, interrogeant la manière dont les artistes et les écrivains ont contribué à façonner un personnage autonome, doté de motivations, de désirs et d'une personnalité complexe jusqu'à la création d'une figure archétypale de femme fatale.

Intervenants à déterminer en lien avec l'université Paul-Valéry : spécialistes de littérature comparée, d'études théâtrales, d'histoire de l'art

2. Héroïnes ou femmes fatales ? Représentations des femmes puissantes

Cette rencontre pluridisciplinaire (journée d'étude ou table ronde) vise à interroger la construction et la réception des figures féminines de pouvoir dans la tradition biblique et mythologique. En mettant en regard Judith et Salomé, ou encore Bethsabée et Dalila, elle permet d'analyser les mécanismes de représentation qui oscillent entre héroïsation et diabolisation, entre admiration et répulsion. Cette approche est d'autant plus intéressante dans la compréhension de l'Hérodiade du musée Fabre que l'iconographie est ambiguë de ce point de vue.

Intervenants à déterminer en lien avec l'université : historiens de l'art, spécialistes de littérature, chercheurs en études de genre (université Paul-Valéry, CNRS)

3. Le festin d'Hérode comme allégorie du pouvoir politique

Au-delà de sa dimension religieuse et morale, le festin d'Hérode peut être lu comme une allégorie des mécanismes du pouvoir politique et de ses dérives. Cette rencontre propose d'évoquer les différentes strates de lecture politique du récit et de montrer comment le récit biblique peut servir de matrice pour penser les pathologies du pouvoir en évoquant notamment le pouvoir piégé par ses promesses, les phénomènes de manipulation et d'instrumentalisation, le prix du ressentiment, la banalité du mal ou encore la vérité face au pouvoir à travers la figure de Saint Jean-Baptiste.

Les masterclass, pour une interaction renforcée avec les publics

En complément de ce programme, nous proposons un cycle de masterclass qui offre un cadre interactif et pratique pour toucher le public autrement. Ce format s'articule autour d'exercices et d'ateliers visant à transmettre compétences et méthodologie dans une ambiance plus informelle et collaborative qu'un cours ou qu'une conférence. Il est particulièrement adapté au projet de l'exposition, car les visiteurs y suivent la démarche de l'expert dans l'analyse d'une œuvre, peuvent former leur propre regard et se forger une opinion sur la main à l'origine de l'Hérodiane. Par ailleurs, les masterclass peuvent dépasser le seul cadre de l'exposition et s'appuyer sur celle-ci pour proposer des activités variées (exemples 4 et 5).

Les séances de 2 heures, limitées à un groupe de 15 à 20 personnes pour favoriser les échanges, pourraient être animées par Matthieu Fantoni ou un expert invité, devant les œuvres ou en alternant salle d'exposition et auditorium.

Les masterclass peuvent faire l'objet d'une tarification plus élevée que les conférences en raison du format long, de l'invitation éventuelle d'un expert et de la limitation du nombre de participants.

Quelques exemples

1. Masterclass d'attribution : regarder comme un conservateur et un restaurateur

Devant un choix d'œuvres de l'exposition (dont l'Hérodiane), le conservateur et le restaurateur partagent la méthodologie d'attribution : analyse stylistique et matérielle, indices de datation et d'école, comparaison des détails, utilisation des sources documentaires... Les participants sont invités à analyser quelques œuvres de l'exposition. Un débat est ensuite organisé autour d'un cas controversé ou dont l'attribution a changé récemment au bénéfice de nouvelles connaissances.

Public cible : amateurs éclairés, étudiants en histoire de l'art, collectionneurs

2. Masterclass de lecture iconographique : décrypter les symboles

L'expert guide le groupe dans la lecture d'un tableau du XVII^e siècle en transmettant les codes iconographiques et de composition, les attributs, les références bibliques, politiques ou historiques cachées. Après ces clés théoriques, il propose des exercices pratiques puis une mise en commun et une correction collégiale.

Public cible : tous publics curieux, étudiants en histoire de l'art, enseignants, médiateurs culturels

3. Masterclass de commissariat d'exposition

La masterclass vise à lever le voile sur le commissariat d'exposition : comment construit-on un parcours d'exposition ? Comment choisit-on les œuvres ? Comment travaille-t-on avec les prêteurs, les scénographes ? Elle présente l'intérêt de pouvoir faire intervenir différents corps de métiers du musée. La session repose sur une visite commentée de l'exposition expliquant le choix et le rejet des œuvres,

leur place et leur rôle dans le parcours. Par groupes, les participants sont invités à imaginer un mini-parcours thématique avec 5 œuvres du musée

Public cible : étudiants en histoire de l'art, professionnels de la culture, amateurs éclairés

4. Masterclass d'écriture créative : écrire à partir d'une œuvre

Animée par un écrivain ou un universitaire spécialiste de littérature, cette masterclass propose d'élaborer un texte à partir d'une œuvre, éventuellement de l'Hérodias, en s'inspirant par exemple de Flaubert, Mallarmé ou Wilde. Le travail de ces auteurs autour du thème est présenté puis l'atelier se déroule devant les œuvres, à travers des exercices guidés, avant le partage des textes produits.

Public cible : tous publics dont jeunes publics (version adaptée), clubs de lectures, amateurs de littérature

5. Masterclass photographie : maîtriser le clair-obscur

Proposée par un photographe professionnel, cette masterclass invite les participants à découvrir comment les principes visuels des tableaux caravagesques — lumière, cadrage, mise en scène — peuvent être transposés dans la pratique photographique. Après une analyse du clair-obscur et de la composition de plusieurs œuvres de l'exposition, ils réalisent des exercices pratiques de prise de vue, accessibles à tous grâce à l'utilisation de smartphones. La séance se conclue par un temps d'échange autour des choix artistiques de chacun avec éventuellement projection des clichés (dans l'auditorium).

Public cible : tous publics, amateurs de photographie, instagrameurs

Médiation au fil de l'exposition

Nous ne traiterons pas ici des dispositifs de médiation qui relèvent du service au public. Nous nous contentons de faire état des propositions formulées à ce jour². Celles-ci s'inscrivent dans une réflexion sur la médiation au fil du parcours et visent à accompagner la découverte de l'exposition par des dispositifs articulant les enjeux scientifiques du projet à des formes de transmission adaptées à la diversité des publics.

Parmi les pistes évoquées figure la mise en place d'un dispositif associant numérique et tactile, permettant aux visiteurs, adultes comme jeune public, d'adopter une posture active proche de celle de la recherche. Pour les plus jeunes, l'hypothèse de cartels spécifiquement adaptés est également envisagée.

L'aménagement d'un espace de type « salon », conçu comme un dispositif de médiation, permettrait par ailleurs de proposer un jeu de mise en scène avec une borne Photobooth pour reproduire la composition des portraits caravagesques. Un film retraçant les différentes étapes de la recherche d'attribution, associant les institutions partenaires et prêteuses, devrait également y être diffusé.

² Nous remercions Marion Boutellier, responsable du service, pour le temps qu'elle nous a accordé. Les propositions mentionnées ici ont été évoquées en réunion en tant que pistes. Le programme définitif n'est pas arrêté à l'heure où nous rédigeons notre rapport.

Ces propositions, susceptibles de bénéficier d'un soutien de la DRAC au titre de la médiation culturelle, s'inscrivent enfin dans une temporalité élargie, incluant l'organisation d'une nocturne en 2027.

À la bibliothèque du musée

La bibliothèque du musée s'est dotée d'un club de lecture qui se saisit notamment de l'actualité des expositions pour proposer des rencontres. Ainsi, parallèlement à l'exposition Soulages (28 juin 2025-4 janvier 2026), un échange avec Joseph Delteil a été proposé en septembre et Annie Mollard-Desfour, linguiste spécialiste des couleurs a été invitée fin novembre. La bibliothèque du musée diffuse des extraits de texte aux participants, afin qu'ils puissent préparer la session et invite l'auteur pour une discussion.

Il serait possible d'envisager deux clubs de lecture pendant le temps de l'exposition, l'un axé sur l'atelier de Simon Vouet, l'autre sur l'enquête d'attribution.

Proposition d'ouvrages et intervenants

- Matthieu Fantoni et Guillaume Kazerouni, autour des catalogues des deux expositions (Montpellier et Rennes)
- Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016 qui traite directement des problématiques d'attribution et méthodes des conservateurs.

Pour une programmation hors les murs à l'échelle de la métropole

L'exposition peut également offrir l'occasion de déployer une programmation hors-les-murs en s'appuyant sur les différentes institutions culturelles de la métropole ou installées sur son territoire. Une telle dynamique favoriserait un cercle vertueux de visibilité mutuelle, tout en renforçant les partenariats existants et en créant de nouvelles synergies. Nous développons plus particulièrement l'exemple d'une programmation en partenariat avec l'Opéra, ayant eu la possibilité d'échanger avec cette institution sur ce sujet, mais nous ébauchons également quelques pistes pour d'autres collaborations. De manière générale, ces pistes demeurent hypothétiques et appelées à être discutées, ajustées en fonction des priorités institutionnelles et des calendriers des partenaires.

Partenariat avec l'Opéra Orchestre National Montpellier

Cette proposition s'appuie sur une rencontre qui a réuni Matthieu Fantoni, chargé des collections d'art ancien et commissaire de l'exposition, Lysiane Louis, collaboratrice artistique de l'Opéra, et nous-même³.

Axes thématiques de collaboration

L'exposition offre plusieurs axes thématiques permettant de tisser des liens féconds avec l'art lyrique. Le premier concerne l'épisode biblique représenté : le Festin d'Hérode et plus particulièrement l'épisode de la vengeance d'Hérodiane et de la danse de Salomé. Cette histoire a été de nombreuses fois réinterprétée dans le répertoire lyrique du XIX^e et du début du XX^e siècle, notamment par Massenet et Strauss, ainsi que par Wilde pour le théâtre. Cette richesse des adaptations offre un premier pont naturel entre les collections du musée et la programmation de l'Opéra.

Le deuxième axe s'inscrit dans le contexte historique et culturel de l'œuvre. Les années 1620-1630 constituent une période charnière dans l'histoire musicale européenne, en France comme en Italie. Parmi les figures majeures de la période, permettant des comparaisons parlantes, on peut citer Girolamo Frescobaldi, présent à Rome dans les années 1620 et qui semble avoir fréquenté l'entourage de Vouet et, côté français, Étienne Moulinié qui s'installe à Paris en 1630, soit trois ans après le retour de Vouet.

Enfin, des thématiques transversales permettent d'élargir le regard au-delà du seul tableau de l'Hérodiane. Les figures de femmes puissantes de l'Ancien Testament, de la mythologie ou de la littérature (Judith, Jaël, Pénélope, Bradamante...) et leurs pendants, les femmes fatales (Hérodiane, Dalila, Didon, Médée, Circé, Armide...), constituent un répertoire riche tant pour les arts visuels que pour l'opéra. Le sujet du travestissement et de la tromperie offre également des perspectives de dialogue entre les deux institutions.

³ Nous remercions Matthieu Fantoni pour le compte rendu de cet échange que nous avons largement exploité dans cette partie.

Propositions de collaboration

Premier niveau : croisement des programmations existantes

La collaboration la plus immédiate consisterait à identifier les points de convergence entre les programmations respectives du musée et de l'Opéra, déjà engagées pour la prochaine saison. A minima, il serait possible de prévoir des renvois vers les spectacles de l'Opéra dans la programmation d'exposition, et inversement, de façon à croiser les publics.

Cette approche pourrait être enrichie par la mise en place de réductions sur les tickets d'entrée des spectacles de l'Opéra résonnant avec la programmation du musée, et réciproquement. L'option la plus ambitieuse dans cette catégorie serait la création d'une billetterie groupée générant des « packs » permettant par exemple une visite au musée l'après-midi suivie d'une soirée à l'Opéra.

Deuxième niveau : incursions musicales au musée

Plusieurs formats d'interventions musicales dans le cadre de l'exposition Hérodiade sont envisageables. Le vernissage de l'exposition constituerait un moment particulièrement propice à une intervention d'artistes, en veillant à l'aménagement d'un temps dédié, plus confortable pour les musiciens qu'une prestation insérée entre les discours officiels et l'ouverture de l'exposition.

Au-delà de ce temps inaugural, une programmation de visites musicales associant un médiateur et un ensemble (soliste, chœur et/ou musiciens) déambulant dans l'exposition pourrait être développée. Ces parcours pourraient prendre la forme de visites chantées ou s'articuler autour d'un dialogue entre le conférencier et les musiciens. Ces événements pourraient être captés pour être retransmis dans l'espace de projection au sein de l'exposition, permettant ainsi de prolonger leur portée au-delà du moment de leur création.

Des temps de rencontre avec les artistes, costumiers et metteurs en scène pourraient également être organisés auprès du public, que ce soit dans les salles d'exposition ou dans l'auditorium du musée qui dispose de 120 places. Ils permettraient de présenter les coulisses de l'exposition et du spectacle, créant ainsi une complémentarité entre les deux institutions.

Pour accompagner la visite ou l'après-visite, nous proposons également la mise à disposition d'une playlist contextualisée qui placerait les œuvres dans leur contexte culturel et musical, à la fois sous forme de QR Code et au format imprimé, pour les personnes qui ne sont pas utilisatrices de plateformes (voir infra). Cette sélection comprend des œuvres de musique des années 1620-1630, italiennes et françaises, ainsi que des extraits des réinterprétations lyriques du sujet aux XIX^e et XX^e siècles, offrant ainsi aux visiteurs une immersion sonore prolongeant leur expérience visuelle.

Des exemples d'interventions croisées entre opéra et musée ont déjà été menées avec succès à Rennes, notamment une visite au musée des Beaux-Arts et une visite en écho à l'opéra Cendrillon⁴.

⁴ <https://www.opera-rennes.fr/fr/evenement/visite-au-musee-des-beaux-arts-1> ; <https://mba.rennes.fr/fr/programmation/visite-flash-tout-public/visite-en-echo-a-l-opera-cendrillon-1>

Troisième niveau : construction d'une programmation commune

Cette option constitue naturellement la plus complexe à mettre en œuvre et s'inscrirait davantage dans une perspective à plus long terme, mais elle représente également l'option la plus enthousiasmante. Elle impliquerait la production de spectacles offrant un écho direct à l'exposition, une offre de médiation commune permettant à nos publics les plus fidèles de suivre la production des deux projets, ainsi qu'une billetterie et une communication communes.

Pour cette exposition, compte tenu des délais impartis, nous avons évoqué plusieurs possibilités : des sessions de musique baroque, des temps d'échange sur le modèle des préludes, ou, dans une perspective plus ambitieuse, la production d'un opéra ou d'un concert accompagné de visites communes des coulisses pour les mécènes des deux institutions.

Modalités de travail

Pour faciliter la mise en œuvre de ces collaborations, la constitution d'un espace de travail commun (sur Teams par exemple) permettrait de partager la documentation, des sélections musicales, des profils d'artistes et autres ressources, afin d'entrer dans le vif du sujet et de développer ensemble ces synergies entre les deux institutions.

Partenariats possibles avec d'autres établissements culturels

L'exposition *À la recherche d'Hérodiade* offre de nombreuses opportunités de partenariats avec les établissements culturels du territoire, permettant d'élargir sa portée, de croiser les publics et de faire dialoguer les disciplines artistiques autour de thématiques communes : figures féminines puissantes, clair-obscur, monstrosité, réception du caravagisme, ou encore réécritures contemporaines du mythe de Salomé.

- Avec le réseau des bibliothèques municipales (BM)

Un partenariat avec le réseau des bibliothèques de la Métropole pourrait prendre plusieurs formes complémentaires. A minima, des présentoirs d'ouvrages en lien avec les thématiques de l'exposition (Hérodiade, Salomé, figures féminines bibliques, caravagisme, réception littéraire et artistique du mythe) pourraient être proposés dans les bibliothèques du réseau.

Ce partenariat pourrait être enrichi par des actions de médiation spécifiques, notamment à destination du jeune public : lectures, ateliers, parcours thématiques ou rencontres autour des représentations des figures féminines dans l'art et la littérature. Une concertation avec David Jonathan, directeur du réseau des bibliothèques de la Métropole, permettrait d'identifier les modalités les plus adaptées et les lieux pilotes pour ces actions.

- Avec le MO.CO. (Montpellier Contemporain)

Nous avons interrogé Pauline Faure afin d'explorer les possibilités de résonances entre l'exposition et la programmation du MO.CO. Plusieurs pistes sont envisageables. Une conférence en lien avec l'exposition apparaît comme une option tout à fait réalisable, que ce soit dans l'auditorium de la Panacée — dans le cadre des « jeudis du MO.CO. », en lien avec Delphine Goutes qui pilote ces rendez-vous et les partenariats — ou dans l'auditorium du musée Fabre, avec la participation d'intervenants du MO.CO. Les programmations estivales du MO.CO. ouvrent également des perspectives de dialogue fécond : une exposition consacrée à la monstruosité à la Panacée, ainsi qu'une exposition monographique dédiée à Kiki Smith au MO.CO., entrent en résonance directe avec les thématiques de l'exposition *Hérodiade*, qu'il s'agisse des figures féminines puissantes, de la corporéité, du sacré ou de la violence symbolique. Enfin, des prolongements pédagogiques pourraient être imaginés avec l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier, sous la forme de créations d'élèves inspirées par la figure contemporaine de Salomé, l'usage du clair-obscur ou la réception du caravagisme.

- Avec le Pavillon Populaire

Un partenariat avec le Pavillon Populaire pourrait s'envisager autour de la photographie et des représentations contemporaines des femmes puissantes, permettant d'inscrire la figure d'Hérodiade et de Salomé dans une actualité visuelle et sociale.

Plusieurs événements sont envisageables, comme une exposition ou une programmation associée présentant des artistes travaillant ces questions, par exemple Sane Seven, ou encore Kamille Levêque Jégo et sa série *Héroïnes* (2013), qui interroge la sexualisation et la sensualisation des femmes dans les médias et sur les réseaux sociaux. Ces propositions offriraient un contrepoint contemporain fort aux œuvres anciennes présentées au musée.

- Avec l'Agora, cité de la Danse

La figure de Salomé occupe une place centrale dans l'histoire de la danse. Un partenariat avec l'Agora pourrait s'appuyer sur des œuvres emblématiques, comme la Salomé de Béjart créée pour Patrick Dupont en 1985.

Des formats variés pourraient être envisagés : conférence illustrée, projection d'archives, rencontre avec des historiens de la danse ou artistes, ou encore atelier de médiation autour du corps, du geste et de la représentation du désir et du pouvoir.

- Avec les institutions théâtrales : Théâtre Jean Vilar et Les 13 Vents – Centre dramatique national

La réception théâtrale du mythe de Salomé, et en particulier la Salomé d'Oscar Wilde, constitue un axe de partenariat privilégié avec les scènes dramatiques du territoire. Des lectures, conférences, mises en espace ou rencontres avec des metteurs en scène et dramaturges pourraient être proposées en écho à

l'exposition, permettant d'explorer les liens entre arts visuels, théâtre et littérature à la fin du XIX^e siècle et dans les relectures contemporaines.

- Avec le service EAC (Éducation Artistique et Culturelle)

Enfin, l'ensemble de ces partenariats pourrait être articulé avec le service EAC afin de construire des parcours à destination des scolaires et des publics jeunes, en lien avec les établissements culturels partenaires. Ces parcours permettraient de croiser les approches (arts plastiques, danse, théâtre, littérature, photographie) et d'ancrer l'exposition dans une démarche transversale et durable à l'échelle de la métropole.

Proposition de calendrier

Pour le temps de l'exposition du jeudi 17 décembre 2026 au jeudi 22 avril 2027 (18 semaines), nous avons tenté de suivre la rythmicité du programme proposé par le musée, en considérant néanmoins que les cours d'Ecole du Louvre en région n'auront pas lieu l'an prochain. Le calendrier réalisé est une proposition qui doit être adaptée aux autres événements prévus par l'institution. Nous avons tenu compte des temps de vacances scolaires qui imposent une rythmicité différente.

TEMPS 1 — OUVERTURE & DÉCOUVERTE		
Semaines 1 à 3 17 décembre 2026 – 9 janvier 2027		
Mercredi 16 décembre 2026	Vernissage de l'exposition Intervention artistique courte (musique, lecture ou danse) Présentation par les commissaires	
Semaine 1		
Mercredi 23 décembre – 18h30	Conférence de présentation de l'exposition Genèse du projet, enjeux scientifiques et scénographiques Intervenants : commissaires de l'exposition	
Vacances de Noël (semaines 1 à 3)		
Visites en famille (mercredi / vendredi / samedi)		
Ateliers jeune public :	Mythes, figures féminines, clair-obscur	
Visites commentées	« Premières clés de lecture »	
TEMPS 2 — CONTEXTES HISTORIQUES ET ARTISTIQUES		
Semaines 4 à 8 10 janvier – 13 février 2027		
Rythme global	Mardi 18h30–19h30 : Cycle de cours (sur l'actuel créneau École du Louvre) Mercredi 18h30–20h : conférences ouvertes Vendredi 12h30 : L'œuvre coup de cœur Samedi (1 sur 2) : visite approfondie	
Cycle de conférences	Mardi 19 janvier	1. Le récit biblique : textes, silences et interprétations
	Mardi 26 janvier	2. Figures féminines bibliques : Judith, Salomé, Hérodiade
	Mardi 2 février	3. Rome 1620 : artistes, ateliers, circulations
	Mardi 9 février	4. Simon Vouet et son cercle
	Mardi 16 février	5. Estampe, diffusion et enjeux d'attribution
	Mardi 23 février	6. Permanences et mutations iconographiques
Mercredis soir	Circulations artistiques France–Italie (conférence) Ateliers de peintres au XVII ^e siècle (conférence) Représenter Hérodiade à l'époque moderne (conférence)	

Vacances d'hiver (6 février au 22 février) – 1 ^{ère} partie		
Ateliers adolescents (sans parents)		
Masterclass attribution		
Visites thématiques		
TEMPS 3 — RÉCEPTION, LITTÉRATURE ET SCÈNE		
Semaines 9 à 12 14 février – 13 mars 2027		
Mercredis soir	Salomé dans la littérature (Flaubert, Mallarmé, Wilde) Projection-débat (film + discussion) Table ronde art / littérature / théâtre	
Vacances d'hiver (6 février au 22 février) – 2 ^{ème} partie		
Ateliers adolescents (sans parents)		
Masterclass écriture créative		
Visites thématiques		
Club de lecture de la bibliothèque	Jeudi 27 février	Autour de l'atelier de Simon Vouet
TEMPS 4 — CONTEMPORANÉITÉS ET DIALOGUES		
Semaines 13 à 16 14 mars – 10 avril 2027		
Mercredis soir	Femmes puissantes et art contemporain (conférence) Conférence en partenariat avec un acteur du territoire Masterclass photographie : le clair-obscur aujourd'hui Performance danse ou lecture Visite nocturne thématique	
Club de lecture de la bibliothèque	Jeudi 25 mars	Enquête d'attribution : méthode, doute, récit
TEMPS 5 — SYNTHÈSE ET CLÔTURE		
Semaines 17 et 18 11 – 22 avril 2027		
Mercredi 14 avril – 18h30	Table ronde conclusive Hérodiade : pouvoir, violence, mythe aujourd'hui	
Dernier week-end	Visites commentées Atelier tout public	

Playlist d'accompagnement de l'exposition (environ 1h d'écoute)

1. Rome

- Girolamo Frescobaldi – *Toccata nona*
- Gregorio Allegri – *Miserere*
- Atmosphère des églises romaines, commanditaires de tableaux, sublime
- Claudio Monteverdi – *Orfeo*, Acte 2, Scène 4, Possente Spirto

2. Naissance de l'opéra en Italie

- Stefano Landi – *La Morte d'Orfeo* (Padoue, 1619), Acte I, Scène 3 : Su, Su, dall'oriente uniti venticelli usciamo fuori
Arrivée de l'opéra à Rome via Landi. *La Morte d'Orfeo* évoque la mort d'Orphée tué par les Bacchantes.
- Luigi Rossi – *Lamento di Olimpia*, « Tra romite contrade »
- Giovanni Girolamo Kapsberger – *Toccata arpeggiata*
Originalité de Kapsberger, idéale pour la transition

3. Paris, fin des années 1620, années 1630

- Anonyme – *Nos esprits libres et contents*
Pour illustrer le changement d'univers. Morceau moins complexe, susceptible de séduire tous les publics.
- Antoine Boësset – *Airs de cour, N'espérez plus mes yeux*
- Étienne Moulinié – *Amis, enivrons-nous*
- Pierre Guédron - *Quel espoir de guarir*
Clarté du style français, polyphonie
- Guillaume Bouzignac – *Dum silentium*
- Eustache Du Caurroy – *Missa pro defunctis (Requiem)*
Musique sacrée française avec un premier morceau très théâtral, montée progressive en puissance